

El compromiso inmanente en la poesía de Olvido García Valdés (1982-2008) en su revoloteo por el mundo extra-textual: la imagen transmutada en signo lingüístico¹

The Immanent Commitment In Olvido García Valdés' Poetry (1982-2008)
In her Fluttering through the Extra-Textual World: The Image Transmuted
into a Linguistic Sign

MARIA EUGENIA ALAVA

Universidad Isabel I

España

maru.alava39@gmail.com

(Recibido: 07/03/2023,
aceptado: 08/11/2023)

Resumen. En el presente trabajo se estudia la trayectoria poética que de Olvido García Valdés quedó recogida en la antología titulada *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. García Valdés había sido incluida en la antología de Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española* en 1997 y con ello había quedado inscrita en el marco de una poesía femenina que había hecho historia en una generación reciente, teniendo en cuenta la relevancia que para la construcción del canon poético en femenino tuvo aquel trabajo recopilatorio. En el presente trabajo determinamos cómo las estrategias de descripción del mundo extra-textual se convierten en ejercicios signícos de gran peso semántico en la construcción poética del sujeto lírico en la trayectoria poética de García Valdés, consiguiendo con ello una traslación de su pensamiento profundo en torno a su realidad circundante y, en último término, consiguiendo insertarse en ella como agente de cambio, en constante lucha dialéctica desde un planteamiento inmanentista de disposición yo-otros.

Palabras clave: *Generación del 68, Generación del 70, Generación del 80, poesía comprometida, Olvido García Valdés.*

Abstract. The poetic trajectory of Olvido García Valdés studied in this work was collected in an anthology entitled *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. The poet had been included in the anthology by Noni Benegas and Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española* in 1997. Considering the relevance of that collection, she was thus inscribed in the framework of a female poetry that has made history in recent generations. The following pages will try to determine how the strategies of the description of the extratextual world become signic exercises of great semantic weight in the poetic construction of the lyrical subject in her trajectory. Thereby she achieves a translation of her profound thinking about her surrounding reality and, ultimately, managing to insert herself into it as an agent of change. She is, therefore, in constant dialectical struggle from an immanent approach of an I-others disposition.

Keywords: *Generation of 68s, Generation of the 70s, Generation of the 80s, committed poetry, Olvido García Valdés.*

¹ Para citar este artículo: Alava, María Eugenia (2024). El compromiso inmanente en la poesía de Olvido García Valdés (1982-2008) en su revoloteo por el mundo extra-textual: la imagen transmutada en signo lingüístico. *Alabe* 29. DOI: 10.25115/alabe29.9188

*Como una luz
sesgada y quieta. Lo verde
que hiere o acaricia. Brisa
verde. Y si yo hubiera muerto
eso sería también así.*
(De «La caída de Ícaro»)

1. Introducción²

La trayectoria poética que de Olvido García Valdés (1950) se estudia en el presente trabajo quedó recogida «con ciertos reajustes» (García Valdés, 2016: 27) en una antología titulada *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)* que, publicada en 2008 y reeditada en 2016³, incluía los siguientes libros completos además de alguna poesía inédita [2007-2008] y notas sobre poética: *El tercer jardín* (1986), *Exposición* (1990)⁴, *ella, los pájaros* (1994), *Caza nocturna* (1997), *Del ojo al hueso* (2001), *Y todos estábamos vivos* (2006). Posteriormente, la poeta ha publicado también otros dos libros exentos: *Lo solo del animal* en 2012 y *Confía en la gracia* en 2020. García Valdés ha sido directora del Instituto Cervantes de Toulouse y directora general del Libro y Fomento de la Lectura, y sus versos han sido traducidos al francés, al inglés, al sueco, al alemán y al portugués. Su impacto internacional se detecta también en que la revista francesa *Noire et Blanche* le dedicó un número monográfico en 1995, y la revista inglesa *Agenda* la incluyó en su número monográfico «An anthology of Spanish Poetry» en 1997. El premio Ícaro de Literatura le fue concedido por *Exposición*, el premio Leonor de Poesía por *ella, los pájaros* y el Nacional de Literatura por *Y todos estábamos vivos*⁵.

La poesía de Olvido García Valdés fue incluida en la antología de Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española* en 1997, a partir de la que se han sucedido en nuestro siglo numerosas antologías compensatorias que atienden a diferentes periodos de la poesía escrita por mujeres en España. Es bastante significativo para un estudio de sus versos que la poeta quedase recogida en aquella antología por dos cuestiones fundamentales. Primero porque, teniendo en cuenta la relevancia para la inclusión de las autoras en el canon de final de siglo XX con que contó

² Este trabajo ha sido realizado dentro del proyecto de investigación PID2022-138918NB-I00 del MICINN.

³ Los versos que analizamos en las siguientes páginas han sido extraídos de las versiones recogidas en la segunda edición de esa antología.

⁴ Reunificados bajo el título «La caída de Ícaro» e incluidos según su fecha de escritura en la horquilla de 1982-1989.

⁵ En 2022 también recibió el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana que organizan Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, destacando Ricardo Rivero, rector de la USAL, las siguientes características de su trayectoria poética: «necesitamos la poesía, la gracia, la utopía, la piedad y la empatía, es tiempo de evitar cualquier discurso de desconsideración, de odio, de no aprecio a las personas, y es lo que nos aporta la poesía, y la poesía de Olvido García Valdés» (Rivero en Barranco, 2022).

aquel florilegio, con ello quedaba inscrita en el marco de una poesía femenina⁶ que había hecho historia en una generación reciente y, segundo, porque al haber quedado recogida ya previamente en *La prueba del nueve. (Antología poética)*, que Antonio Ortega había preparado para Cátedra en 1994, con ello fijaba definitivamente su pertenencia a una amplia generación «del último tercio del siglo»⁷ que decía mucho sobre las posibilidades poéticas de sus versos en un momento en que la crítica todavía no había determinado en firme las opciones estéticas⁸ que los epígonos de los poetas novísimos de Castellet estaban consiguiendo⁹. En las siguientes páginas trataremos de determinar cómo las estrategias de descripción del mundo extra-textual se convierten en ejercicios sígnicos de gran peso semántico en la construcción poética en la trayectoria mencionada de Olvido García Valdés, consiguiendo con ello una traslación de su pensamiento profundo en torno a su realidad circundante y, en último término, consiguiendo insertarse en ella como agente de cambio, en constante lucha dialéctica desde un planteamiento inmanentista de disposición yo-mundo.

Emplearemos, entre otros, los siguientes estudios fundamentales para aproximarnos al mundo poético de *Esa polilla...* En primer lugar, el trabajo de Juan José Lanz de 1994: *La llama en el laberinto* para establecer un marco histórico-contextual de la poesía del último tercio del siglo y destacar algunas de sus características principales que en este caso son compartidas por la poética de García Valdés; el trabajo de Ángel Luis Prieto de Paula, *Musa del 68*, se empleará para rescatar algunos de los elementos que en materia de semiótica poética describió el crítico en torno a esa Generación del 68 y que creemos persisten en la poética de García Valdés; el trabajo de Ángel Luis Luján Atienza de 2005 en torno a la pragmática de la enunciación lírica nos servirá para determinar cómo se acerca el sujeto lírico al mundo que inserta en los versos, como parte fundamental para la comprensión de

⁶ En este sentido, conviene remitir al lector interesado en las matizaciones respecto al término «femenina» / «feminista» aplicado a la poesía de las mujeres escrita a lo largo del siglo pasado, al capítulo de José María Balcells titulado «Del término “poetisa”: aceptaciones y repulsas», incluido en *Voces del margen* (Universidad de León, 2009), donde se precisan las particularidades contextuales que dichas elecciones terminológicas pudieron conllevar en los diferentes momentos de su empleo en la prensa cultural española y en la literatura crítica que se fue generando en torno al trabajo de las autoras. En el presente trabajo se ha considerado apropiado emplear el término «femenina», por abarcador, al resultar inabarcable para estas páginas el debate que de lo contrario habría que tener en cuenta.

⁷ Tomamos el marbete del trabajo compilatorio de José-Carlos Mainer que en su antología de Visor de 1999 también incluía a la poeta.

⁸ En ese sentido también es significativo que Jaime Parra la incluyese en *Poetas de la búsqueda*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2002, donde antologaba también a: Neus Aguado, Blanca Andreu, Marina Aoi, María Antonia Blesa, Carmen Borja, Carlota Caulfield, Marga Clark, Menchu Gutiérrez, Clara Janés, Rosa Lentini, Chantal Maillard, María-Mercé Marçal, Esperanza Ortega, Chus Pato y Teresa Shaw; diciendo de todas ellas que «discurren por “itinerarios ... varios” que, en cada una de ellas, “se presentan de maneras distintas”».

⁹ Uno de los medios más completos donde se puede profundizar en el debate estético que en torno a la poesía que José Luis García Martín denominó «Generación de los 80», en la que se puede incluir a la poeta, ocurrió hacia mediados de los años 90, se encuentra en el monográfico de 1994 que la revista *Insula* tituló «Los pulsos del verso», en el que se incluían dos trabajos de periodización crítica a cargo, respectivamente, de Juan José Lanz y Miguel Casado, así como numerosos testimonios de poetas de a las últimas tendencias poéticas peninsulares, siendo uno de los ejes fundamentales la llamada «Poesía de la experiencia» y el otro las diferentes divergencias que ante ella habían surgido entre los poetas que Antonio Rodríguez Jiménez denominó, por su parte, «de la diferencia» en su antología de 1997 aduciendo en su prólogo: «Los poetas [antologados] muestran su intención de luchar aun por la existencia de una poesía reveladora y abogan por la imaginación insobornada» (Rodríguez Jiménez, 1997: 17). En ese *Elogio de la diferencia* estaban incluidas, entre otros muchos, Elena Martín Vivaldi en el grupo de poetas mayores, Juana Castro, en la esfera de edad de García Valdés, y Blanca Andreu, como muestra de los autores más jóvenes.

esta poesía; y, finalmente, el trabajo de 1992 de Juan Eduardo Cirlot se empleará para evaluar algunos de los símbolos fundamentales que se pueden rastrear en la trayectoria poética de la poeta objeto de estudio y su peso semántico en las estrategias de écfrasis¹⁰ que describiremos. El objetivo último del presente trabajo es determinar cómo la poeta muestra abiertamente una retórica del compromiso en sus trabajos en verso sin dejar de lado una amplia reflexión vital para la que una exposición meta-reflexiva en torno al lenguaje en dos de sus formas principales, visual y escrita, le vale como elemento intermediador entre el sujeto lírico y el mundo circundante. Olvido García Valdés quedaría así incluida en un marco estético-histórico en el que la evolución poética de los autores españoles desde la llamada «Generación del medio siglo» o «Grupo del 50» se desarrolló hacia formas complejas de revisión de las posibilidades retóricas, pero sin dejar de lado un fuerte desarrollo filosófico que acompañaba, en paralelo, a la evolución socio-política que se dio en el país desde los años de la Transición y hasta el cambio de siglo. En este trabajo se aboga, por tanto, por una visión amplia de la concepción de la poesía novísima, como heterogénea «Generación del 68», extensible al marbete de «Generación del 70» con que parte de la crítica se ha venido refiriendo a los poetas de alrededor de los recogidos por Castellet en 1970, y por una transición hacia la generación posterior en líneas muy difusas, entendiendo la Generación del 80 como «cumulativa» y los epígonos del siglo XX como escenarios heterogéneos y herederos de ambas anteriores en materia de poéticas¹¹.

En último término, se propone también, a partir del ejemplo de García Valdés, que el estudio de los poetas del «último tercio del siglo» en España debe orientarse hacia las particularidades individuales si se quiere obtener resultados atinados que vayan más allá de los criterios homogeneizadores de intención clasificatoria que se emplean para la confección de antologías que, en palabras de Benegas, son además especialmente desfavorables para las autoras aun hoy porque «la novedad de asuntos y estilos que aportan modifica, como muestra el ejemplo de Rosalía de Castro, las reglas de valor para todo el campo, que con su ingreso y consiguiente difusión pública se vería obligado a modificarlas» (Benegas en Benegas et al., 2017: 128).

2. La imagen transmutada en signo lingüístico como representación del mundo extratextual en una poesía de actores combativos

En el capítulo en torno a la «integración» de los novísimos del citado volumen de Prieto de Paula se proponía que los poetas antologados por Castellet en 1970 pronto fue-

¹⁰ Pilar Yagüe López define este fenómeno, específicamente aplicado a la poesía de García Valdés, en los siguientes términos: «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» (Yagüe López, 2009).

¹¹ La antología de *Las voces y los ecos* que publicó en 1980 José Luis García Martín, por ejemplo, era muy clara en su estudio introductorio en este aspecto. Prácticamente a modo de premonición se afirmaba: «Las generaciones no se suceden mecánicamente unas a otras. En cada momento hay una serie de generaciones actuando sobre los mismos hechos. A ello se debe el carácter dialéctico, conflictivo, de la historia humana. [...] Continúan estos autores, aunque de peculiar manera, la renovación poética iniciada en la segunda mitad de los sesenta. La mitología “camp” y el más disonante vanguardismo han ido disminuyendo a lo largo de la década [de los años setenta] hasta prácticamente desaparecer» (García Martín, 1980: 29; 65).

ron abordados por poetas más jóvenes, o incluso por sus propias evoluciones estéticas, para terminar de matizar los principios de «culturalismo» y «experimentación» que el barcelonés había bosquejado en su antología a modo de ruptura con la tradición anterior. Para ilustrar este fenómeno, el ejemplo de la poesía de Agustín Delgado es significativo, como parte del segundo supuesto. Prieto de Paula describía cómo «hacia la mitad de la década del setenta, iría alcanzando una trabada riqueza formal, en la que venía a concordar con poetas del ámbito castelletiano» (Prieto de Paula, 1996: 169). Por su parte, Víctor Botas era traído a colación por el crítico como ejemplo del primer supuesto, dado que, en sus propias palabras, habría conseguido con *Retórica* (1992), cuyo núcleo escritural se fraguó en torno a 1988, «un conjunto de textos elaborados un poco desde el escepticismo hacia la poesía, un poco desde el uso de recursos técnicos, y el resto a base de ganas poner punto final al largo ciclo [de su obra en verso anterior]» (Botas en Prieto de Paula, 1996: 171). En cualquier caso, ambos ejemplos anteriores eran evidencia de cómo el elemento del signo lingüístico, como reducción a mínimos de todas las meta-reflexiones en torno al lenguaje, había venido siendo el lugar de remanso común para las diversas propuestas del culturalismo, el vanguardismo, el clasicismo, el preciosismo y la experimentación en general, haciendo converger en sendas no tan distintas a poetas cuya trayectoria había comenzado, aparentemente, en lugares muy dispares¹².

Juan José Lanz también ponía de manifiesto, en su trabajo de 1994 sobre la generación que para él debía denominarse «del 68», que algunos estudios en torno al signo lingüístico del formalista ruso Víktor Shklovski¹³, traducidos al castellano en la década de los años sesenta, formaban parte de la concepción retórica de los poetas de ese momento. La deconstrucción del sujeto lírico que la postmodernidad inculcó sobre los poetas que en los setenta se enfrentaban a una nueva concepción europea de la civilidad, así como al fin de un largo régimen dictatorial en España que se preparaba para incluirse en esa nueva sociedad democrática, enlazaba a la perfección con una reflexión meta-poética de un lenguaje que ya no era suficiente para identificar al poeta en el mundo, al estilo del existencialismo sartreano.

En el caso de las autoras nacidas entre el final de la década de los cuarenta y los cincuenta, además, tal y como señalaba Noni Benegas «[i]nteresa este proceso porque ejemplifica la “transición lírica” entre unos sujetos de posguerra marcados por la renuncia [...] y las nuevas subjetividades que construyen las autoras cuando se restaura el tejido social» (Benegas en Benegas et al., 2017: 64). Así, cada elemento lingüístico dentro de cada verso formaba, individualmente, parte de una reivindicación en potencia, de una posibilidad de situarse como elemento activo dentro de una posmodernidad -empleando el término de la tradición crítica española para ese periodo, que difiere de la

¹² Se puede tomar como referencia para las pretensiones analíticas de este trabajo una definición que toma Amelia Gamoneda de signo lingüístico, siguiendo *La revolución del lenguaje poético* (1974) de Julia Kristeva: «el signo lingüístico no está todavía articulado como ausencia de objeto y como distinción entre lo real y lo simbólico. [...] Se trata pues de pre-condiciones innatas, memorizables por la especie, para la adquisición del lenguaje» (Kristeva en Gamoneda, 2016: 32-33).

¹³ La propia García Valdés reclamaba a este autor para su descripción de los procesos de «extrañamiento» en poesía en su conversación con Rosa María Rayego en Radio UNED, que se citará más adelante en este trabajo.

norteamericana- con nuevas reglas del juego en materia de promoción cultural y cultura de masas. Ello ocurría para todos los autores, pero para las autoras por su parte, el proceso de vindicación de un lugar en ese mundo en de- o re-construcción, como se quiera, era aún más complejo hasta que las poetas que «emergieron en los ochenta y noventa [pudieron] pisa[r] ya sobre suelo firme y [...] afrontar con mayor holgura los retos del fin de siglo» (Benegas en Benegas et al., 2017: 64).

Miguel Casado en su artículo para el mencionado monográfico de *Ínsula* en 1994, «87 versus 78», denunció que algunos críticos habían preparado el terreno deliberadamente para ampliar las posibilidades de la retórica social-realista al nuevo panorama que se estaba tejiendo para la poesía española de cara al fin de siglo. Así, José Olivio Jiménez, en *Diez años de poesía española* (1972), consideraba por ejemplo que la poesía de algunos epígonos del movimiento de contestación al régimen por excelencia, como Francisco Brines, Ángel González, Claudio Rodríguez o José Ángel Valente, había desembocado en nuevas posibilidades ético-estéticas que partían de la meditación en torno a la realidad, reflejada en una puesta en cuestión de las posibilidades del lenguaje para determinar el mundo. Guillermo Carnero, Jenaro Talens o Aníbal Núñez¹⁴, habían recogido de manera efectiva esos planteamientos, demostrando que parecían ir más allá de una simple preparación de la crítica (Lanz, 1998), y empleando su poesía como «teatro de operaciones» retóricas donde el discurso poético se ponía en cuestión incluso a sí mismo, reflejando la posmodernidad líquida sobre la que en 1979 terminó teorizando Lyotard. De hecho, el desarrollo de las poéticas de algunos jóvenes autores que en la década de los ochenta habían comenzado a publicar sus primeros libros estaba sujeto a una panoplia de posibilidades estéticas que no se encontraban ya limitadas ni por las circunstancias históricas, ni por los modelos de la tradición, ni por los moldes de una poética necesariamente contestataria.

En la antología *La prueba del nueve*¹⁵, que Antonio Ortega publicaba en 1994, el antólogo proponía lo siguiente: «se han caracterizado por mantener una percepción no dogmática de la tradición y la modernidad, sin rechazos categóricos, ni defensas ingenuas [...] [y] cada uno a su manera nos invitan a una reflexión crítica sobre la realidad, sin concesiones a la versión socialmente concordada de la misma, pero tampoco a su versión

¹⁴ Por su parte, Concepción G. Moral y Rosa María Pereda también señalaron, en su didáctica antología de Cátedra de 1985, en la que se incluía a Carnero y Talens, el panorama finisecular que dejaba una alargada «Generación del 70» como panoplia heterogénea de posibilidades poéticas heredadas de la tradición justamente anterior y la posmodernidad acuciante en los años finales del desarrollismo y antes de la Transición: «Lo que hay, quizá de común en todos los antologados es ese afán de modernidad, en el sentido más *clásico* de la palabra. De alguna manera y un poco contra los postulados de José María Castellet en su todavía insustituible antología de los *nueve novísimos*, en la España de los 60, cuando se está fraguando ese manojito de conciencias poéticas, la imagen de la España rural [...] está siendo sustituida por la no menos mítica figura de la *décima potencia industrial*, fomentada, en los años del desarrollo y tras la autarquía, por el no menos puntal franquista Instituto Nacional de Industria. [...] El hombre moderno [...] no se acaba de creer a sí mismo, o mejor, definitivamente, opta por deshacer esa entelequia que es la poesía, la literatura, la cultura, desacralizando -no le queda más remedio, dada su concepción del mundo- el acto de la creación poética. La noción misma de creación poética. [...] Es la suya la generación que habla de lectura de una película o de lectura de un cuadro» (Pereda en Pereda et al., 1985: 25; 36). Juan José Lanz en uno de sus primeros estudios en torno a lo que él ha denominado varias veces la «Generación del 68» situaba por su parte el año 1968 como el «que marca el desarrollo en la formación de dicha generación» (Lanz, 1994: 25), en cuyo «tercer grupo» situaba a los nacidos entre 1950 y 1953.

¹⁵ Entre los antologados se encontraban: Olvido García Valdés, Juan Carlos Suñén, Jorge Riechmann, Miguel Suárez, Ildelfonso Rodríguez, Miguel Casado, Concha García, Esperanza López Parda y Vicente Valero.

literariamente armonizada» (Ortega en Mainer, 1999: 33). Y el número 4 de la revista *El crítico* Ortega apuntaba, en torno a la poesía de García Valdés en particular: «Cada frase, cada verso, cada poema, aparecen marcados por una gran plenitud expresiva, seca y austera, que exige de cada lector su particular “tempo” subjetivo de lectura, la confianza en el movimiento de sus versos, en sus encabalgamientos, en su discurrir seco, sin sujeción a estrictas puntuaciones, bruscamente aforístico o nominal, entrecortado». Aunque la mencionada antología constituía en este caso una respuesta a la instauración cada vez más hegemónica en los círculos editoriales de los poetas del grupo «de la experiencia» granadina, todas esas afirmaciones eran muy clarificadoras en materia de comprender la poética de los autores recogidos que, de manera particular, se estaban insertando dialécticamente en la realidad de la nueva democracia que había madurado en España con las últimas legislaturas del primer gobierno del PSOE. Volviendo entonces a las definiciones de Prieto de Paula, la libertad que proporcionaba el trato individualizado y extra-connotativo del signo lingüístico entendido como individualidad retórica en la construcción versal venían siendo, ya desde ese final de esos años sesenta, la única posibilidad tan versátil como para: «aceptar lo inexorable, cuyas formas de concreción son muy numerosas, [porque] van desde la frialdad notarial al relatar el drama humano hasta las digresiones frívolas en que se deslíe la densidad trágica» (Prieto de Paula, 1996: 120).

El interés de García Valdés por el mundo de la imagen se ha puesto de manifiesto en las muchas *plaquettes* que la poeta ha preparado¹⁶, así como en sus ensayos en torno a la obra pictórica de Velázquez¹⁷ o sus colaboraciones con los montajes de *Agrafismos* (2008) José-Miguel Ullán. Su capacidad para concebir poesía efrástica es evidente en todos sus libros en los que al menos una composición está orientada a la traslación poemática de una obra pictórica y, muy especialmente, en los libros de *Exposición* y *Caza nocturna*. Sobre el primero la autora ha comentado alguna vez que «la pintura ha sido un elemento de diálogo [...] una compañía» (García Valdés en García Valdés et al., 2015). En la mencionada antología de Noni Benegas y Jesús Munárriz, la primera mencionaba en su estudio preliminar que «[a] partir del advenimiento de la democracia y de la recuperación de las libertades emergen unas poetas que sorprenden, tanto por la franqueza con que relatan sus experiencias y las de su generación como por la renovación estilística que aportan» (Benegas en Benegas et al., 2017: 17). En la poesía de la asturiana que nos ocupa es destacable cómo la imagen se convierte en signo lingüístico, de fuerte poder retórico de confrontación con el mundo (extra-textual) en el propio texto. Porque, tal y como Eduardo Milán lo describe atinadamente en el prólogo a su poesía reunida, «[l]a presencia de la historia en poesía se da por una contradicción entre la conciencia de gasto de significación de la palabra y la conciencia de la siempre posible habla, de la posibilidad efectiva y abierta de hacer siempre el poema» (Milán en García Valdés, 2016: 7). Y creemos que es precisamente ahí donde se origina el compromiso del poeta en García

¹⁶ *Mimosa de febrero*, Astrolabio, Palencia, 1994; *Si un cuervo trajera*, La Borrachería, Lucerna, Zamora, 2000; *Todo acaba cayendo del lado que se inclina*, Edición a secas, Buenos Aires, 2002; *Siete poemas. Con monotipos* -Serie Babel 15106- de Luis Costillo. Escuela de Arte, Mérida, 2006.

¹⁷ *En torno a Velázquez*, V.V. A.A. (Coord. Miguel Ángel Ramos) Comunidad de Madrid, Madrid, 1999.

Valdés. El sujeto lírico se inscribe en la realidad para convertirse en actor-modificador de la misma, pero siempre desde una cautelosa y detenida observación previa que le sirve además de explícito escenario en el que representar su denuncia:

De los mecanismos lingüísticos, el que mejor identifico como propio es, en un sentido amplio, el de la yuxtaposición. Es el tropo del cine y de la vida: *ella, los pájaros*. La extrañeza y el sentido proceden de ese trabajo de montaje que nuestra percepción realiza de modo natural. La metáfora, en cambio, es algo que en lo que escribo me cuesta reconocer. En este sentido, considero mi escritura realista, quiero decir *literal*. El brillo o la fulguración sombría de una metáfora pasan en todo caso por esa literalidad («De la escritura», García Valdés, 2016: 434).

Así, las consecuencias filosóficas de la poesía de García Valdés son profundas y se inscriben en clave existencialista pero no materialista; porque el sujeto lírico no se presenta en contraposición al mundo, sino que forma parte de él y se moldea a su imagen y semejanza, y viceversa. En ese proceso, la exposición por vía de la imagen-signo de las últimas consecuencias poéticas se convierte a veces incluso en un recodo irónico de la posmodernidad. Como si el sujeto lírico emplease la fuerza de las circunstancias en materia de *mass media* para demostrar que, entre tanto marasmo de información indiferenciada, existe la posibilidad de decir basta. Seguimos una vez más a Noni Benegas cuando explica que durante los años de la Transición, la relación del sujeto lírico de las poetisas con el mundo circundante es de la siguiente manera: «[e]l ámbito de esos monólogos no se reduce a las cuatro paredes del cuarto. La posibilidad de contacto o la presencia de otros seres anónimos en la calle o el empleo generan emociones de todo tipo y empujan a posicionarse ante fenómenos que desbordan el reducido espacio familiar y de la vida íntima» (Benegas en Benegas et al., 2017: 76).

Siguiendo a Luis Bagué Quílez, parece que la poesía de García Valdés se enclavaría así en una poética «entrometida» (Bagué Quílez, 2006: 115) dentro de los nuevos modos de compromiso del final del siglo pasado que Fernando Beltrán apostilló una vez que se desapegase del «sensismo» que le unía a la poesía de la experiencia. Bagué Quílez describiría ese movimiento «no oficializado» como sigue: «El lugar del poeta en la actualidad es el de un testimonio *desapercibido* de la vida cotidiana. Lejos del *voyeurismo* experiencial, el sujeto de la poesía entrometida interviene en la transformación de la sociedad» (Bagué Quílez, 2006: 122). En algunas ocasiones, sobre todo en los últimos libros evaluados en este trabajo, también se podría enclavar la conclusión poética de García Valdés dentro del heterogéneo marbete de la poesía «metafísica» en cuyas primeras manifestaciones de los ochenta Bagué Quílez encuentra características como: «el despojamiento de elementos anecdóticos y la interrogación sobre los límites del lenguaje y sobre su capacidad para dar cuenta de la realidad» (Bagué Quílez, 2006: 74). Otros críticos como Ana Rodríguez Callealta, también apuestan por esta definición para la poesía de la asturiana, aunque en una vertiente no tan radical en materia de profilaxis estilísticas como pueden ser las propuestas poéticas de Ada Salas.

Hay, a nuestro juicio, tres momentos diferenciados en la trayectoria poética de la asturiana que se evalúa en este trabajo y que conducen a una conclusión poética que sirve también para auto-explicarse con carácter retroactivo. El primero tiene que ver con la observación en uno mismo; el segundo está estrechamente relacionado con el esquema imagen-signo que se viene proponiendo como hilo argumental de este estudio; y el tercero demuestra una culminación de ese esquema a través del mundo de lo natural, donde el sujeto poemático se encuentra también con la muerte, a modo de la cábala juanramoniana de *Animal de fondo*¹⁸. A lo largo de esa evolución se va construyendo también el compromiso del poeta de manera sutil, no beligerante, y como consecuencia necesaria de su estado de *observador dialéctico y activo* que vive *en* el mundo.

2.1. La auto-observación: *El tercer jardín* [TJ]

La poesía de Olvido García Valdés se caracteriza por una gran fuerza intuitiva. La poeta lo ha confirmado en numerosas ocasiones cuando le han preguntado por su poética en diferentes medios. También lo subrayaba en el trabajo conjunto con Miguel Marinas, *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés* (2014): «De tal forma que lo que se formula ahora así, con nitidez, probablemente no era más que una intuición o una... O simplemente una sensación en una lectura [...]» (Valdés en Marinas, 2014: 57-58). Por ello, el sujeto lírico debe contemplarse antes de sentirse preparado para afrontar su papel en el mundo en el que le toca vivir. En TJ, que en la antología que manejamos en el presente estudio forma parte de un significativo primer apartado titulado «La caída de Ícaro», el sujeto lírico se prepara para acercarse al sol y asumir que sus alas de cera se derretirán. Pero, efectivamente, parece que lo sabe antes de comenzar con el estudio. Los símbolos son bastante explícitos en este sentido puesto que la dicotomía luz-sombra es fundamental en casi todos los poemas. Hay un neoplatonismo que es evidente y la necesidad de situarse fuera de la caverna es manifiesta en todas las composiciones. Hay, por otro lado, ya un claro preludio de una muerte anunciada, que se sospecha, se intuye: «Los poemas, aun si brotan de la imagen más aérea, más luminosa y diurna, más *visible*, bucean y avanzan como un pez hacia un espacio propio y silencioso -lo visible y su luz están también allí» (García Valdés, 2016: 433). Uno de los poemas es claro para esto último, aunque, sin embargo, es inusitadamente metafórico para la trayectoria poética de García Valdés. A lo largo de la composición el sujeto lírico, completamente desaparecido, va planteando en eco un paisaje marítimo en el que la luz del amanecer ilumina la realidad y, mientras la ilumina, la nombra, y solo es posible aprehenderla así:

Luz gris de remeros que amanecen,
brillo gris,
diminutas piraguas.
Ya entonces, en aquella plaza,

¹⁸ Para este planteamiento no parece una mera coincidencia que el penúltimo libro de la autora se titule *Lo solo del animal*.

el poste y la bombilla nombraban el espacio
y el espacio era juego, miedo, afuera,
el nombre era la luz,
bombilla encendida o apagada.
Ahora la luz nombra el mar,
los remeros de la laguna
y la sombra del que no está.
Es noviembre y no hay nadie en la playa
y la melancolía, el mar y el contorno
de la iglesia al extremo de la bahía
forman parte de ti.

(García Valdés, 2016: 45)

El último verso también es significativo. Porque el paisaje del mundo se convierte en el sujeto poemático que se funde plásticamente en la bahía, formando parte de ella como elemento activo de ese paisaje. Muchas de las conclusiones teóricas de la poeta están bosquejadas en este poema-*preludio*, de fuerte carga simbólica y *sígnica*. Lingüísticamente, la sombra es el signo de mayor connotación semántica; en tanto que forma una dura dicotomía con la luz que, sin embargo, se refleja semánticamente en varios símbolos distintos: el mar, la laguna, la playa. La sombra, a modo de amenaza, se convierte en uno de los elementos con lo que dialoga el poema para poder completarse. La connotación semántica es la siembra de la duda, que amenaza con prevenir la revelación al sujeto lírico, con enturbiar su conocimiento de la realidad. El reflejo de la imagen en el signo lingüístico es claro en este ejemplo, puesto que esa dicotomía *sombra-luz*, traslada un problema de pensamiento de calado mayor: la expresión de la realidad del mundo, la intuición del sujeto que vive en él y lo comprende, queda ensombrecida por la sombra de una duda. El lenguaje, por tanto, también corre el riesgo, *a priori*, de no ser capaz nombrar la realidad a través de la verdad de la poesía.

El poema seleccionado también es claro en materia de enunciación lírica. Prácticamente todas las composiciones de ese primer libro la comparten. Comienza a hacerse evidente la fragmentación del sujeto poético a través de un «tú autorreflexivo» (Luján Aienza, 2005: 255) que se va trasladando poco a poco desde el desapego, la pérdida y la confusión hacia la asunción de la multiplicidad de posibilidades de observación como participante activo de la realidad. Ese tú es en este libro uno de los más claros reflejos del ejercicio de auto-observación, de contemplación del ser en estado embrionario de intuición, que busca una revelación que todavía no se le ha evidenciado:

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

(García Valdés, 2026: 40)

El elemento de la infancia completa el análisis que se propone para el poema, como un tiempo, ni idealizado ni desdeñado, que actúa como recodo de memoria, desde la que se puede asir un punto de partida para avanzar hacia la revelación de una verdad que parece prometida pero solo puede intuirse todavía.

2.2. La observación en el arte: *Exposición* [Ex] y *Caza nocturna* [CN]

La sección de «Exposición» incluida en *Esa polilla...* es una sección breve de seis composiciones, cada una asociada a un pintor. La écfrasis es en este caso manifiesta porque los propios poemas pretenden consolidarse como traslación de la pintura. CN, por su parte, es un poemario en tres grandes secciones, inaugurada cada una por una idea que traslada cada cuadro concreto al que se alude: «Tizón» de Kasimir Malevich, «Caza nocturna» de Paolo Ucello y «Pastoral» de Arshile Gorky. En ese caso, la imagen concreta trasciende en símbolo lingüístico y la observación en las referencias culturales consigue acercarse a la filosofía de la poeta. Ambos libros comparten algunos símbolos evidentes y necesarios para estas temáticas eminentemente ecfrásticas, consolidándose CN como culmen de Ex: color, forma, luz, y oscuridad son algunos de los símbolos habituales que mantienen una significación similar a la que se describía ya en el apartado interior; la potencia de la imagen como imaginación, también como verdad, a través de la poesía, se intuye. Merece la pena recurrir a una definición que da Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario* sobre el término «color», porque ese elemento será de importancia para ambos libros y se perfila de manera similar a como lo explica el crítico: «Con frecuencia aparece en símbolos la contraposición del blanco y el negro, como positivo y negativo, bien como polaridad simultánea o como mutación sucesiva y alterna» (Cirlot, 1992: 138).

No parece que CN sea un libro que pretende demostrar grandes hallazgos para el ensayo en la historiografía del arte porque los pintores seleccionados no comparten características pictóricas relevantes y pertenecen a movimientos bien distintos: suprematismo, renacentismo italiano y superrealismo. Sin embargo, sí que hay en los tres cuadros seleccionados un elemento común: el acecho de la oscuridad ante la luz, del negro frente al color, siguiendo con la simbología mencionada. En el traslado de la imagen artística al signo que se produce en ese libro, se detecta entonces el desarrollo de una crisis que, como veremos, se habría planteado ya en *ella, los pájaros*. Así, en Ex se comienza a presentar el mundo cultural como una de las aristas importantes de la poética de García Valdés y en CN se cierra ese capítulo que permite, además, desenvolver una crisis del sujeto lírico que funcionará como punto de inflexión para alcanzar algunas conclusiones poéticas que se revelan en los dos últimos libros recogidos en *Esa polilla...* Hay dos composiciones de cada libro, respectivamente Ex y CN, que sirven para ejemplificar cómo se plantea el mundo artístico en la poesía valdesiana y cómo el mismo sirve para desarrollar una crisis que es clave para su trayectoria poética:

Una escena de caza
 en que el amante
 azuza hacia la amada los mastines,
 abre en canal su espalda
 y arrojando a las bestias
 las vísceras sangrantes
 da de un nuevo comienzo, como un sueño
 -ella expía y consiente y habita
 el mismo sueño-, a la persecución.

(*Botticelli*)

(García Valdés, 2016: 61)

La oscuridad del cuervo y la oscuridad
 del campo, el monte
 cerca. Ella siega con el arranque de la amargura.
 Sus graznidos ahora no traen agua,
 no acompañan, llenan el aire.

(García Valdés, 2016: 197)

Las dos composiciones son claras en materia de pragmática lírica. Ocurre una completa elusión del sujeto. Y recurrimos a un fragmento de una poética incluida en *Esa polilla...* para justificarlo en este caso: «Algunas prácticas, trabajo de taller: I) suprimir: suprimir imágenes o nexos innecesarios, decir lo menos posible. [...]. 3) vigilar contra los hallazgos, contra lo redondo, contra lo agradecido y esperable» (García Valdés, 2016: 429-430). Pero, además de esa justificación técnica que ofrece la poeta, la potencia sígnica de los elementos de las dos composiciones es máxima puesto que el sujeto lírico ni siquiera se decide a aparecer para hacerse responsable de aquello que le rodea. En *ella, los pájaros*, como veremos en el apartado siguiente, ya se habían ensayado esta técnica, pero la crisis que se desarrolla en CN es plena y algunas composiciones clave del libro, como las aquí seleccionadas, se hacen eco de ello.

2.3. La observación en la naturaleza: *ella, los pájaros* [EP]

Queda alterada entonces la evolución temporal en este análisis con el caso de EP, puesto que fue publicado en 1994, entre *Exposición* y *Caza nocturna*. Pero ya hemos dicho que CN fue un epígono del primer libro, una suerte de alargamiento en el tiempo y consecuente culminación de una de las preocupaciones principales de la poética de García Valdés. Jordi Doce señalaba que CN significaba una llegada a puerto de ambos poemarios anteriores: «reúne en su último libro, *Caza nocturna*, muchos de los hilos desplegados en sus dos entregas anteriores [...] Si en *Exposición* la materia pictórica era motivo de reflexión y deseo, en *Caza nocturna* adquiere tintes de ejemplo o representación de estados de alma, es decir, se muestra como poética capaz de dar cuenta de la diversidad de la experiencia» (Doce, 1997: 261-262). Las fechas de escritura que se incluyen en la antología que se maneja en este trabajo también confirman que EP se terminó de escribir en 1992, año en que se comenzaba a perfilar CN. Pero es que, de hecho, ya desde varias composiciones recogidas en la serie «La caída de Ícaro», la simbología de lo telúrico comenzaba a bosquejarse:

Otoño. La huella en lo sombrío
del bosque. Cuando todo llega
quieto al corazón, cuando todo
resuena hueco, como huella
entre luz, entre troncos.
[...]

(García Valdés, 2016: 50)

La dicotomía sombra-luz estaba también presente en estas composiciones de los dos primeros libros más inclinadas hacia el mundo de lo telúrico, y se puede encontrar ahí

el trazo de una poética muy equilibrada y consecuente. Retomando el diccionario de símbolos de Cirlot, encontramos una interesante descripción del símbolo del bosque que, en los versos de Valdés, se emplea como signo-núcleo que traslada al verso la percepción del paisaje natural del sujeto lírico: «Su complejidad, como la de otros símbolos, redonda en los diversos planos de significado, que parecen todos ellos corresponder al principio materno y femenino. Como lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de éste y símbolo de la tierra. La selva fue dada como esposa al sol por los druidas. Dada la asimilación del principio femenino y el inconsciente, obvio es que el bosque tiene un sentido correlativo. Por ello, puede afirmar Jung que los terrores del bosque, tan frecuentes en los cuentos infantiles, simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir, su naturaleza devoradora y ocultante (de la razón)» (Cirlot, 1992: 102). En la composición seleccionada, efectivamente, el bosque se convierte en signo de fuerte connotación semántica. Los troncos de los árboles no permiten ver la tierra pues dan sombra, pero la luz atraviesa la oscuridad y, de nuevo, ilumina el paisaje natural que *existe* solo cuando está iluminado. El sujeto lírico se inscribe en el mundo natural a través de una relevación que ocurre en la observación del alrededor, una observación que de nuevo ha de ser consciente y activa y que traslada el compromiso del poeta. Ello le permitirá también llegar a las consecuencias poéticas que analizaremos en el siguiente apartado. Por otro lado, en un plano más puramente filosófico, efectivamente el signo del bosque también alude a la capacidad de la razón para acceder a la realidad y analizarla. En la poesía de García Valdés ocurre, en un último término, una reflexión en torno a las posibilidades de la razón de acceder a la verdad. Un debate neoplatónico que aparece en muchos de los poetas que resultan de vital importancia para la culminación del debate comunicación-conocimiento que se concretó en los epígonos de la generación de los poetas «sociales», tal como T. S. Eliot en sus *Cuatro cuartetos*, por ejemplo. En García Valdés, el debate queda inconcluso por necesidad, porque se perfila una respuesta en el ámbito de la intuición. El mundo de la imaginación, a menudo simbolizado en el poder de los sueños, resulta un ámbito válido para aprehender la realidad. De manera que la razón queda en segundo plano a la hora de buscar la verdad; porque no solo existe una verdad, sino que es el sujeto el que debe modificarla constantemente, activamente. Pero igual que Guillermo Carnero no desdeña el poder del raciocinio en sus composiciones más técnicas de *Variaciones en torno a un tema de La Bruyère*, tampoco García Valdés lo hace a pesar de que recurra a las posibilidades oníricas para completar el paisaje de lo verdadero. Se trata de la máxima consecuencia del conocimiento poético, entendido como revelación, porque precisamente las posibilidades de los signos lingüísticos son las que permiten al sujeto lírico inscribirse en una realidad simplemente por habitarla y, en ese camino, el mundo onírico tiene un papel también muy relevante: «A veces me acometen crisis de irrealidad; no de identidad, sino de irrealidad; no quién soy, sino si estoy. ¿Dónde vivimos? (El plural acoge a muchos, pero solos.) No dónde se nos ve, se nos encuentra, sino dónde nos sentimos vivir. ¿Qué lugar es éste, semejante a los del sueño en que no es el de la vida real? Hay estratos ahí, no

de profundidad, sino de coloración, de presencia de ciertas afecciones» (García Valdés, 2016: 434). La razón de los enciclopedistas es válida, pero no se puede olvidar la fenomenología y hay que asumir que, en la caverna, la luz, a fin de cuentas, proyectaba sombras. Parece que esta puede ser la explicación a esos versos de CN que tantas lecturas han tenido hasta ahora, donde se lee: «Lo real dice *yo* siempre en el poema / miente nunca, así la lógica» (García Valdés, 2016: 204).

En materia de enunciación lírica asociada a estas ideas, EP es un libro muy significativo. Ocurre, en la mayor parte de las composiciones, como veíamos también en las dos composiciones seleccionadas de Ex y CN, una pretendida elusión del sujeto en mitad de unos versos que son marcadamente autorales, si atendemos al resto de la poesía de García Valdés. El sujeto poemático siente la necesidad de desprenderse de una tesis que, en otros casos, también siente muy clara, casi revelada. En algunos, como decimos, ocurre un paso total al signo lingüístico que se ocupa de *decir* la realidad mostrándola, de forma objetivista, sin que el sujeto lírico pretenda siquiera hacerse responsable de sus revelaciones. EP supone, en este sentido, el anuncio de la crisis que se desarrollaría en CN y que se resolverá con la asunción del desasimiento, la verdadera revelación de la poesía de la asturiana, que veremos en algunas de las composiciones incluidas en la serie «Del ojo al hueso» [1997-2000] y, más claramente, en los poemas de «Y todos estábamos vivos» [2001-2005] incluidos en *Esa polilla...* Los símbolos de lo telúrico, muy presentes en EP, se configuran como signo lingüístico en una búsqueda individualización de cada elemento¹⁹:

cocida,
humea la tierra,
su costra dorada, marrón;
comerla
lentamente, enterrarme,
saturarme de tierra,
llamarte, vomitarla,
pútrida, rodar.

(García Valdés, 2016: 100)

lo principal es habituarse
perros y cuervos en invierno
cierta solicitud

¹⁹ Amelia Gamoneda hace hincapié en ello en *Del animal poema...* cuando en torno a *Y todos estábamos vivos* dice: «Como si la naturalidad de su decir fuera el modo más coincidente con la naturaleza del mundo. Como si lo percibido del exterior y lo vivido interiormente fueran lo mismo» (Gamoneda, 2016: 57).

y desvelo sé
dónde estoy

(García Valdés, 2016: 101)

Carlos Ortega se refería al título del poemario como sigue en 1994 en *El País*: «Los pájaros representan el animal extraño como consecuencia de su inasible costumbre de hacerse visibles e invisibles al instante en medio de una intemperie que no ofrece escondites para nadie» (Ortega, 1994: 13). La tierra es entonces la responsable de acercar a la intuición del sujeto lírico la verdad original, transmutada en signos lingüísticos a través de la observación en torno a la imagen de lo natural que, escurridiza, se funde con el propio sujeto hasta incluso sentir la necesidad de «vomitarla».

2.4. La ascunción de la muerte: *Del ojo al hueso* [OH], *Y todos estábamos vivos* [YTV]

Nos acercamos a la tesis central de este trabajo con el título del primer poemario estudiado en esta sección que es, por su parte, bastante significativo para justificarla. *Del ojo al hueso* enfatiza el elemento de la observación como proceso subyacente a la llegada a puerto de la poética valdesiana. Todo lo que es asumido por el ojo llega al hueso, a lo más profundo del sujeto lírico que, mediante una inmanencia aprehendida, se inscribe en la realidad de la vida hasta que debe, sin remisión, enfrentarse con la muerte. Por eso hemos denominado los apartados anteriores la «observación *en*» y no la «observación *de*», porque no se trata de un mecanismo de comprensión que se establece de manera materialista, como decimos, desde el pedestal del sujeto que mira, sino que se trata de una observación intrínseca que se deriva precisamente de estar *en*; que, aunque no se quiera, ocurre y por tanto permite también la llegada a cotas más profundas de reflexión.

Las barreras del signo solo son aparentes porque, en la concreción de una observación que ocurre *porque sí* se abren las posibilidades de llegar a casi cualquier conclusión. El espectador, que va asumiendo una toma de posición cada vez más dialécticamente activa con las posibilidades de cambio del mundo, aprehende su alrededor a base de, pacientemente, observarlo y desentrañar todas las posibilidades semánticas de cada elemento circundante. El signo lingüístico, en toda su potencia individual, es la manera de traducir esa experiencia al poema y, con ello, de comunicarla al lector para trasladarle un compromiso que no es beligerante pero no es por ello es menos responsable. Recurrimos de nuevo a las impresiones de Jordi Doce en torno a CN cuando dice: «La poética de García Valdés [...] podría clasificarse, extrañamente, de positivista: es un juego de hipótesis y ensayos, de pruebas y errores, de conclusiones provisionales y suposiciones que no admiten demora» (Doce, 1997: 262). Sin embargo, un poco más adelante, Doce está seguro de que el sujeto poemático presenta cierta «incredulidad con respecto del mundo y sus accidentes» y ello no nos parece tal. El sujeto poemático parece emplear la técnica

de la observación minuciosa, y su posterior traducción a signo lingüístico, precisamente como manera de aprehender el mundo y *contemplantlo* al estilo platónico, con sus luces y sus sombras. La solución, de hecho, llega hasta el punto de estar tan seguro de uno mismo como para asumir la disolución del cuerpo y del alma; posiblemente el adverbio «extrañamente» que empleaba Doce en su definición de la poética valdesiana tenga algo que ver con esto.

En materia de símbolos, en OH no se puede pasar sin destacar el del cuervo. La primera sección lleva por título «Si un cuervo trajera». También veíamos en alguna composición de las seleccionadas de EP cómo el cuervo se hacía presente en los momentos de crisis. Recurriendo a la definición que da Cirlot, «[e]n muchas leyendas aparecen cuervos negros, palomas negras, llamas negras. Todos esos símbolos están en relación con la sabiduría primordial (negra u oculta, inconsciente), que fluye de la fuente escondida» (Cirlot, 1992: 139). En este caso, el cuervo-negro-oscuro retoma la fuerza connotativa de la dicotomía luz-oscuridad neoplatónica que ya hemos analizado en secciones anteriores. Pero, perteneciendo al mundo de lo natural, acerca la revelación en forma de cábala como ocurría en *Animal de fondo*. La observación en la naturaleza sirve al sujeto lírico para asir su revelación final: la vida traerá la muerte, pero también permitirá trascender si se ha vivido dignamente. Pilar Yagüe señalaba respecto de este poemario: «Sus poemas [...] 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» (Yagüe López, 2009). Así, se trata de habitar ambos mundos activamente, porque solo así se consigue la trascendencia.

La potencia sígnica de los dos libros que incluimos en este apartado es, como decimos, muy marcada. La fragmentación del sujeto, en materia de enunciación, acompaña a esa revelación. El tú autoreflexivo está presente, como también lo está la elusión del sujeto en algunos puntos. Pero hay una novedad: el «tú» como lector» (Luján Atienza, 2005: 305). El compromiso inmanentista de la poesía de García Valdés se explicita en sus consecuencias filosóficas. Es necesario compartir la experiencia de asimiento de la verdad de la realidad del mundo circundante con el lector. Es necesario hacerle partícipe de su capacidad de cambio por estar *en* el mundo. Así, en la primera composición de OH leemos una firme declaración de intenciones para con el lector:

Sigue el proceso
de las granadas que maduran
y penden sobre el muro, observa
el balanceo del ciprés, los efectos
de un viento de tormenta, saluda
al jardinero como saludaría
un artista a otro artista, pero siente
la ira que es fijeza del rostro. Así

estar vivo. Abandonado el huerto,
de nada sirve ya la lluvia
repentina ni su olor, prefigurada
y tersa hoja de limonero, perdida
elasticidad del pulmón.

(García Valdés, 2016: 211)

La potencia *sígnica* de los elementos clave del poema -«muro», «ciprés», «tormenta», «artista», «rostro», «huerto», «lluvia», y «pulmón», identificables por el ritmo interno de la composición donde prácticamente priman los pentámetros dactílicos clásicos con una cadencia interna en cascada que se consigue con los encabalgamientos y la alternancia con el pentasílabo- permite extraer una connotación semántica de hondo calado: el mundo (de lo natural) resulta una amenaza para los humanos que lo habitan pero es necesario actuar ante él de manera ética y solidaria.

Finalmente, la paradoja de comenzar a hablar de la muerte a partir de un poemario que afirma que todos estábamos vivos es suficientemente explícita como para anticipar una conclusión poética en la poesía de la asturiana. El desapego asumido para con la realidad permite superponerse a ella hasta el punto de asumir la muerte como consecuencia necesaria de la vida. Hay una composición especialmente explícita, como poética, en YTV donde se comprende lo anterior:

El trajín de los grajos que van y vuelven
como si hubieran errado. Nada
mejor que hacer que mirar pájaros,
si no es mirar árboles,
ahora que son ramas de grumos, materia
de luz tierna casi líquida,
vegetal y violenta, buena
para comer y morir. Casi aún líquidos
endulzan o hipnotizan curvas
de alimento y de náusea. Si
verde fueras, amor, muerte
serías. De la delgada
y de bajo tierra luz. Ahora que
casi es de noche brota el trino

del mirlo punteando en el aire
quieta lluvia imperceptible.

(García Valdés, 2016: 313)

La técnica de emplear el último verso suelto de la composición como colofón es habitual en la poesía de la asturiana. En este poema, la «quieta» e «imperceptible» lluvia cae mientras el sujeto lírico vive en una escena onírica donde se mezcla la naturaleza cultural del hombre -los árboles ya son «materia», ramas de grumos por los que traspasa la luz para vencer a la sombra del bosque, con sus esencias más naturales: «bajo tierra luz». Siguiendo a Pilar Yagüe: «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» (Yagüe López, 2009). Toda la simbología de García Valdés queda así recogida en un cuadro expresionista, en una suerte de involución del signo en la imagen, mientras la cotidianeidad sigue su curso sin que nos demos cuenta. La observación en uno mismo en el mundo, así como de un nihilismo que se acaba asumiendo, por necesario, se puede considerar un éxito cuando al fin se opta por la rendición; porque se corona la posibilidad de morir en acción, igual que se ha vivido en dialéctica creciente con todas las opciones que el mundo de alrededor, el humano (cultural) y el natural ofrecían.

3. Conclusión

La imagen cultural y la imagen natural son dos elementos fundamentales en la poesía de la asturiana que le hacen permitir trasladar la inmanencia en el mundo de lo extra-textual como conclusión poética principal. El esquema poético (1982-2008) podría describirse así: intuición-crisis-revelación. Recuperando una definición que daba Carlos Ortega en el ya mencionado suplemento *Babelia*, podemos decir que «[l]a escritura de Olvido García Valdés abre un reducto íntimo desde el que reclama el derecho a la tristeza» (Ortega, 1994: 13). Su poesía es contenida, pero no por ello de bajos vuelos. Ello se explicita a través de sus símbolos favoritos que evolucionan a lo largo de su trayectoria poética desde las referencias culturales hasta la inmersión en el mundo de lo adánico, de lo original, en un giro juanramoniano de extrañamiento ante la muerte, lo único inevitable de la naturaleza humana. Que «el poema es un modo de relación entre lo interno y lo externo» lo apuntaba García Valdés en *Exposición*, y lo subrayaba Rosa García Rayego en una conversación con la autora en Radio UNED en 2015 para explicar la poética de la autora²⁰. De ello se deduce que el poema-imagen-signo o signo-imagen-poema, como

²⁰ También se puede recurrir a la antología *Di yo, di tiempo: poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*, que preparó García Rayego junto con Josefina de Andrés Argente en 2005 para profundizar en esta idea en el capítulo de Pedro Provencio, pp. 109-119, en torno a García Valdés.

se quiera, es fundamental para los versos de la poeta en tanto que es un esquema que establece una relación entre el sujeto lírico y el mundo, que se torna dialéctica y fundamentalmente inmanentista, sin desdeñar ninguna posibilidad para la razón, sin ponerle límites cartesianos.

Amelia Gamoneda, aunque apuesta por una concepción más bien metafísica de los versos de la asturiana, también apuntaba en algunas zonas de su citado ensayo de 2016 que en su poesía «[e]l mundo está hecho a semejanza de quien lo percibe. El mundo cognoscible tiene la forma y el sentido que le otorga quien lo conoce» (Gamoneda, 2016: 58). Para nosotros, la propuesta de esta trayectoria poética podría resumirse como sigue: el sujeto-actúa-con-el-mundo, en un paso más al existencialismo francés de después de la Segunda Guerra Mundial. García Valdés explica en una de sus confeccionadas poéticas: «el pensamiento del poema no procede por análisis sino condensándose, condensándose en asociaciones, en ritmos y montaje. Se trata de un pensamiento perceptivo, intuitivo, lacónico, sensorial» (García Valdés, 2016: 429); lo cual parece verificar esa perspectiva inmanentista que sí culmina, por su parte, en *revelación*, pero solo a consecuencia de una activa perspectiva de actuación en el mundo.

Para materializar versalmente ese planteamiento, el signo lingüístico termina siendo la máxima transmutación de la imagen del mundo para García Valdés. Prácticamente una de las únicas posibilidades de *decir la verdad*. El sujeto lírico desentraña el mundo a través de una observación profunda y sosegada donde obtiene una sensación de apego a través de un asumido y sufrido desapego previo. Los versos, por medio de recursos técnicos como la elusión del sujeto poético, consiguen trasladar esa impresión a un lector que asume su capacidad de cambio desde la revelación del poema que, aunque no lo parezca, está en plena acción de compromiso ético con su circunstancia histórica.

La poesía de Olvido García Valdés se enclava, por tanto, en la estela de una larguísima generación de poetas que publicaron sus primeros trabajos hacia el año 1968 y que culminó con poéticas de experiencia dialéctica del poeta-en-y-contra-el-mundo, que en las tres últimas décadas del siglo pasado respondieron a las necesidades de la posmodernidad con una perspectiva de individualidad que fue clave para casi todos, pero no suficiente sin embargo para abarcar una panoplia de opciones de muy distinto signo estético-ético que deben seguir investigándose con la atención que cada uno de esos autores merece: «Dejar, liberarse, desprenderse, *caer*: formas de elevación» (Milán en García Valdés, 2016: 5).

Bibliografía

- Bagué Quílez, Luis. (2006). *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Pre-Textos.
- Barranco, Justo. Los versos lenitivos de Olvido García Valdés ganan el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, *La Vanguardia*, 26 de mayo de 2022. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20220526/8296271/poesia-olvido-garcia-valdes-premio-reina-sofia-iberoamericana.html>
- Benegas, Noni y Jesús Munárriz. (2017). *Ellas tienen la palabra: las mujeres y la escritura*. Centzontle.
- Casado, Miguel. ([1994] 2005). «87 versus 78», en Casado, Miguel, *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*, Biblioteca Nueva, (139-154).
- Cirlot, Juan-Eduardo. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- Doce, Jordi. (1997). El aprendizaje en las venas. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 565-566, pp. 261-265.
- Gamoneda, Amelia. (2016). *Del animal poema. Olvido García-Valdés y la poética de lo vivo*. KRK.
- García Martín, José Luis. (1980). *Las voces y los ecos*. Júcar. Col. Los poetas.
- García Valdés, Olvido. (2009). *Poesía y poética. Olvido García Valdés*. Fundación Juan March.
- García Valdés, Olvido, Ana Zamorano y Rosa García Rayego. Poetas en la radio: Olvido García Valdés. Partes I y II. *UNED Radio*. Emitido el 27 de abril de 2015.
- García Valdés, Olvido. (2016). *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Prólogo de Eduardo Milán. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Lanz, Juan José. (1994). *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*. Editora Regional de Extremadura.
- Lanz, Juan José. (1998). La joven poesía española. Notas para una periodización. *Hispanic Review*, 66(3), pp. 261-287.
- Luján Atienza, Ángel Luis. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Arco Libros.
- Mainer, José-Carlos. (1999). *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*. Visor.
- Marinas, Miguel. (2014). *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*. Libros de la resistencia. Col. Paralajes, 6.

- Moral, Concepción G. y Rosa María Pereda. (1985). *Joven poesía española*. Cátedra.
- Ordovás, Miguel Ángel. (mayo 1999). Realidad y realidad. *Olvido García Valdés. Poesía en el campus*, n.º 44, pp. 6-8.
- Ortega, Antonio. (1994). *La prueba del nueve. (Antología poética)*. Cátedra.
- Ortega, Carlos. (1994). La poesía como defensa. *El País, Babelia*, 11 de junio de 1994.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. (1996). *Musa del 68*. Hiperión.
- Rodríguez Jiménez, Antonio. (1997). *Elogio de la diferencia*. Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.
- Yagüe López, Pilar. (2009). Sobre la poesía de Olvido García Valdés, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 42. <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11684/Pilar%20Yag%C3%BCe%2C%20Esp%C3%A9culo.pdf?sequence=3&isAllowed=y>