



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Letras

“De un encuentro a otro encuentro”
La yuxtaposición en *Del ojo al hueso* de Olvido García Valdés

TESIS
que para optar por el grado de
Maestra en Letras Españolas

Presenta: Valeria Guzmán González

Tutor:
Dr. Pedro Francisco Enrique Serrano Carreto
Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

Comité tutor:
Dr. Rodolfo Mata Sandoval
Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM
Dra. Tania Favela Bustillo
Universidad Iberoamericana Ciudad de México
Mtro. Jorge Antonio Aguilera López
Centro de Enseñanza para Extranjeros-UNAM
Mtra. Jocelyn Martínez Elizalde
Facultad de Filosofía y Letras-UNAM

Ciudad de México, noviembre de 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

I. INTRODUCCIÓN

Capítulo 1. De la poeta y la obra

10. Olvido García Valdés y su obra

13. Olvido García Valdés y su contexto

18. Del ojo al hueso

Capítulo 2. Yuxtaposición y metáfora

27. Metáfora

30. Yuxtaposición

II. LA YUXTAPOSICIÓN EN *DEL OJO AL HUESO*

38. Capítulo 1. Lo orgánico y lo construido: una persecución

46. Capítulo 2. Fotografía y espacialidad

57. Capítulo 3. Maleabilidad de la materia, el género y el tiempo

66. Capítulo 4. Cuerpo y enfermedad

80. CONCLUSIONES

85. OBRAS CONSULTADAS

“De un encuentro a otro encuentro”
La yuxtaposición en *Del ojo al hueso* de Olvido García
Valdés

“Fue dejándose ir de un encuentro
a otro encuentro, provista de atención”.

Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*

I. INTRODUCCIÓN

La obra de Olvido García Valdés despierta interrogantes al leerla. No sólo sobre el sentido final de los poemas, sino acerca de por qué están escritos de ese modo. Con la intención hallar un anclaje a partir del cual entender, disfrutar y vincularse con sus textos, propongo interrogar la forma de sus poemas.

Para este camino, hay que investigar los recursos retóricos: ¿cuáles son los que caracterizan su obra y cómo funcionan? Afortunadamente, Olvido García Valdés es una autora que está constantemente pensando en su propia obra y que tiene conciencia de cuáles son los mecanismos que utiliza para construirla. En sus textos en prosa encontramos sus obsesiones con respecto a la escritura y el lenguaje y, como veremos más adelante, es en uno de éstos donde ella declara que el recurso de escritura que ella identifica como propio es la yuxtaposición,¹ la cual, como vemos en el título, es el tema que atañe a esta tesis. Esta afirmación abre la pregunta: ¿qué quiere decir con esto, cómo funciona la yuxtaposición en la poesía de Olvido García Valdés?

Para dar luz a esta pregunta, propongo una investigación cuya vía sea la lectura atenta de varios poemas de la asturiana, con el fin de encontrar las maneras en las que la yuxtaposición está presente, y cuáles son las implicaciones que tiene sobre los poemas. Nos guiaremos como punto inicial por los aspectos retóricos y gramaticales antes que por las temáticas o los escenarios, sin que esto implique dejarlos de lado. Es, más bien, que la retórica es el punto de partida para llegar a los demás factores que constituyen la obra poética. Esta aproximación a la obra logra distinguir las características de la poesía de cualquier otro género literario. A partir de esta búsqueda, tenemos herramientas para hablar sobre poesía, pues sabremos cómo está construida.

Como apunta el poeta Luis Antonio de Villena, la crítica de poesía tiene muchos caminos a partir de los cuales se puede hacer “Y a estas vapuleadas alturas de casi todo, deberíamos haber aprendido —breve lección— que ningún método invalida otro. Que todo sirve (en mayor o menor medida) y todo se complementa”.² El doctor Israel Ramírez mencionaba que el mejor análisis que

¹ Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 434.

² Luis Antonio de Villena. *Iniciación a José Emilio Pacheco*. (México: Universidad Veracruzana 2019), 9.

se podía hacer de una obra poética era el que incluyera todos los análisis posibles;³ leer la obra desde todas las perspectivas.⁴ De acuerdo con estas visiones de la crítica, en la introducción haremos una breve exposición del contexto y la producción de Olvido García Valdés para tomar en cuenta la circunstancia de vida de la poeta, y no pensar en los poemas como una abstracción, sino como obras creadas por una mujer en un momento histórico determinado.

Para definir qué es la yuxtaposición y en qué se diferencia de la metáfora, me ayudaré de la teoría de la metáfora de la poeta Chantal Maillard;⁵ la definición de analogía de Mauricio Beuchot; los trabajos sobre poesía china que realizaron Ezra Pound y Ernest Fenollosa;⁶ el ensayo sobre la metáfora de André Breton;⁷ las definiciones gramaticales de yuxtaposición de Bárbara Zeiter,⁸ y de las ideas poéticas sobre la yuxtaposición de Philip Wheelwright.⁹

En cuanto a los análisis literarios, acudiré a autores como Irina Rajewsky y su teoría de la intermedialidad;¹⁰ Barthes y su ensayo sobre la fotografía,¹¹ o Aurelio Asiain, quien habla sobre las palabras *kakekotoba* en la poesía japonesa.¹² Estos textos nos permitirán hacer un análisis más completo de la obra, sobre todo en los aspectos que rebasan lo lingüístico.

³ Comunicación directa con el doctor Israel Ramírez durante un seminario de titulación especializado en poesía. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2014.

⁴ Inicialmente, esta tesis estaba pensada a partir de los conceptos de lo “apolíneo” y lo “dionisiaco” que Friedrich Nietzsche postula en *El nacimiento de la tragedia*. La propuesta de lectura era que los aspectos de la poesía de García Valdés que hablan sobre lo externo (las descripciones de paisajes o circunstancias) correspondían a lo apolíneo, y los que vienen de los pensamientos y la vida interior, a lo dionisiaco. Eventualmente se abandonó este punto de vista puesto que forzaba las delimitaciones de las partes que conforman los poemas, en vez de permitir, como la lectura que se hizo a partir de un elemento retórico, evidenciar la falta de claridad en la delimitación de los elementos del poema. Sin embargo, hay varias ideas de Nietzsche que ciertamente podrían ser fructíferas para pensar en la obra de Olvido García Valdés. En una entrevista, la poeta contesta qué filósofos han influido en su manera de vivir y ver el mundo: “Hay muchos. Yo creo que funciono por asimilación, de tal manera que muchas veces no sabría decir de dónde proceden las cosas. Y seguramente proceden de las lecturas y de lo que uno trae de atrás. Para mí ha sido muy importante Wittgenstein, siempre, en sus dos maneras o momentos, esa forma de plantear las cosas. Fue muy importante Pascal, Spinoza. Sartre. Nietzsche. Nietzsche, quizá el que más. Y después, claro, otra gente, Deleuze, Foucault. Foucault, por ejemplo, nos aclaró mucho la cabeza, ¿no?” (Armada 2014, s.p.). Más adelante pensaremos aspectos de la poesía de García Valdés con base en la teoría de la Aurora de María Zambrano, la cual, a su vez, está basada en el pensamiento nietzscheano.

⁵ Chantal Maillard, *La creación por la metáfora*. (Barcelona: Anthropos, 1992).

⁶ Ernest Fenollosa y Pound. *El carácter de la escritura china como medio poético*. (Madrid: Visor, 2001).

⁷ André Breton. “Signo ascendente”, en *La llave de los campos* (Madrid: Hiperión, 1976), 128.

⁸ Bárbara Zeiter, “La yuxtaposición”, *Boletín de Filología*, núm. 19 (2017): 1.

⁹ Philip Elis Wheelwright. *Metaphor and Reality*. (Bloomington: Universidad de Indiana, 1962).

¹⁰ Irina Rajewsky “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, en *Intermedialités. Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, núm. 6 (2005): 43-64.

¹¹ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. (Barcelona: Paidós, 1989).

¹² Aurelio Asiain en Fujiwara no Teika. *Centena de poemas, Hyakunin Isshu*. (México: Universidad Veracruzana, 2015).

El corpus que se analizará son seis poemas del libro *Del ojo al hueso*,¹³ publicado en 2001 por editorial Ave del Paraíso. Las referencias citadas corresponderán a la versión del libro que fue antologada por Galaxia Gutenberg en 2016, pues es la única edición de *Del ojo al hueso* conseguible en México (la primera edición está agotada incluso en España), y así será más fácil que los lectores puedan buscar las referencias. Sin embargo, para realizar este trabajo se revisaron tanto la versión de Galaxia Gutenberg, como la de Ave del Paraíso.

La elección de este libro para los análisis de poemas se debe a que si bien el uso de la yuxtaposición está presente en los poemarios anteriores y posteriores de García Valdés, *Del ojo al hueso* es un libro que se escribió durante un proceso de enfermedad, un factor que incide varias veces en el ritmo de los poemas, así como en las perspectivas desde los cuales están escritos. Esto permite que la investigación contemple estas circunstancias y amplíe la lectura de los recursos gramaticales; en concreto, de la yuxtaposición, hacia aspectos como el ritmo y, en cuanto a temática, el cuerpo y la desdicha. Asimismo, como veremos en el último capítulo de la segunda parte, la enfermedad nos puede dar una clave de por qué los poemas de García Valdés utilizan la yuxtaposición.

La obra de Olvido García Valdés ha sido investigada en la Academia a partir de distintas miradas; entre ellas encontramos estudios ecológicos,¹⁴ *queer*,¹⁵ feministas,¹⁶ corporales¹⁷ y pictóricos.¹⁸ Los trabajos cuya aproximación es más cercana al proceso que se realizará en esta tesis son los de la doctora Virginia Trueba;¹⁹ en particular, su artículo sobre lo neutro en la obra de García Valdés, pues toma como punto de partida un recurso gramatical para indagar cómo funciona en sus poemas y a partir de ahí conduce la discusión hacia cómo el sujeto impersonal en tercera persona de los poemas de García Valdés es un recurso de escritura que permite cuestionar el género de las y los escritores de poesía, y que ha sido utilizado por varias mujeres escritoras con

¹³ “Habla de líquenes, materia...”, “Sube el ruido de quienes asisten...”, “Una foto antigua de mujeres yámana”, “Busca equilibrio entre lo firme...”, “De marfil ve sus propios dedos” y “Un día formuló un deseo, luego ha ido”. Los poemas no tienen título, así que se nombrarán por el primer verso.

¹⁴ Enrique Álvarez “Lo extraño del animal. Hacia una ecología querer en la poesía de Olvido García Valdés”, *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, núm. 24 (2018): 239-259.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Natalia Noguera Martínez. “Mujeres y poesía: compromiso poético en Olvido García Valdés”, en *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. (Murcia: Universidad de Murcia, 2016).

¹⁷ Amelia Gamoneda, “Inscripción poética del cuerpo”.

¹⁸ Marta Plaza Velasco. “Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en *Exposición* de Olvido García Valdés”, *Actio nova: Revista de Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada*, núm. 2 (2018): 29-64.

¹⁹ Virginia Trueba, “Desbaratar el paradigma: lo neutro en la obra de Olvido García Valdés”, en *Hispanic Research Journal*, vol. 14, núm. 6 (2013), 485-495 y “Perséfone, metáfora para una poética” (2010).

este fin. Es decir, nos explica cómo un recurso gramatical tiene implicaciones políticas y sociales en el texto.

La doctora Amelia Gamoneda Lanza, hija del poeta Antonio Gamoneda, uno de los autores de cuya tradición poética, como veremos más adelante, viene la poeta Olvido García Valdés, también tiene dos estudios sobre la obra de la poeta asturiana en los que atiende a los funcionamientos lingüísticos del poema; sin embargo, sus estudios son mucho más amplios y están constituidos de modo más ensayístico. Esto gana en riqueza, pues se abarcan distintos aspectos de la obra, pero no nos ofrece propiamente un análisis o una lectura minuciosa de los poemas.

En cuanto a la cronología de trabajo, esta tesis está dividida en dos partes. La primera, como se ha anticipado, funge como introducción a la obra y el contexto de la poeta Olvido García Valdés, así como a su libro *Del ojo al hueso*. Luego de esta introducción, haremos la discusión mencionada sobre los conceptos yuxtaposición y metáfora, con miras a identificar cuáles son las características de cada uno y cuál es la diferencia entre ambos.

La segunda parte de la tesis corresponde a la lectura de seis poemas de *Del ojo al hueso* divididas en cuatro capítulos. Estas lecturas estarán enfocadas en descubrir la manera en la que la yuxtaposición opera en ellos. En el primer capítulo, leeremos el poema “Habla de líquenes, materia...”.²⁰ Se discutirá cómo funcionan los encabalgamientos, los cuales yuxtaponen un tema junto a otro y asimismo lo interrumpen en el espacio de un solo verso. Se verá cómo se relacionan los espacios externos, representados por el paisaje, con los internos, que corresponden al pensamiento, y cómo la yuxtaposición unifica ambos pero al mismo tiempo hace que perdamos de vista el tema principal.

El segundo capítulo se centra en la imagen fotográfica. Se realizará la lectura de dos poemas. En el primero una fotografía cambia la dirección del poema y en el segundo el poema se escribe a partir de una imagen. En el poema “Sube el ruido de quienes asisten...”,²¹ se mostrarán distintas perspectivas de un momento a partir de la descripción de lo “real” y lo fotográfico. Veremos cómo la yuxtaposición funciona para abrir la dimensión espacial en el poema, que se desenvuelve en dos dimensiones: la imagen y el discurso. Así, notaremos que la yuxtaposición funciona como una herramienta de especialidad lingüística. En el segundo poema, “Una foto

²⁰ Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 276.

²¹ *Ibíd.*, 220.

antigua de mujeres yámana”,²² veremos cómo la mente yuxtapone a través de una fotografía la imagen, el recuerdo y el pensamiento.

El tercer capítulo hará una reflexión sobre las mujeres y el discurso femenino en la poesía de García Valdés; como veremos, ésta nunca es explícitamente política, sino que este aspecto se deja entrever en sus poemas y en una lectura de la obra en conjunto. Este tema será una presentación al poema “Busca equilibrio entre lo firme...”,²³ que tiene como protagonistas a dos mujeres en un taller de laudería. Indagaremos en cómo lo material y lo inmaterial se unen a partir de palabras que abren el sentido del poema. También, notaremos los distintos saltos de materialidad, género y temporalidad que la yuxtaposición posibilita y, por último, cómo la yuxtaposición también provoca la ambigüedad en la lectura general del poema.

Finalmente, el cuarto capítulo se enfocará en el tema de la enfermedad. Con esto en mente, se analizará la yuxtaposición en un tema en particular, presente sobre todo en la penúltima sección del libro, “De marfil ve sus propios dedos”. Así, analizaremos el poema que empieza con el verso “De marfil ve sus propios dedos”²⁴ y después “Un día formuló un deseo, luego ha ido”.²⁵ En ambos veremos involucrados factores como el ritmo, el espacio y la simultaneidad. La enfermedad nos servirá como puerta para hablar brevemente de otro de los temas o, más bien, de una predisposición sentimental fundamental en la obra de García Valdés: la desdicha.

²² *Ibíd.*, 221.

²³ *Ibíd.*, 224.

²⁴ *Ibíd.*, 265.

²⁵ *Ibíd.*, 275.

Capítulo 1. DE LA POETA Y LA OBRA

Olvido García Valdés y su obra

Olvido García Valdés es una poeta del norte de España. Nació en Santianés de Pravia, Asturias, en 1950. Publicó su primer libro a los treinta y seis años por intercesión de dos de sus alumnos de Filosofía. La publicación fue una *plquette* llamada *El tercer jardín*. La escritora, sin embargo, ya llevaba muchos años escribiendo para sí en cuadernos cuyos apuntes después fueron destruidos por ella misma.²⁶

La obra poética de Olvido García Valdés está conformada por ocho libros: *El tercer jardín* (1986), *Exposición* (1990), *ella, los pájaros* (1994), *caza nocturna* (1997), *Del ojo al hueso* (2001), *Y todos estábamos vivos* (2006), *Lo solo del animal* (2012) y *Confía en la gracia* (2020). Su poesía reunida fue publicada por la editorial Galaxia Gutenberg bajo el título *Esa polilla que delante de mí revolotea* en 2008,²⁷ y abarca desde *La caída de Ícaro* hasta *Lo solo de animal*, además de algunos poemas inéditos. Fue prologada por el poeta Eduardo Milán. En 2020, la editorial Cátedra publicó una antología de su poesía llamada *Dentro del animal la voz*, editada por Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama.

Además de sus libros de poesía, García Valdés escribió la biografía de Santa Teresa de Jesús para la colección “Vidas literarias” de editorial Omega.²⁸ También ha traducido la obra

²⁶ Miguel Marinas. *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*. (Madrid: Libros de la Resistencia, 2014).

²⁷ *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016).

²⁸ *Santa Teresa de Jesús*. (Barcelona: Omega, 2001). Esta colección reúne biografías de escritores realizadas por otros escritores; por ejemplo, la de Calderón de la Barca por Eugenio Trías, Julio Cortázar por Cristina Peri Rossi o Rubén Darío por Julio Ortega. El libro que García Valdés escribió sobre Teresa de Jesús conserva en varios aspectos el estilo de su poesía: está dividido en capítulos que cuentan la vida de la monja poeta y capítulos donde García Valdés cuenta su propia experiencia viajando hacia los lugares donde la monja vivió, mezclados con reflexiones sobre la escritura y el lenguaje; estos capítulos se redactan siempre con el sujeto impersonal que vemos también en sus poemas. Los apartados que cuentan el viaje de García Valdés varias veces están acompañados por fragmentos del *Diario filosófico* de Wittgenstein, los cuales dialogan también con los capítulos que hablan de la vida de la monja. Los capítulos que hablan sobre la vida de Santa Teresa acompañan la anécdota con información sobre la corriente de pensamiento religioso del que la santa fue parte: el recogimiento y la mística. García Valdés toma en cuenta el lugar social que la mística ocupó y enlaza todos estos aspectos para presentar una visión compleja de su vida. El hecho de que la poeta misma esté presente en el libro a la par de la vida de la santa constituye una biografía moderna que si bien toma en cuenta los aspectos religiosos, se aleja del modelo hagiográfico e incluso de la biografía tradicional.

poética de Pier Paolo Pasolini²⁹ y, al lado de Monika Zgustova, poemas de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáeva.³⁰ Su obra ha recibido reconocimientos como el Premio Ícaro de Literatura en 1990; el Premio Leonor de Poesía en 1994 por *ella, los pájaros*; el Premio Nacional de Poesía de España en 2007, y en 2017 el Premio de las Letras de Asturias. Junto a Miguel Casado (su pareja sentimental), Gustavo Martín Garzo, Luis Marigómez, Carlos Ortega, Esperanza Ortega, Ildelfonso Rodríguez, Tomás Salvador y Miguel Suárez, editó la revista cuatrimestral de poesía *El Signo del Gorrión*, vigente de 1993 a 2004, que publicó un total de veintiséis números.³¹ En 2018 fue nombrada directora general del Libro y Fomento a la Lectura, un cargo al que renunció anticipadamente.³²

La poeta tuvo una formación temprana como filóloga y tardía como filósofa.³³ Ambos campos constituyen su pensamiento y se han unido en su escritura de manera indisoluble: la lengua afecta al pensamiento y viceversa. García Valdés toma el pensamiento y lo hace lenguaje, y a partir de este proceso crea una estructura propia. La reflexión se encuentra siempre en relación con la manera en la que es expresada. Así, su obra poética se caracteriza por ser una poesía del pensamiento, más que una poética de lo sentimental o anecdótico.

Otro elemento muy presente en Olvido García Valdés son las artes plásticas. La autora ha escrito catálogos de arte y las referencias a la plástica constantemente aparecen en sus poemas. Artistas como Botticelli, Piero della Francesca y Juan de Flandes, y contemporáneos como Javier Marín, Juan Soriano o Vicente Rojo aparecen en sus poemas como motivos de inspiración.

Estas influencias constituyen una obra que tiene una búsqueda lingüística, pues no establece las relaciones sintácticas usuales, sino que constantemente interrumpe la congruencia sintáctica, rítmica y semántica, de modo que logra un efecto que descoloca al lector cada uno de sus textos. Esta sorpresa opera en un primer acercamiento a los poemas, pero en una lectura más atenta se logra percibir un hilo argumental, que muchas veces se sostiene en una imagen fija. La anécdota no es común en los poemas de García Valdés. En algunos poemas encontramos una

²⁹ Pier Paolo Pasolini. *La religión de mi tiempo*. (Barcelona: Icaria, 1997).

³⁰ Anna Ajmátova y Marina Tsvetáeva. *El canto y la ceniza, antología poética*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006).

³¹ Alfonso Armada. “Olvido García Valdés: ‘están muy solos también los animales’”. Entrevista a Olvido García Valdés. (*ABC Cultura*, 14 de agosto de 2014) y Virginia T. Fernández “La poesía como antídoto para ‘derribar los espesos muros de lo real’”. (*El Norte de Castilla*, 29 de abril de 2013).

³² La poeta adujo motivos personales para su renuncia. Durante su gestión tuvo una controversia con el gremio librero por buscar implementar dinámicas de transparencia que facilitarían a los autores constatar cuántos ejemplares de sus libros se vendían en las librerías; los libreros argumentaron que ya había un sistema efectivo (Martín 2018).

³³ Miguel Marinas, *Un lugar donde no se miente*.

acción muy concreta: alguien que corre de un lado a otro, alguien que recorre un casa, alguien que se tira de un edificio... pero no es usual ver una historia que se desenvuelve.

La mayoría de los poemas empiezan mostrando una imagen externa (un paisaje, una casa) y de ahí se desplazan a lo interno: la idea, el pensamiento, la relación de conceptos, sin llegar a cerrar en una conclusión o lección; las sentencias no son comunes en esta poesía. Por eso se puede hablar de poesía abierta, pero no necesariamente inconclusa; no es que los poemas terminen abruptamente o parezcan incompletos, sino que estamos observando solo un aspecto de lo que sucede. La descripción de las imágenes o sucesos tiende a ser narrada a partir de un detalle sin contexto. Así, el lector debe armar las piezas o hacer inferencias para saber en dónde se sitúa el poema, sin que esto se pueda saber con exactitud en varias ocasiones.

Al presentar paisajes o acciones externas al pensamiento, los poemas de García Valdés abogan por la objetividad en tanto que no se hacen juicios ni hay intervención de la voz poética en las acciones. Los paisajes, las escenas y las circunstancias son mostrados con descripciones a detalle pero sólo de fragmentos específicos en los que se pone la mirada de la voz poética. Estos fragmentos nos permiten intuir el resto del escenario. El efecto de objetividad se contrapone con la elección de contar el poema a partir del detalle, pero al mismo tiempo funciona a partir de ésta. La aparente objetividad o alejamiento se interrumpe cuando el poema deja de contar el entorno y empieza a relatar la idea de quien observa. Es entonces que se hacen las conexiones entre lo que se mira y el pensamiento.

Los poemas siempre son relatados en tercera persona (“Busca, rosada y no uniforme, /como signos, temblorosa/ de insectos, tan atrás que la mano/ no alcanza si ella no le sale al encuentro”³⁴). Este rasgo desestabiliza el texto, pues no se sabe quién observa lo que se narra en el poema, si se trata de la voz poética misma, o si el poema está narrando lo que hace una tercera persona.³⁵

³⁴ Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 236.

³⁵ La poética de García Valdés, “De ir y venir. Notas para una poética” (Conferencia dictada en la Fundación Juan March. 6 de octubre de 2009), está escrita en tercera persona. En ese texto sabemos que habla de sí misma porque no se trata de un poema, sino de una poética personal. A partir de este texto, podríamos inferir que también en los poemas que están en tercera persona habla la voz poética, la voz que narra el poema, y no que se narra lo que hace una tercera persona. En el primer capítulo de la segunda parte veremos cómo además la voz en tercera persona dice pensamientos, por lo que no podría pertenecer a una persona externa. En todo caso, más que buscar a quién pertenece exactamente esta voz, vale hacer el apunte de que la voz en tercera persona es una cualidad que abre las posibilidades de lectura del poema.

Olvido García Valdés y su contexto

Cuando Olvido García Valdés empezó a publicar, en España ya había pasado la primera generación de la posguerra (en la cual se encuentran nombres como el de Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Luis Rosales, nacidos en la primera década del siglo XX) e incluso la segunda, también conocida como “generación del 50” y “generación del 60” (con nombres de poetas como Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez o José Ángel Valente, nacidos a finales de los años veinte).³⁶ Es importante mencionar estos nombres porque en los manuales de literatura española del siglo XX, y en algunas lecturas de la crítica, las generaciones posteriores en España son calibradas a partir de estos grupos: se comparan los temas y las estéticas a las que acuden o deciden dejar de acudir siempre con respecto a las generaciones que los antecedieron.

Luego de estas generaciones, surgió la de los nueve Novísimos.³⁷ Álvaro Salvador explica el predominio de esta corriente, así como su búsqueda escritural:

Este grupo se instituye como dominante así como sus presupuestos teóricos, basados fundamentalmente en un culturalismo que intenta recuperar una “poesía del lenguaje” frente a lo que había sido la poesía, más o menos social, de las promociones anteriores, la recuperación de cierto formalismo neovanguardista y la incorporación de elementos nuevos como la cultura de los llamados *mass media* [...].³⁸

Estas posturas devinieron en búsquedas poéticas menos enfocadas en lo social que las de la generación anterior, relacionadas con el alejamiento temporal de la Guerra civil, y de la necesidad de renovar la poesía. Esto trajo consigo un mayor interés por lo lingüístico.

³⁶ Tatiana Aguilar-Álvarez Bay. *La verdad poética en José Ángel Valente (1955-1966)*. (México: El Colegio de México, 2011).

³⁷ Esta generación es llamada así por la antología preparada por José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, que fue publicada en Barcelona en 1970, en la que se incluían los poetas Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Antonio Martínez Sarrión (1939), José María Álvarez (1942), Félix de Azúa (1944), Pere Gimferrer (1945), Vicente Molina Foix (1946), Guillermo Carnero (1947), Ana María Moix (1947-2014) y Leopoldo María Panero (1948-2014) (Alvar, Mainer y Navarro 2016).

³⁸ Álvaro Salvador en Álvaro Salvador y Érika Martínez (eds.). *Poesía española. Antología. Segunda mitad del siglo XX* (México: UNAM, 2011), 18.

Las exploraciones poéticas por las que los Novísimos fueron agrupados tuvieron como respuesta el movimiento surgido posteriormente, conocido como “Poesía de la experiencia” o “La otra sentimentalidad”, contemporáneo a García Valdés, que tuvo como principales actores a los poetas Luis García Montero (1958), Álvaro Salvador (1950) y Javier Egea (1952-1999).³⁹ Luis García Montero publicó el libro de ensayos *Confesiones poéticas*, donde abogaba por “la revolución del lenguaje, cierto culturalismo, el esencialismo de Octavio Paz y, sobre todo, la escritura neovanguardista, sin despreciar en algún caso aislado como el de Jorge Reichmann el compromiso político”.⁴⁰

Las búsquedas de los Novísimos se dirigían, en términos generales, hacia lo lingüístico, y la Poesía de la Experiencia decidió revirar hacia la búsqueda de lo social, sin perder su atención por el lenguaje. Habría que aclarar que los Novísimos no se denominaron de ese modo a sí mismos, sino que fueron llamados así al ser agrupados en una antología; en cambio, la Nueva Sentimentalidad o Poesía de la Experiencia sí se conformó como un grupo.⁴¹

Así como las obras que siguen la corriente estética de la Nueva Sentimentalidad, la poesía de García Valdés también sigue las búsquedas lingüísticas de los Novísimos; sin embargo, es más radical en cuanto a la experimentación lingüística y abandona casi por completo la narratividad: en los poemas de la asturiana no vemos el desenvolvimiento de una circunstancia, sino un detenimiento sobre una circunstancia u objeto en el cual se ancla el poema. Si hay acciones o anécdotas, éstas casi siempre están fijadas en un periodo de tiempo que no avanza, a la manera de un

³⁹ “La ‘poesía de la experiencia’ toma su nombre de un ensayo de Robert Langbaun que comentó Jaime Gil de Biedma en 1977. Luis Antonio de Villena ha caracterizado un poema de la experiencia como un texto lírico escrito racionalmente, realista y figurativo, en lenguaje natural no sofisticado y en tono de conversación. Tal naturalidad conversacional en ningún momento quiere decir espontaneidad o descuido. Lo conversacional, como es bien sabido, es un artificio” (Jaramillo Agudelo 2005, s.p.)

⁴⁰ Álvaro Salvador en Álvaro Salvador y Érika Martínez (eds.). *Poesía española. Antología*, 21.

⁴¹ Cuando tratamos con poesía, las categorías o enumeraciones de características de grupos o generaciones sirven como un ancla inicial para el acercamiento a ciertas poéticas, sobre todo en la lectura de su contexto; sin embargo, al ahondar en las obras de cada poeta, notamos que las categorías establecidas en trabajos compilatorios o libros de historia de la literatura, muchas veces son insuficientes e inclusive inexactas en relación a las obras. Si bien hay generaciones identificables pertenecientes a los años setenta y ochenta en España, y las obras de los poetas que los conformaban han sido identificadas con una serie de características, éstas no se pueden tomar como absolutas, pues la diferencia de estilos entre cada poeta es notoria al leer sus obras. Asimismo, muchas veces la obra de los poetas no está determinada por un solo estilo (en este caso, el de la juventud), sino que se desarrolla a lo largo de su vida y sus exploraciones.

cuadro pictórico.⁴² Como veremos más adelante en la lectura de sus poemas, el aspecto social no está ausente de su poesía, sino que no se muestra explícitamente.

La poesía de Olvido García Valdés estuvo fuera de estas clasificaciones, no es común verla identificada como parte de un grupo. Hay algunos factores que influyeron en esto: que la poeta empezó a publicar hasta finales de los años ochenta; que era de una provincia del norte (y, como pasa también en México, la mayor parte de los poetas que estaban en el foco cuando eran jóvenes habían nacido en ciudades grandes como Madrid o Barcelona), y que es mujer (veamos cómo de los nueve Novísimos antologados sólo Ana María Moix es mujer). La asturiana no estuvo en el centro de la discusión poética en su juventud. Más allá de las circunstancias contextuales que colocaron la poesía de Olvido García Valdés al margen, las características de su poesía también la ubican fuera de las búsquedas o estéticas rectoras de su época.

A pesar de esta circunstancia, no hay que considerar a la poeta como marginal ni es la única que se adhiere a una poética como la suya. Pensemos, por ejemplo, en el grupo que integró junto a los poetas que editaron la revista *El Signo del Gorrión*. Si bien García Valdés no es parte de una generación rectora de la historia poética reciente en España, sí que tiene colindancias con otros poetas. Es considerada también como parte del llamado Grupo de Valladolid, en el que se agrupa a poetas del norte como Ildefonso Rodríguez y Miguel Casado; Marcos Canteli hace énfasis en la sistemática “(des)aparición en los panoramas” del mencionado grupo, y en general, reclama que la poética de Olvido García Valdés no ha sido central para la crítica en España.⁴³ Fuera de la línea principal de la crítica, el crítico Julián Jiménez Heffernan ubica una tradición de la poeta asturiana en poéticas que son establecidas a partir de la desdicha:

Dicha tradición, también de humanismo agónico, tiene en Unamuno, Ortega, Castro, Aranguren y Zubiri a algunos representantes destacados —en poesía, cabría mencionar a García Lorca, Miguel

⁴² Pilar Yagüe López explica: “Algunos poemas, que comienzan con procedimientos narrativos, con anécdotas reconocibles expresadas sin distorsión lingüística, sin procedimientos elípticos ni de yuxtaposición, o, al menos, muy tenues, sorprenden con un final donde la mirada se desplaza en un brusco corte. Así, el que comienza: ‘Con ligera mochila, anciana apenas’. Son poemas en los que la mirada se une a la reflexión, que, como en este caso, recorre largo trayecto”. Yagüe López en “Sobre la poesía de Olvido García Valdés”, s.p. Vemos que la variación de los poemas de García Valdés no ocurre por el desarrollo de la acción narrativa, sino por el cambio de perspectiva hacia la reflexión. Esto lo desarrollaremos más adelante.

⁴³ Marcos Canteli (“Transitar el parpadeo: tres poetas españoles”, Universidad de Duke), 3.

Hernández, Dámaso Alonso, Luis Rosales, Blas de Otero, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez y Antonio Gamoneda.⁴⁴

Vale la pena apuntar que, al ser una poeta contemporánea, la recepción de Olvido García Valdés está en evolución. En 2020, por ejemplo, su libro *Confía en la gracia* fue considerado uno de los mejores del año.⁴⁵

Personalmente, encuentro familiaridades entre la poesía de Olvido García Valdés y la de poetas españolas como Chantal Maillard (1951) y Clara Janés (1940), perteneciente a una generación anterior.⁴⁶ Podemos encontrar en las obras de las tres experimentaciones lingüísticas, una tendencia más a lo personal que a lo social, la descripción de las circunstancias a partir del detalle o el fragmento de la imagen y, en general, poemas más bien breves. Esto pensando en la estructura de los poemas más que en el sentimiento ontológico, como lo propone Jiménez Heffernan. Ciertamente es un ángulo interesante y prolífico a partir del cual pensar varias obras poéticas, pero tan prolífico, que podría englobar a demasiados poetas sin que haya una relación en la manera en la que están hechos los poemas, y por lo tanto sería complejo aterrizar esta perspectiva en el espacio de este análisis académico.

En México actualmente el nombre de la poeta es conocido por un círculo reducido de lectores de poesía. Olvido García Valdés ha realizado lecturas de poesía en este país en más de una ocasión. En 2015 impartió una conferencia sobre la despersonalización de la poesía en la

⁴⁴ Julián Jiménez Heffernan. “Un balance mal urdido. Diminutivo y plegaria en Olvido García Valdés” (*Periódico de Poesía*, 29 de julio y 5 de agosto de 2019), s.p.

⁴⁵ Javier Rodríguez Marcos contó *Confía en la gracia* en el número cuatro de los cincuenta mejores libros del año en 2020 para *El País*. En el conteo se incluían libros de todos los géneros (Rodríguez Marcos, *El País*). Podemos comparar el caso de García Valdés con el de Antonio Gamoneda, cuya obra fue ignorada por años por la crítica de España, hasta que fue antologado por editorial Cátedra a finales de los años ochenta y su poesía empezó a generar mucho más interés en su país. Canteli indica como uno de los factores que causaron el olvido inicial de la obra el hecho de que el poeta era del norte de España, por lo que tenía desventaja con respecto a la centralización de la crítica en su país. Canteli, “Transitar el parpadeo”, 107.

⁴⁶ Pilar Yagüe López, en “Sobre la poesía de Olvido García Valdés”, s.p., la identifica, por ejemplo, cercana a la poética de la poeta Eli Tolaretxipi.

Universidad Iberoamericana.⁴⁷ Su obra reunida se encuentra en las librerías del país y poetas mexicanos como Tania Favela⁴⁸ y Pedro Serrano⁴⁹ han escrito acerca de su obra.⁵⁰

Una pregunta pendiente es aquella por las identificaciones entre la obra de Olvido García Valdés y poetas mexicanas de la misma generación, como Pura López Colomé (1952), Coral Bracho (1951), Myriam Moscona (1955) e inclusive Esther Seligson (1941), perteneciente a una generación anterior. Si bien las poéticas distan cada una entre sí, hay un punto de encuentro en la indeterminación en el sentido del poema, lo ambiguo que da lugar a una obra abierta; incluso un dejo de surrealismo que ya menciona Yagüe López⁵¹ en la obra de García Valdés, y que también podemos encontrar en las poetas mencionadas. Un trabajo comparativo de este tipo podría dar luz a las características de las generaciones que empezaron a publicar poesía en los años setenta y ochenta en Hispanoamérica, así como reconocer puntos en común y diferencias en las poéticas de cada país. Uno de los resultados que tiene este tipo de trabajos es que se puede pensar en la literatura más allá de su región, y notar de qué forma las obras son parte de un espíritu del tiempo literario.⁵²

⁴⁷ Olvido García Valdés. Conferencia magna de Olvido García Valdés sobre la despersonalización de la poesía. (Dictada en al Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Ciudad de México, 2015).

⁴⁸ Tania Favela. “La sombra de la voz/ o un yo sin garantías en *Lo solo del animal*”, en *Remar a contracorriente. Cinco poéticas*. (Madrid: Libros de la Resistencia, 2019).

⁴⁹ Pedro Serrano. “Olvido García Valdés, la reticencia”, *Periódico de Poesía*, núm. 6 (2003): 7-15.

⁵⁰ Hablando de la lectura de Olvido García Valdés en México, vale la pena mencionar esta entrada en el diario de la poeta Tedi López Mills (Ciudad de México, 1959), apenas en la segunda entrada de este libro: “Hoy leí tres poemas de Olvido García Valdés y me di cuenta de que ya he perdido la costumbre de leer poemas esenciales, esos que no se voltean a ver con una mirada socarrona. Tendré que repensar el asunto de la quietud naturalista en los poemas que ponen en riesgo la sintaxis para que la superficie dé un brinco hacia dentro”. Tedi López Mills, *La invención de un diario* (México: Almadía 2016, 13-14). Es rescatable de esta observación no sólo que nos da un testimonio de la lectura de la asturiana en México, sino que López Mills hace énfasis en el aspecto sintáctico de la poesía de García Valdés.

⁵¹ “Y es este haz de confluencias lo que se manifiesta en una poesía-pensamiento (como, en Cernuda, Valente, o los poetas metafísicos ingleses), que asume también la herencia del surrealismo. [...] Miguel Casado destacaba los puntos de confluencia de estas dos poéticas. O cómo la poética surrealista redimensiona el valor del concepto “pensamiento”[...] En algunos poemas de García Valdés se explora el espacio a que da lugar el mundo de los sueños, con técnicas deudoras del surrealismo. Pilar Yagüe López, “Sobre la poesía de Olvido García Valdés”, s.p.

⁵² Pienso, por ejemplo, en el libro *Iniciación a José Emilio Pacheco* del poeta español Luis Antonio de Villena, donde lee la obra de Pacheco en relación con la de otros poetas mexicanos y españoles: “Las generaciones poéticas mexicanas (al menos desde los años veinte) se han solido agrupar en torno a una revista. Así se habla de la generación de *Contemporáneos* (Pellicer, Novo, Villaurrutia, Owen) o de la posterior de *Taller*, que es la de Octavio Paz y Efraín Huerta [...] Observada desde una óptica española (y en comparación con la nuestra, Brines-Claudio Rodríguez-Gil de Biedma), se trataría de una generación más abierta. Lo primero porque si uno de sus pies está en la tradición, la poesía cívica, y el esteticismo, el otro está decididamente en un gusto (no estridente) por la novedad, el movimiento y la experimentación [...]” Villena, *Iniciación*, 14. Este tipo de acercamiento esclarece sincrónicamente un estado de la poesía entre México y España. Como el autor mismo aclara en el libro, la lectura a partir de generaciones debe ser

Asimismo, hay que tener en cuenta que no es lo mismo un estudio literario sobre la poesía de Olvido García Valdés realizado en España, que uno realizado en México, pues hacer una lectura desde este país nos posibilita usar nuestros propios conocimientos contextuales e incluso distintas herramientas teóricas para leer la obra de la autora desde fuera de Europa.

DEL OJO AL HUESO

*Del ojo al hueso*⁵³ es el quinto libro de poemas de Olvido García Valdés. El título alude a un desplazamiento constante entre lo externo y lo interior del humano. Como apunta el poeta Pedro Serrano, esta relación no solo funciona a nivel individual en el título, sino también de nosotros hacia los otros (del ojo al hueso no es solo el movimiento de nuestro propio ojo hacia dentro de nosotros, sino de nuestro ojo hasta encontrar el hueso del otro): “Algo que va ‘del ojo al hueso’ implica la relación entre el individuo y el objeto exterior, pero también del individuo consigo mismo. Un ojo hacia afuera y otro hacia adentro: el ojo de quien mira y el ojo visto, en una intimidad siempre acoplada y siempre acoplándose”.⁵⁴

A propósito de la obra de García Valdés, Marcos Canteli afirma que “intimidad en esta poesía no equivale más que al espacio mínimo del cuerpo y de los sentidos corporales, mundo corporalizado”.⁵⁵ Por eso el título también hace pensar en el cuerpo, que está presente en todos los poemas de este libro: no hay un acercamiento posible al mundo que no empiece con la observación de su materia. Virginia Trueba⁵⁶ apunta que la poesía de García Valdés recuerda por momentos la “metafísica matérica” de los poetas ingleses barrocos. Asimismo, el ojo está relacionado con la visión, la subjetividad, y el hueso con la materia inamovible, que persiste más allá de la muerte. El ojo es un órgano externo, movable; el hueso no, el hueso no tiene flexibilidad. La movilidad es la caducidad. La enfermedad, el movimiento y la muerte están en presentes en este libro, y hablan a través de la poeta, que se convierte en un instrumento, al grado de no aparecer en los poemas más que en tercera persona.

tomada en cuenta más como un acercamiento o “carta de navegación” que “como una conclusión que cierra y define” Villena, *Iniciación*, 13.

⁵³ Olvido García Valdés. *Del ojo al hueso*. En *Esa polilla que delante de mí revolotea*. (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016).

⁵⁴ Pedro Serrano. “Olvido García Valdés, la reticencia”, *Periódico de Poesía*, núm. 6 (2003), 12.

⁵⁵ Marcos Canteli. “Olvido García Valdés, raíz pero que fluye”, *Adarve. Revista de crítica y creación literaria* núm. 6 (2013): 36.

⁵⁶ Virginia Trueba Mira. “Perséfone, metáfora para una poética (sobre Olvido García Valdés y María Zambrano)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 35, núm. 1 (2010): 316.

Del ojo al hueso está constituido por cuatro secciones. La primera, “Si un cuervo trajera”, se compone de treinta y tres poemas en verso. Como es común en la obra de García Valdés, la mayoría son breves, solo uno pasa de la página. En el nombre está ya presente el uso “incompleto” o inusual del lenguaje al que la poeta acude constantemente. La frase “Si un cuervo trajera” contiene un verbo subjuntivo y transitivo que carece de objeto directo. ¿Si un cuervo trajera qué? Si nos quedamos sólo con lo que este título ofrece, carente de su complemento, tenemos solo la posibilidad de que un cuervo traiga algo. Y así como es subversiva la incompletud, es subversiva la posibilidad de que un cuervo *traiga*: el cuervo, animal carroñero, es normalmente un animal que se *lleva* algo: animales pequeños que se arrastran, o restos de un cuerpo muerto para alimentarse de él. Así cobra sentido el subjuntivo: ¿Qué pasaría si un cuervo no se llevara, si un cuervo trajera? Hay, incluso, una posibilidad de que los muertos vuelvan a la vida en esta aparentemente incompleta insinuación: si un cuervo trajera, las mecánicas de las cosas estaría corriendo al revés.

A grandes rasgos, los poemas que integran esta sección son un recorrido de lo íntimo a lo social, observaciones minuciosas y detallistas del paisaje que se presenta, siempre llevado hacia el pensamiento. Un ir y venir entre descripciones y reflexiones. Al igual que en otros de sus libros (por ejemplo, en la sección “Exposición” de *La caída de Ícaro*), algunos de los poemas vienen acompañados de referencias que aparecen al pie de los poemas entre paréntesis. Aquí se mencionan los nombres de los escritores Djuna Barnes y Tanizaki, y del pintor mexicano Juan Soriano.⁵⁷ Si bien no abunda en experiencias con otras personas, es tanto a través de los epígrafes y menciones a otros artistas, como de la descripción de la observación a otras personas y la eventual convivencia con algunas de ellas, que esta parte se convierte en la que más interacción social muestra del libro.

La siguiente sección, “Del libro de los líquenes o el decir”, es un diario con once entradas fechadas entre mayo de 1996 y marzo de 2000.⁵⁸ Como su nombre lo alude, esta sección es la que

⁵⁷ Los nombres que García Valdés coloca al final de los poemas aparecen como claves de lectura. Éstos no son introducidos por un “a” o un “para” que los identifique como dedicatorias, sino que están entre paréntesis. Leer los poemas a la luz de esos nombres les da una nueva perspectiva. El poema que señala a Tanizaki, por ejemplo (García Valdés 2016, 229), probablemente está escrito pensando en el ensayo *El elogio de la sombra*, donde el japonés habla de la configuración de las casas japonesas como espacios en los que no entra mucha luz, sino que se procura que entre apenas un rayo que ilumine una parte de la casa donde se coloque un arreglo floral de ikebana o algún jarrón gastado: “Diríjanse a la estancia/ más apartada. En la penumbra, capten/ del lejano jardín, del que todas/ las salas les separan, la menor/ claridad”, etcétera. En otros casos, la alusión quizá se refiera a un estado de ánimo a partir de otras obras o una sintonía con sus poéticas.

⁵⁸ En la primera edición de *Del ojo al hueso*, editada por Ave del Paraíso (2001), los textos se distribuyen uno por página; en cambio, en la edición de Galaxia Gutenberg (2016) éstos aparecen seguidas en la página, probablemente para ahorrar espacio, lo cual contribuye a que el formato sea más parecido a un diario.

más reflexiona sobre el lenguaje. Los líquenes están presentes también en varios de los poemas de la sección anterior. Hay una relación entre los líquenes y su manera de adherirse a los relieves naturales y la manera en la que funciona el lenguaje. Lo explica Pedro Serrano:

Un líquen es una amalgama de hongos y algas que cuando aparece transmuta los fundamentos que lo originan y modifica su propia composición, al tiempo que se incrusta en otra materia. Identificar el hecho y el acto del decir con los líquenes reproduce el mismo efecto que he ido persiguiendo al hablar de las modificaciones dadas por la observación.⁵⁹

Como vemos en estos títulos, en una aparente arbitrariedad de la forma de ordenar las palabras, en realidad hay una manera de encontrar relaciones tanto naturales como lingüísticas. Podemos prever en ellos una manera inusual de hacer aparecer el lenguaje y el paisaje del poema que sin embargo contempla una profunda relación entre los elementos que se escogen.

Hay una relación entre los líquenes y la frase “del ojo al hueso”. Los líquenes están adheridos encima de las superficies de los árboles o las piedras; el ojo también está *adherido* al cuerpo. Escribe Mieke Bal, “El microscopio —un invento del barroco— es el instrumento que a la vez exaltó el ojo y demostró su impureza, su adherencia pegajosa al resto del cuerpo”.⁶⁰ Estos funcionamientos, el del ojo y el de los líquenes, parecen ser parasitarios pero a su vez es claro el funcionamiento que los ojos tienen para los humanos y animales, así como hay estudios que rebelan que los líquenes, así como los hongos, son necesarios para las simbiosis forestales.⁶¹ Más que la noción del parásito, prevalece la de la adherencia. Y ésta nos lleva a pensar en la espacialidad de lo yuxtapuesto, que si bien parece de primera impresión una mecánica dispareja, es determinante para su funcionamiento; es, inclusive, aunque no lo parezca, orgánica.

⁵⁹ Pedro Serrano. “Olvido García Valdés, la reticencia”: 11.

⁶⁰ Mieke Bal. *Una casa para el sueño de la razón. Ensayo sobre Louise Bourgeois*. (Murcia: CENDEAC, 2001), 58.

⁶¹ Está, por ejemplo, el estudio de Barreno y Pérez Ortega sobre los líquenes (2003), realizado precisamente en la reserva natural de Muniello en Asturias, apenas a hora y media en auto de Santianés de Pravia, lo cual es un indicativo de que el lugar donde la poeta creció es una región rica en clima boscoso donde se encuentran distintos tipos de brotes líquénicos. Esto hace pensar en los líquenes como una suerte de ensueño de la poeta García Valdés, o simplemente como un motivo presente, que ciertamente la rodea y está presente en el hábitat que la envolvía en la primera infancia. Con respecto a la simbiosis que los líquenes posibilitan, los autores afirman: “La liquenización induce cambios en los microbios [...] Las paredes participan en la captación de agua y nutrientes y en su transporte al citoplasma y la capa más externa posee muchos polisacáridos, lo que *facilita la adherencia* entre las hifas y, *con ello, la estructura tridimensional* del talo [...] Los talos líquénicos son sistemas emergentes que generan una gran variedad de estructuras vegetativas, formas de crecimiento, reproducción y biotopos especiales” (Barreno y Pérez Ortega 2003, 67-68) (el énfasis es mío).

Los textos del “libro de los líquenes” son prosaicos; sin embargo, también aparecen la dubitación, el detenimiento y la intuición que vemos en los poemas en verso. No hay una presentación de lo que se dice con una seguridad de narradora; se mantienen las frases cortas, la escritura en tercera persona, la ambigüedad y el acercamiento a lo que se observa. Esta observación minuciosa continúa en la tercera sección, “De marfil ve sus propios dedos”.

La tercera sección se compone de veintiséis poemas. En su título quizá sea más evidente que en los otros el tema que, de acuerdo con Eduardo Milán,⁶² está detrás de todo el libro: la enfermedad. La frase “de marfil ve sus propios dedos” indica, sobre todo, un desconocimiento de sí misma. Puede verlos de color marfil como una estatua, algo inmóvil, o puede verlos de un tono blancuzco debido a una enfermedad. En cualquier caso, la conciencia de la enfermedad como tema de fondo, transforma los títulos anteriores, que cobran un nuevo sentido bajo ese corolario. A partir de la enfermedad, llegamos también al tema de la muerte, que palpita en varios poemas de la primera parte.

Es preciso pensar el ritmo a través de la enfermedad. Amelia Gamoneda elabora al respecto a propósito de la poesía de García Valdés. Para Gamoneda, en la poesía de García Valdés hay una verdadera activación del cuerpo dentro del texto, no solo en cuestión temática, sino sonora y rítmica.⁶³ La respiración cambiaría el ritmo de las palabras, de sus pronunciaciones. La autora del artículo refiere que en el libro *Y todos estábamos vivos*, “Olvido García Valdés ha esparcido los gestos de una operación poética corporal que Perséfone encarna”.⁶⁴ En su entrevista con el filósofo Miguel Marinas, Olvido García Valdés menciona que tiene enfisema pulmonar:

Un enfisema es un deterioro del tejido pulmonar que implica una capacidad respiratoria restringida, y por lo tanto mayor dificultad en muchos órdenes. Pero en todo caso y sobre todo, es la presencia de una enfermedad que va a estar ahí contigo hasta que te mueras, proyectando su sombra. De un enfisema, en principio, no se muere uno, simplemente te reduce.⁶⁵

No es posible ignorar esta información a la luz de las notas de Gamoneda: en efecto, el cuerpo está presente como un ritmo en la poesía de García Valdés, y una modificación en el ritmo de su respiración, una ralentización, atraviesa el ritmo también de su poesía, lo hace más detenido, más pausado. Ante estas aseveraciones, podríamos pensar que no sólo en *Del ojo al hueso* está presente

⁶² Eduardo Milán. Prólogo a *Esa polilla que delante de mí revolotea*. (Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016).

⁶³ Amelia Gamoneda. “Inscripción poética del cuerpo”, en *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Miguel Casado (coord.). (Madrid: Iberoamericana, 2009).

⁶⁴ *Ibíd.*, 173.

⁶⁵ Olvido García Valdés en Miguel Marinas. *Un lugar donde no se miente*, 34.

la enfermedad, sino en toda la obra de la poeta, como una marca rítmica, la de la interrupción, a través de la cual, como veremos más adelante, crea yuxtaposiciones.

Pensemos en el título que la poeta eligió para su obra reunida: *Esa polilla que delante de mí revolotea*. La polilla es un símbolo de la muerte debido a su fragilidad. Decía el *Diccionario de Autoridades* que su origen etimológico proviene de la palabra “polvo”. Esa fragilidad, y el revoloteo, la inconstancia, hacen presente a la enfermedad en toda la obra de García Valdés. Hay algunos poemas en la sección “De marfil ve sus propias manos” en los que la voz parece estar en cama, viendo los fenómenos que ocurren alrededor de ella, entre ellos, los insectos. A eso remite también una polilla revoloteando enfrente.

La diferencia más notoria entre la primera sección, “Si un cuervo trajera”, y “De marfil ve sus propios dedos” es que en ésta ya no aparecen poemas *sociales*: si en la primera parte había escenarios en los que había mujeres, bodas, un encuentro con cervezas (sin perder, por supuesto, el carácter de lo íntimo), en “De marfil...” ya todos los poemas podrían haber sido escritos dentro de una casa (con asomos a la ventana para ver a los tordos y a algún animal olfateando el pasto). No se pierde el diálogo con la naturaleza pero ya no se planta la voz en el paisaje externo. También, el dolor, lo agónico que, como veremos más adelante, es una guía para toda la poesía de García Valdés, aquí aparece con más fuerza que en la primera sección, al menos más evidentemente, no como un impulso latente, sino enunciado varias veces. Es posible leer este desplazamiento temático a la luz de una afirmación que la poeta hace en la conversación con Marinas:

Hay una etapa en la que el mundo son fundamentalmente las gentes, las personas, y lo que más me interesa en el mundo son las relaciones entre las personas. Y eso me seguiría interesando igual, pero cambian las proporciones, o quizá la posición o el punto de vista en el que yo me sitúo, o no sé muy bien qué es lo que cambió.⁶⁶

Asimismo, la poeta menciona a propósito de la enfermedad que puede crear una mayor conciencia sobre “lo que es la vida y lo que son las cosas —las cosas que van a seguir estando ahí cuando ya no estés, y todo eso—. Bueno, esa sombra que es la enfermedad o... Es decir, todos los componentes que hacen que halla un determinado modo de percibir [...]”.⁶⁷ En resumidas cuentas, “Si un cuervo trajera” es la sección que muestra a la poeta en una realidad externa con algunas

⁶⁶ *Ibíd.*, 60.

⁶⁷ *Ibíd.*, 94.

interacciones sociales ; “Del libro de los líquenes o el decir” es una reflexión sobre el lenguaje que se presenta como un diario, y “De marfil ve sus propios dedos” es la sección de la enfermedad.

La última sección, “*Locus oculus solus*”, cuya traducción del latín sería “Único ojo del lugar”, está dedicada al pintor alemán Anselm Kiefer. Esta sección surgió inicialmente como un catalogo de arte. García Valdés lo cuenta a Miguel Marinas cuando explica que le parece imposible hacer un poema por encargo pero luego recuerda que José Guirao le propuso que escribiera un catálogo de la exposición de Kiefer en España y lo que resultó no fue el catálogo, sino los poemas de esta sección. La poeta explica que para hacerlos viajó a la casa del pintor en Barjac y que encontró una serie de referentes de la obra de Kiefer, como su relación con la guerra y lo político, que ella también reconocía como propios.⁶⁸

En “*Locus oculus solus*” están presentes los escenarios naturales (que, como en casi toda la obra de García Valdés, no llegan a ser salvajes, sino que remiten más bien a los campos o las veredas junto a un pueblo, paisajes similares a los lugares donde ella creció) en el mismo tono de ocre y grises que Kiefer utiliza en su obra: “esta tierra de arcilla”,⁶⁹ “la hermosura es otoño”,⁷⁰ “arena, plomo, viejas fotos”,⁷¹ “El dorado tira ya al ocre con un punto de gris”,⁷² “El cielo se ha puesto negro y amenaza con tormenta otra vez”,⁷³ o “charcas de lluvia, lamparillas/ de aceite”.⁷⁴

“*Locus oculus solus*” es la sección donde las imágenes son más potentes; éstas incluso rebasan al pensamiento, a la idea que se tenga de ellas. Esto es notorio en el hecho de que en varios de estos poemas no aparece una reflexión posterior a la imagen manifestándose, y si bien la poética

⁶⁸ *Ibíd.*, 79-80. Al ver la obra de Kiefer, los dos rasgos más identificables de inicio son el trazo y el color. El trazo de Kiefer se vale de pinceladas voluminosas que crean relieve sobre el cuadro. Generalmente los relieves representan tallos de plantas o líneas de caminos. Los tonos que utiliza están en la gama de los grises y los ocre, por lo que generalmente aparentan paisajes o escenarios nublados, no totalmente definidos: se entremezcla el suelo con sus flores y con el cielo, no hay una línea definitoria exacta entre un trazo y otro. Kiefer, además, acude varias veces a la técnica matérica e incrusta en sus cuadros objetos metálicos, papel, tela u otros materiales que se fusionan con la obra. Ciertamente podemos pensar en la yuxtaposición en Kiefer: es evidente en cuanto a lo matérico, pero también está ahí en la indefinición de los trazos, pues un edificio se yuxtapone sobre un piso, y ambos se funden en su falta de límites claros. Esta posibilidad de traslape también está en sus instalaciones. En la instalación que montó en la galería White Cube de Londres en 2006, por ejemplo, hizo una fusión entre una galería de las grandes personalidades germanas y la conjuntó con un campo de exterminio. Hay una crítica al imperio alemán que surge al confrontar su gloria y su decadencia.

⁶⁹ Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 292.

⁷⁰ *Ibíd.*, 293.

⁷¹ *Ibíd.*, 294.

⁷² *Ibíd.*, 296.

⁷³ *Ibíd.*, 297.

⁷⁴ *Ibíd.*, 301.

de García Valdés deja el sentido en la indeterminación, casi siempre podemos notar una parte del poema que es imagen y otra que es reflexión. En esta sección en cambio, la imagen abarca el texto, vemos una imagen ocurrir tras otra; varias veces los poemas presentan enumeraciones, y cuando el pensamiento acude, casi siempre es en forma de pregunta. Así, el paisaje se explyaya más que cualquier otro elemento.

Esta sección se compone, a su vez, de cuatro partes llamadas “instancias”. La primera, “Instancias del camino”, en la que la voz que habla recuerda distintos paisajes que ha visto. Otro nexo con Kiefer serían los versos en esta sección “un nombre es una imagen (Sulamita, Brumilda, Ur) y un nombre/ hace violencia a la profundidad/ o excavar, mirar debajo”.⁷⁵ El pintor tiene una obra llamada “Margarethe” en la que hace un homenaje al poema “Fuga de muerte” de Paul Celan. García Valdés además alude a la ciudad desenterrada Ur.

La segunda parte de “*Locus oculus solus*” se llama “Instancias del refugio” y en ella volvemos al formato del diario, aunque las entradas van de julio de 1989 a junio de 1990. Si en “El libro de los líquenes o el decir” el diario estaba anclado en el lenguaje, aquí todas las entradas son observaciones del comportamiento de la naturaleza. Principalmente, de paisajes: la tierra, el cielo, el camino y el clima.

La tercera parte, “Instancias subjuntivas”, está compuesta por cuatro poemas. Estos muestran la percepción del mundo y el tiempo que tiene García Valdés. Hay una observación aguda que muestra el mundo tratando de no verlo desde una mirada personal, sino de mostrar su verdadero ritmo pero teniendo conciencia de que la mirada subjetiva es inevitable. En ellos, el mundo muestra su continuo nacer y perecer. La subjetividad está en ese humano que se queda esperando el mundo que *hubiera* sido, y que mira cómo es en realidad.

De nuevo está el mundo natural, pero ya no se muestra solo en paisaje, sino en su lento avance: lo que se pudre, el viento que limpia el cielo, el amanecer, las relaciones amorosas que ya no son apasionadas, la muerte. Estos desplazamientos en el tiempo muestran la inutilidad de la intervención humana, que puede solo recibir, ser movida, percibir, pues al final ninguna intervención humana será necesaria para modificar los movimientos naturales del mundo o los destinos que ocurrirán al ser: la enfermedad o la muerte.

Luego de esa quietud, viene la cuarta y última parte, “Instancias de la puerta o acceso”. Son también cuatro poemas. Están ya presentes los imperativos, el aprendizaje muestra un camino:

⁷⁵ *Ibíd.*, 295.

“pisa”, “espera”, “repite”, “toca”, y las instrucciones guían hacia lugares como la irracionalidad, el desamparo que ampara, el desapego o tocar “en las cuerdas de la vida/ la muerte”.⁷⁶ En estos poemas de García Valdés la suspensión del pensamiento racional se presenta en el discurso. Notemos cómo sólo hasta el final la poeta hace explícito lo que ha venido haciendo en el resto del libro, pues esta irracionalidad estaba presente desde el principio aunque no se hacía explícita. Podíamos ver esta irracionalidad, por ejemplo, en el lenguaje que funciona de manera incompleta (“Si un cuervo trajera”); en el cuestionamiento de los usos del lenguaje; en la enfermedad que distorsiona la manera en la que vemos el mundo; en el recurrir a una lengua antigua (“*Locus oculus solus*”), procedimiento que la vuelve a activar. No obstante, aún al haber llegado a estas puertas siguen vigentes las preguntas (“¿quiénes somos/ quiénes fuimos?”), la tercera persona, la suspensión del sentido cerrado característica de sus poemas. El encuentro de la puerta sigue conteniendo el momento de la búsqueda.

⁷⁶ En estas indicaciones, en estas puertas que nos llevan hacia lo contrario de los que esperaríamos, pues no llevan ni a la razón ni al amparo, sino a lo irracional y al desamparo, podemos ver un eco del pensamiento de María Zambrano. En concreto, de la Aurora, un concepto ideado a partir del filósofo Friedrich Nietzsche para referirse al lugar donde el hombre puede dormir su razón al ralentizar o detener su productividad y cuestionar la lógica imperante del lenguaje. La Aurora se mira cuando no se acude al saber conscientemente, con la razón de frente, sino dejando que la palabra (ya sin el lenguaje) hable: “La razón, al desentenderse de los sentidos, renuncia por ello a la plenitud de su uso y nos encierra, por el contrario, en el límite mínimo, tanto que no puede ser ni tan siquiera señal de su nacimiento. La vida de los sentidos se ha ido reduciendo a medida que la razón occidental se yergue. El erguirse de la razón no trae, en consecuencia, la amplitud del horizonte, su ensanchamiento” Zambrano, *Aurora*, 230; “La palabra desprendida del lenguaje, la sola, pura, límpida palabra, nos parece que haya sido salvada de las aguas primeras; de esas amarradas y también dulces, como todo lo amargo, nacida en un mar que ya no alcanzamos a ver” Zambrano, *Aurora*, 293.

Capítulo 2. Yuxtaposición y metáfora

Dice Olvido García Valdés:

De los mecanismos lingüísticos, el que mejor identifico como propio es, en un sentido amplio, el de la yuxtaposición. Es 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.⁷⁷

Cuando la poeta afirma que es a través de la yuxtaposición y no de la metáfora que su poesía trabaja, es ahí donde me interesa ahondar. Porque la metáfora es una figura retórica que configura la mayoría de los poemas de la tradición occidental.⁷⁸ Si la poeta se desliga de esta figura, está postulando una nueva manera de escribir poesía desde la estructura,⁷⁹ puesto que la metáfora no es solo una figura retórica, sino que tiene alcances estructurales que repercuten en todo el sentido del poema; además, acudir a esta figura retórica muestra una tradición y una manera de crear y perpetuar conocimiento en el poema, así como la elección de no utilizarla. Aquí veremos cuál sería la diferencia entre usar la yuxtaposición y la metáfora en un poema, ¿por qué la poeta pondría en relación (en contradicción) estas dos categorías?

García Valdés afirma que se identifica con la yuxtaposición, pero no aclara a qué se refiere con esta idea: a yuxtaposición de versos, de estrofas, de ideas; a la estructura, etcétera. Sin embargo, es probable que se refiera tanto a los versos, las estrofas y las ideas, como a la estructura y el contenido, pues al nombrarlo no sólo dice que se adhiere a él en el "sentido amplio", sino que lo llama "tropo", una figura que anula el uso *apropiado* de las palabras y permite su uso

⁷⁷ Olvida García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea*, 434.

⁷⁸ Helena Beristáin, en su *Diccionario de retórica y poética*, señala la metáfora como una figura "importantísima (especialmente después del Barroco) que afecta al nivel léxico semántico de la lengua" (Beristáin 1995, 308) (el énfasis es mío).

⁷⁹ El filósofo español George Santayana, una de las influencias teóricas más presentes en el poeta T.S. Eliot, habla de la yuxtaposición como una herramienta para hacer un sistema: "Exclamar 'El todo es uno', y advertir que todas las cosas se encuentran en un paisaje y forman, mediante su yuxtaposición, un sistema, es el tosco comienzo del saber en la filosofía natural" (Santayana 2009, 37). Así, podemos pensar en la yuxtaposición como una herramienta de ensamblaje que unifica los elementos al ponerlos unos sobre otros. Es decir, que concierne a la estructura. Es por este motivo que me parece que acudir a la yuxtaposición es relevante, pues de inmediato remite a la estructura, a la manera en la que están puestas unas cosas sobre otras en el poema, sean estas versos, ideas, imágenes, etcétera. Hablar de yuxtaposición nos lleva a un nivel superior al de la figura retórica que concierne a la manera de ordenar el sentido.

inapropiado.⁸⁰ Y este uso *inapropiado* afecta el nivel semántico de lo dicho. Esto aplica tanto si se modifica la dicción, como si se modifica el pensamiento, "en ambos casos se modifica el significado".⁸¹ Es decir, un tropo puede actuar en el nivel de la estructura y del sentido, por lo tanto la yuxtaposición puede ejercer en ambos niveles.

Metáfora

La metáfora es una figura retórica por medio de la cual un elemento lingüístico se transforma en otro y al hacerlo, se crea un tercer elemento, una nueva visión sobre los dos elementos que estaban originalmente relacionados. Esta transformación ocurre en el espacio interno del poema. En una analogía o "metáfora continuada" ocurre la misma conversión de tres elementos, pero todo el poema está inmerso en esta conversión, pues más que una figura retórica, es una estructura poética. Por ejemplo, en el poema "Oda marítima", de Álvaro de Campos (o Fernando Pessoa), todo el poema se desarrolla a partir de escenarios marítimos y puede leerse como una analogía (o una metáfora expandida) que termina teniendo el sentido de el mar *es* mi vida (o es yo, o es mi alma).

La metáfora no sólo es una figura retórica, sino un modo de pensar, un proceso que nos lleva a un resultado. Este modo de pensar es dialéctico; es decir, que se conforma de tres elementos: dos iniciales que se conjuntan para crear un tercero. Una metáfora no es sólo una declaración, sino un proceso.

La poeta Chantal Maillard⁸² habla sobre la visión metafórica a partir de María Zambrano, y elabora que cuando la explicación de la realidad para Occidente se volvió racional, esta lógica funcionó por un tiempo hasta que perdió todo sentido, pues la racionalidad se homologó de tal manera con el ser,⁸³ que éste ya no se pudo ver eximido de esta racionalización y se sintió, de

⁸⁰ Antonio Azaustre y Juan Casas. *Manual de retórica española*. (Barcelona: Planeta, 2015), 83.

⁸¹ Helena Beristáin. *Manual de retórica*. (México: Porrúa, 1995), 488.

⁸² Chantal Maillard. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. (Barcelona: Anthropos, 1992), 22-23. La visión de la metáfora de Maillard (1950) es particularmente pertinente para este estudio puesto que es una poeta española contemporánea de García Valdés (1951) cuyas poéticas dialogan en tanto que se hayan alejadas de la poesía narrativa o de la experiencia y se abocan a una escritura más breve y puntual del objeto. Sin embargo, la poesía de Maillard en ocasiones toca temas místicos con una apertura mucho mayor que los poemas de García Valdés (ver, por ejemplo, su poemario *Hainuwele* o su libro *India*, sobre sus experiencias en ese país). Es probable que las poetisas se conozcan, pues García Valdés cuenta en la charla que sostiene con Miguel Marinas que Maillard le trajo una cabeza de Buda de India (García Valdés y Marinas 2014). Asimismo, el pensamiento de María Zambrano también tiene varios conceptos a partir de los cuales se puede pensar la obra de Olvido y esto ha sido estudiado ya por Virginia Trueba Mira, quien compara las visiones de Perséfone en ambas autoras en "Perséfone, metáfora para una poética (sobre Olvido García Valdés y María Zambrano)", 2010.

⁸³ A esto es a lo que Mauricio Beuchot llama pensamiento unívoco.

nuevo, frente a un universo caótico. Como una respuesta a esta racionalidad, el hombre concibió lo que estaba fuera de su racionalidad para compararse con ello, y ambas maneras de acercarse a la vida y al mundo conviven en nosotros.⁸⁴ Es decir, el hombre se hizo metáfora a partir de lo que estaba afuera de él y su racionalidad, en el mundo. La metáfora transforma una circunstancia; acerca, por medio del lenguaje, a lo divino. Un objeto que tenía un valor racional, que estaba en una circunstancia práctica, se abre a una realidad literaria que lo transforma.⁸⁵ Así, vemos la transformación de un universo a través de un proceso en el cual dos valores iniciales se transforman en una nueva realidad por medio de un poeta enunciador.

Si bien el pensamiento metafórico contempla tres elementos, al pensar en la metáfora en el plano gramatical solo tenemos dos elementos. Ernest Fenollosa y Ezra Pound explican la metáfora en las escrituras occidentales como una operación donde, en cuanto a lo semántico, los componentes de un enunciado pueden ser sujetos activos o pasivos; es decir, un elemento actúa sobre otro de manera transitiva o intransitiva,⁸⁶ y esto ocurre necesariamente a través de un

⁸⁴ Es por esto que el pensamiento dialógico en Occidente muchas veces ha sido utilizado para fundamentar doctrinas religiosas o místicas, pero también ha sacudido el pensamiento de poetas como Schiller o Hölderlin. Beuchot, *Dialéctica de la analogía*.

⁸⁵ El mismo origen del pensamiento analógico moderno, tiene sus raíces en una visión religiosa de la vida: el hombre y Dios, y ambos juntos. Estas ideas fueron pensadas y reformadas por pensadores como Plotino, Pseudo Dionisio y Master Eckhart. Esta línea de pensamiento fue relegada con la Ilustración, pero fue retomada luego por los pensadores y poetas románticos; en particular, por Friederich Schlegel, quien sustentó el pensamiento analógico en la ironía “un sentimiento de inadecuación (desproporción), entre dos extremos opuestos de lo finito y lo infinito” (Beuchot 2016, 24). En *Los hijos del limo*, Octavio Paz explica el Romanticismo a través de los conceptos de la analogía y la ironía. “La analogía de los románticos y los simbolistas está roída por la ironía, es decir, por la conciencia de la modernidad y de su crítica al cristianismo y las otras religiones.[...] Analogía e ironía enfrentan al poeta con el racionalismo y el progresismo [...] la poesía moderna puede verse como la historia de las relaciones contradictorias, hechas de fascinación y repulsión [...]” (Paz 1990, 10-11). Acerca de este libro de Paz, Olvido García Valdés afirma en su conferencia de la Fundación Juan March: “El recurso contra la excepción universal es doble: la ironía –la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único– y la analogía –la estética de las correspondencias–. Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepitable; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia. La analogía convierte a la ironía en una variación más del abanico de las semejanzas, pero la ironía desgarrar el abanico. La ironía es la herida por la que se desangra la analogía”. Así es, y ante esa exactitud, todo (hasta aquel “las *Soledades* es una pieza de marquetería sublime y vana”, que anota al paso en “Contar y cantar”), todo podía darlo por bueno”. Esta afirmación no es un deslindamiento, ni mucho menos una adhesión de la poeta a los conceptos que aquí se discuten. Pero sí nos indica que García Valdés está al tanto de esta discusión y, más aún, que la tiene en la mira.

⁸⁶ Ernest Fenollosa y Pound en *El carácter de la escritura china* (2001, 40) apuntan al hecho de que con los caracteres chinos, todos los elementos de una oración pueden ser leídos como transitivos e intransitivos y eso da más posibilidades de interpretación para las relaciones que tienen los elementos en una oración; como veremos más adelante, la yuxtaposición podría estar más cercana a este funcionamiento que a las construcciones que posibilitan la metáfora.

nexo oracional en las lenguas que no tienen declinaciones (como el inglés y el español), como “ser (o *es*, en su conjugación)”, “como”, “tener”, así como por el orden de los elementos en la oración.⁸⁷

Acaso no siempre tengamos en cuenta de modo suficiente el hecho de que el pensamiento es sucesivo, y no por accidente o debilidad de nuestras operaciones subjetivas, sino porque las operaciones de la naturaleza son sucesivas. Las transferencias de fuerza de agente a objeto, que constituyen los fenómenos naturales, ocupan tiempo. De ahí que una reproducción de tales fenómenos, en la imaginación requiera idéntico orden temporal.⁸⁸

Así, el resultado gramatical de una metáfora en español usualmente se construye con un “esto *es como* esto otro” o “esto *es* esto otro”; los vemos en el icónico verso “poesía *eres* tú” de Gustavo Adolfo Bécquer. La dicotomía se vale de un nexo gramatical para activarse, y, como vemos en la cita anterior, implica que la metáfora se entiende a partir de un cierto acomodo del lenguaje en el cual un elemento viene después de otro, uno influye (o se convierte en) el otro.⁸⁹

Esta realidad gramatical es significativa, pues si bien Maillard explica cómo la naturaleza filosófica de la metáfora contempla esta transformación de un estado de la realidad a otro, a partir de la crítica de Pound y Fenollosa vemos que por la manera en la que la metáfora se formula en español, no podemos ignorar que hay un orden previo de los valores que repercute en su significado. Es posible que esta realidad gramatical no afecte el resultado final de la metáfora pues, como dice Maillard, el resultado está más allá de lo racional, lo que se crea es un conocimiento propio y poético; sin embargo, al momento de escribir, el poeta sí que hace una elección de términos que van a llevar hacia ese conocimiento poético, y no sólo los elige, también les elige un orden. Podemos ver lo fundamental que resulta este orden en la siguiente declaración de André Breton: “[...] la imagen analógica, en la medida en que se limita a esclarecer, con la luz más cruda, unas semejanzas parciales, no podría traducirse en los términos de una ecuación. Entre dos realidades se desplaza en un determinado sentido que *no es en modo alguno reversible* [énfasis del autor]”.⁹⁰

⁸⁷ Ernest Fenollosa y Ezra Pound. *El carácter de la escritura china*, 30-46.

⁸⁸ *Ibíd.*, 41.

⁸⁹ La poeta Chantal Maillard (1992,99) opina que el nexo “como” crea una comparación y no una metáfora, que forzosamente va introducida por el “es”; en cambio, André Breton (1976, 127) considera que la discusión es infértil, pues ambas construcciones son metáforas; más aún ,menciona que el nexo “como” es un “resorte analógico”. Aquí también consideramos que ambos tipos de construcciones son metáforas.

⁹⁰ André Breton. “Signo ascendente”, 128.

Esta irreversibilidad o intercambiabilidad de los elementos que conforman la metáfora es una clave fundamental para pensar en las diferencias entre la metáfora y la yuxtaposición, pues si bien a través de ambas se puede llegar al conocimiento poético profundo, en la metáfora es el autor quien determina el orden exacto de los elementos en el poema para llegar a ese conocimiento o sabiduría poética.

Además de los aspectos filosóficos y gramaticales que la metáfora determina en el poema, también está el ritmo. Octavio Paz⁹¹ piensa el ritmo y la analogía como factores compositivos que necesariamente están relacionados en el poema.⁹² Pensemos en la mención de Ernest Fenollosa y Ezra Pound sobre el orden temporal que la gramática de nuestra lengua le confiere al lenguaje. Para estos autores, el orden de nuestra gramática limita los movimientos de los elementos que componen un poema; como hemos mencionado, necesariamente hay un sujeto activo y otro pasivo. Paz mira esta disposición gramatical y semántica como un orden compositivo que hace que el poema avance (es la narratividad de la analogía, la ciclicidad del tiempo, el hecho de que una cosa vaya después de la otra). Esto no implica que en el uso analógico del poema el ritmo sea constante; Paz mismo apunta a la interrupción del ritmo constante de manera inesperada como un factor que le da valor al poema; sin embargo, sí tiene un ritmo base. En los poemas de Olvido García Valdés, este avance a través del orden metafórico no opera. Pensando en la visión de Paz, que relaciona la analogía y el ritmo, esto implica que en los poemas de García Valdés no sólo hay un cambio en la estructura y la gramática del poema, sino también en el ritmo. Sobre esto ahondaré en el siguiente apartado.

Yuxtaposición

La yuxtaposición es un recurso gramatical que puede correlacionar más de dos entidades. Lo que implica esto es que a nivel semántico no hay una cosa que se transforme en otra; es decir, no hay

⁹¹ “Frente al racionalismo del Siglo de las Luces, el Romanticismo esgrime una filosofía de la naturaleza y el hombre fundada en el principio de analogía: ‘todo —dice Baudelaire en *Un Art romantique*— en lo espiritual como en lo natural, es significativo, recíproco, correspondiente..., todo es jeroglífico... y el poeta no es sino el traductor, el que descifra...’. Versificación rítmica y pensamiento analógico son las dos caras de una misma medalla. Gracias al ritmo percibimos esta universal correspondencia; mejor dicho, esa correspondencia no es sino manifestación del ritmo. Volver al ritmo entraña un cambio de actitud ante la realidad; y a la inversa: adoptar el principio de analogía, significa regresar al ritmo” Octavio Paz. *El arco y la lira*. (México: FCE, 2006), 26.

⁹² Así como Chantal Maillard habla del pensamiento metafórico, Octavio Paz habla del pensamiento analógico, que sería también un tipo de pensamiento que se opone a la racionalidad. Paz, además, lo conjunta con la rima: “Al afirmar los poderes de la versificación acentual frente a los artificios del metro fijo, el poeta romántico proclama el triunfo de la imagen sobre el concepto, y el triunfo de la analogía sobre el pensamiento lógico” Octavio Paz (2006), 27.

un sujeto activo y uno pasivo, y en cuanto al nivel gramatical, no hay un nexos (ni siquiera elidido) que relacione los conceptos que se conjuntan. De este modo, los elementos en una yuxtaposición pueden ser puestos en relación sin una jerarquización o dirección semántica (u orden cronológico o rítmico).

Tampoco hay una relación gramatical de la que los dos elementos dependan puesto que, como indica la lingüista Bárbara Zeiter, en esta distribución gramatical “falta la explicitación del modo en que las oraciones componentes se relacionan entre sí para constituir la oración compuesta”.⁹³ Es decir, las oraciones que forman una yuxtaposición no necesariamente son oraciones coordinadas. Zeiter explica que no es claro para los lingüistas cómo está constituida la relación gramatical que se establece a través de una yuxtaposición, y esta incertidumbre no permite la jerarquización semántica. Entre otros expertos, Zeiter acude al gramático belga Maurice Grevisse:

Grevisse [...] piensa que la yuxtaposición se caracteriza por la ausencia de un elemento gramatical que dé expresión a la relación ideológica existente entre las oraciones componentes y que la yuxtaposición puede corresponder ya a una coordinación, ya a una subordinación. De acuerdo con esto, frente a la oración compuesta organizada gramaticalmente, coloca la oración compuesta no organizada gramaticalmente.⁹⁴

La autora concluye: “La yuxtaposición es, pues, un procedimiento agramatical o pregramatical de agrupar oraciones, a fin de constituir con ellas una unidad ideológica”.⁹⁵ Zeiter no escribe sobre la yuxtaposición pensando en el texto literario; sin embargo, algunos de los ejemplos que refiere son tomados de Grevisse, quien sí da sus ejemplos a partir de corpus literarios; no obstante, estos ejemplos son del tipo “La rime est une esclave: el ne doit qu’obéir”, tomada de *L’Art Poétique* de Nicolas Boileau, que si bien es un ejemplo que proviene de un texto literario, es más prosaico que poético. El asunto es que el texto de Zeiter se refiere únicamente a las *oraciones* yuxtapuestas, pues la yuxtaposición no existe como estructura en un contexto que no sea poético.

⁹³ Bárbara Zeiter, “La yuxtaposición”, 1.

⁹⁴ Grevisse en Zeiter, “La yuxtaposición”, 3. En efecto, Grevisse considera yuxtaposición a una oración en la que no aparece el nexos pero que está coordinada (al mismo nivel sintáctico o con complementos). Lo que hace que este gramático considere la yuxtaposición es simplemente la ausencia de nexos, pero no se despega de la idea de que la oración sigue estando en coordinación. Es decir, no analiza oraciones o textos que no estén coordinados. En su corpus, analiza ejemplos como “plus tu veux, moins tu peux”, “autant d’hommes, autant de cochons” (Grevisse 2008, 302), cuyo nexos está escindido, o ejemplos en los que el pronombre reemplaza el nombre (Grevisse 2008, 318). Esta consideración es reducida, pues el paradigma de unión de las frases o enunciados no implicaría una interrupción de la línea gramatical lógica, simplemente la ocultación de uno de sus elementos. Como veremos, en los poemas de García Valdés en cambio, la yuxtaposición interrumpe la línea lógica y consecutiva del sentido.

⁹⁵ Bárbara Zeiter, “La yuxtaposición”, 3.

Ante esta limitación, habría que pensar en la postura del filólogo Philip Wheelwright, quien sí ve la yuxtaposición como una *estructura*, concretamente en el contexto poético. Wheelwright piensa que los elementos que constituyen un poema formado por yuxtaposiciones se relacionan entre sí aunque no sea de manera evidente, lo cual le daría la razón al argumento de Zeiter (que por medio de un procedimiento gramatical o pregramatical se forma una unidad ideológica) también en el contexto poético. Pero cabría señalar que no es el mismo tipo de relación yuxtapuesta la que se hace en una oración y en un poema. En la primera, el contenido de la oración muchas veces deja claro cuál es el nexos que está elidido y el sentido final no es ambiguo. Pensemos en el ejemplo de Boileau citado por Grevisse: “Le rime est un esclave: el ne doit qu’obèir”. Es verdad que los gramáticos no pueden decir exactamente cuál es el nexos o la relación entre las oraciones, pero un hablante o lector puede entender que la primera oración es la principal y la segunda una subordinada adjetiva (aunque no conozca los términos gramaticales). En la poesía, en cambio, no se puede decir exactamente cuál es la relación que hay entre una oración yuxtapuesta y otra.

Es la relación entre oraciones la que llevó a Wheelwright a considerar la yuxtaposición como un tipo de metáfora:⁹⁶ el hecho de que los elementos encontrados se relacionan precisamente por su encuentro, por su adyacencia textual, aunque su contenido no aparente relación alguna (“in this combination of elements, and by their combination alone, the writer manages to convey what is not expressed by either of the parts”).⁹⁷ La cualidad de la yuxtaposición como confrontadora de

⁹⁶ Philip Wheelwright considera la yuxtaposición como una metáfora. El lingüista clasifica las metáforas como “epíforas” y diáforas”, donde las primeras son las metáforas que hasta ahora hemos mencionado, aquellas que unen *conceptos*, y las diáforas, en cambio, serían aquellas que separan. El único ejemplo que menciona como metáforas diáfóricas son, precisamente, las yuxtaposiciones: “Here the movement (phora) is through (via) certain particulars of experience (actual or imagined) in a fresh way, producing new meaning by juxtaposition alone”. Algunos de los poetas que el lingüista menciona para ejemplificar este recurso son T.S. Eliot, Ezra Pound y Gertrude Stein, todos considerados parte del Modernismo anglosajón (que para nosotros, en equivalencia, serían vanguardistas). Esto deja entrever que esta manera de hacer poemas es un recurso perteneciente o al menos frecuentado en la poesía del siglo XX. Wheelwright habla del efecto ontológico de la diáfora: “The essential possibility of diaphor lies in the broad ontological fact that new qualities and new meanings can emerge, simply come into being, out of some hitherto ungrouped combination of elements”. Es decir, mira en la yuxtaposición la misma posibilidad de creación de significados que en una metáfora tradicional. Más allá de estar de acuerdo o no con el autor en su decisión de agrupar la yuxtaposición dentro de la metáfora, es significativo que no considera que ambos recursos poéticos se encuentren en el mismo nivel de discurso, contrario a lo que García Valdés considera al adherirse a la yuxtaposición al tiempo que menciona que no hace metáforas: para la poeta, ambas funcionan en el mismo nivel de discurso poético, ambas tienen la posibilidad de crear el conocimiento poético. No cabe duda de que hay una manera distinta de proceder entre una metáfora y la yuxtaposición, y si el efecto de ambos es lograr trascender el significado poético, entonces la diferencia radica en procedimiento para llegar a él: en la estructura y la gramática del poema.

⁹⁷ Philip Elis Wheelwright. *Metaphor and Reality*, 78.

unidades ideológicas estaría mucho más cerca de lo que Fenollosa y Pound ponderan como propia de los caracteres chinos y su sistema interno, en el cual no hay jerarquías ni transitividades.

En la yuxtaposición, puesto que no hay una comparación de dos elementos, las partes que conviven no siempre se encuentran en el mismo nivel sintáctico ni semántico. No hay una proporcionalidad,⁹⁸ pues este proceder no se sustenta en un paradigma de comparación o en una relación dialógica. Así, la yuxtaposición es funcional en varios niveles gramaticales: se pueden yuxtaponer palabras, oraciones (o versos) o incluso párrafos (o estrofas).

¿Cuál sería la implicación semántica de este recurso? Si la metáfora “filtra” una idea a través de otra para crear una nueva, la yuxtaposición empareja dos o más ideas y las pone en un solo texto sin que éstas tengan una relación claramente marcada. Lo que las relaciona es su proximidad y la manera en la que configuran el poema. Esto permite que el lector tenga más injerencia al leer una yuxtaposición que una metáfora, pues debe crear un sentido propio a partir de una relación que no está marcada por lo gramatical ni lo semántico.

Como hemos dicho ya, en los poemas de Olvido García Valdés hay una apariencia de objetividad creada por distintos elementos que veremos a lo largo de la lectura de los poemas. Hasta ahora, trabajos como el de Virginia Trueba⁹⁹ han mostrado cómo este efecto se crea al usar la tercera persona. Esta objetividad o realidad aparente es una búsqueda intencional de la poeta al desligarse de la metáfora, como lo sugiere en la siguiente conversación con el filósofo Miguel Marinas:

[Pregunta de Miguel Marinas:] [...] ese ejercicio de mirar el mundo, su diversidad y las sorpresas, ¿vale en sí mismo o es una metáfora o es una alegoría o es una pequeña preparación para entender la vida en su conjunto de otra manera? [...]

[Responde García Valdés:] Está muy bien. Pero no, yo creo que no. Creo que no es una metáfora, menos alegoría, no es... O sea, lo que me interesa más y... —iba a decir únicamente, pero no es verdad—, lo que me interesa son las cosas como son. Lo que pasa es que tengo la sensación de que sumando todo... No es exactamente sumar, son quizá estratos, no sé muy bien cómo funciona, pero todos esos estratos o formas de mirar, o lo que sea, va componiendo un modo de estar en el mundo que es el mío, y el de quien esté en esa onda o entre en ese tipo de juego, diríamos.¹⁰⁰

⁹⁸ El hecho de que la analogía utilice dos valores hace necesaria la proporción. Javier Elvira (1998, 11-12) menciona la *proporcionalidad* como un aspecto tradicional del uso del pensamiento analógico aplicado al lenguaje. Por lo general, cuando se usa este recurso, los elementos que aparecen tienen una carga semántica parecida que busca ser equiparada (como en el poema “Muerte sin fin” de José Gorostiza, “peces del aire altísimo/ los hombres”: aquí se equiparan dos elementos del mismo nivel sintáctico (sustantivos) y semánticos, son dos tipos de seres vivos, incluso). Vale aclarar que esta tendencia a la proporcionalidad no siempre se sostiene, como el propio Elvira menciona.

⁹⁹ Virginia Trueba, “Desbarrar el paradigma”.

¹⁰⁰ Miguel Marinas, *Un lugar donde no se miente*, 68.

Otro de los recursos que funcionan para mostrar esta objetividad es precisamente la yuxtaposición. En el fragmento citado se menciona el ejercicio de poner juntas las formas, los estratos, para mostrar “las cosas como son”. En la cita con la que iniciamos este apartado, la poeta menciona que la yuxtaposición es el recurso que usa para crear el efecto de objetividad o, como le llama en esa cita, literalidad: “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” (García Valdés 2016, 434). Para la autora, la metáfora aleja el texto de lo realista y por ello acude a la yuxtaposición. Concede, sin embargo, que la metáfora también pasa por esa literalidad: “El brillo o la fulguración sombría de una metáfora pasan en todo caso por esa literalidad”. Ese brillo o fulguración sombría es la extrañeza propia que también la metáfora sostiene, pues si bien sus elementos tienen un orden no intercambiable, muchas veces su resultado tampoco es absolutamente claro. Acaso el camino que la poeta menciona, donde la metáfora atraviesa por la literalidad, sea el estado previo de los elementos de la metáfora, cuando solo son dos estados lingüísticos que aún no se fusionan para fundar un nuevo significado, antes del proceso dialógico, los elementos en crudo.

Con respecto al procedimiento de juntar las formas, habrá que tener en cuenta que hablar sobre yuxtaposición en un texto es una cuestión, en varios sentidos, espacial. Es decir, se refiere a las adyacencias de un texto (sea una frase, un verso, una estrofa, etcétera) con otro. Veremos cómo funciona esta espacialidad en los análisis de los poemas.

La yuxtaposición crea simultaneidad. Por eso, la poeta menciona que este recurso es el tropo del cine, donde podemos tener al mismo tiempo sonido ambiental, diálogo, música, imagen y tiempo narrativo. Este transcurrir podría emular “las cosas como son”: en la vida real estamos viendo una cosa y pensando en ella y luego pensando en otra a la que nos remite, mientras sentimos el aire y escuchamos un sonido a los lejos y nuestra radio prendida, todo de manera simultánea.

En los poemas de García Valdés la voz poética narra lo que efectivamente está ocurriendo, por eso hay quietud y movimiento al mismo tiempo. Se intenta mostrar todas las cosas que aparecen tanto en el exterior como en la mente al mismo tiempo. Como vemos en los poemas de la santianesa, hablar de las cosas internas, de lo que observa la mente, no implica necesariamente una visión subjetiva. Estos poemas muestran una suerte de *subjetividad objetiva*. Así como los textos muestran una visión de lo externo (el paisaje, las personas, los hechos) que aparece sin ser

modificada por medio, por ejemplo, de adjetivos o juicios, también muestran una visión sin juicios de los pensamientos. Creamos una racionalidad de nuestras ideas, del orden en que deben ir, de la razones por las cuales se nos aparecen pensamientos o recuerdos, ordenamos nuestra propia mente. Pero los pensamientos en realidad se aparecen en nuestra mente sin que sepamos bien por qué, y sin orden. La yuxtaposición ayuda a lograr este efecto al no tener nexos. La yuxtaposición también permite que lo externo y lo interno aparezcan entremezclados. Esto suma al efecto de objetividad, pues así también parecen surgir en la realidad, sin que haya una separación clara entre ambos planos. Esta continuidad de ambas realidades es frecuente en los poemas de García Valdés:

Pisa el umbral de los lugares
de irracionalidad, repite aquellos gestos:
¿quiénes somos, quiénes
fuimos? Rocío dulce
de mayo sobre el roble.¹⁰¹

Hay un aspecto de la analogía que Mauricio Beuchot menciona como propio del pensamiento clásico: la armonía.¹⁰² Podemos pensar que la proporción concierne al sentido y la armonía al ritmo del poema. Si retomamos la idea de Paz concerniente a la metáfora como creadora del ritmo poético, lo podemos entender a la luz de esta proporción que nace en el texto cuando las dos ideas se juntan para crear una nueva. La yuxtaposición, al no trabajar con estas medidas proporcionales, crea en su ritmo un desajuste que resulta intencionalmente inarmónico. Lo vemos en los poemas de García Valdés porque la yuxtaposición está presente como una interrupción repentina de una idea o imagen, así que, por ejemplo, algunos pensamientos son interrumpidos por otros mientras se están expresando, y si bien podemos ver cinco versos seguidos donde se mantenga el hilo de un tema, éstos pueden ser cortados abruptamente por una idea que solo abarca un verso para luego continuar con la idea original (véanse, por ejemplo, los poemas de las páginas 226, 261 o 275 en *Del ojo al hueso*). Esto ocurre inclusive a nivel intertextual (dentro de la propia obra de la poeta); por ejemplo, en *Del ojo al hueso* algunos poemas están contruidos en verso y los de la siguiente sección, en prosa. Esos cambios o interrupciones crean un ritmo inconstante de contenido: del verso a la prosa y luego de nuevo al verso.

En cuanto a la manera en la que leemos una obra construida a partir de la yuxtaposición, ésta cambia con respecto a cómo leemos un poema hecho con metáforas: generalmente leemos los

¹⁰¹ García Valdés, *Del ojo al hueso*, 301.

¹⁰² Mauricio Beuchot. *Dialéctica de la analogía*. (México: Paidós, 2016), 14.

elementos que conforman la metáfora o analogía y tratamos de descifrar cuál es el significado que se está creando. Una lectura con atención en la yuxtaposición, en cambio, pone atención en las interrupciones del poema para localizar el momento en el que un elemento se encuentra con otro sin ningún nexo de por medio; es decir, el momento en el que se corta un sentido y empieza otro. Lo siguiente en esta lectura sería cuestionar dónde está el hilo conductor, pues al hacerse consciente de la pérdida de un sentido lineal, se busca el sentido a partir de lo disgregado. Es decir, al tener un verso interrumpido, buscamos si éste tiene una posible continuación más adelante, y asimismo, si es posible una continuación en la interrupción aparente (si el verso que aparentemente interrumpe, en realidad ofrece una posibilidad de continuación, aunque no sea la que lógica o racionalmente esperaríamos).

Así, una primera lectura lineal del poema se convierte en una lectura en red para entender qué idea se conecta con cuál, dónde es posible que continúe un verso que fue interrumpido, y luego volver: el verso que interrumpió empezó otra idea que a su vez fue interrumpida, pero cada una de estas ideas tiene una continuación en otra parte del poema. En este *ir y venir* del poema (por hacer alusión al nombre que García Valdés da a su poética), su posible sentido se va haciendo cada vez más claro, sin que necesariamente se llegue a un significado cerrado; más bien, se van haciendo relaciones entre palabras de un mismo grupo semántico, o versos que pueden aludir a otros. Puesto que no hay una secuencia consecutiva, una palabra que estaba al principio del poema puede ganar sentido o sustancia a la luz de un verso posterior.

Como vimos a partir de Wheelwright, la yuxtaposición es un recurso estructural del poema. Esto repercute en que los poemas más que un significado, tienen varios significados que no son resueltos una vez que se ha terminado la lectura, sino en este ejercicio de lectura en red que hace volver la lectura sobre sí misma. La función estructural de la yuxtaposición, entonces, ejerce al nivel de los significados del poema y las relaciones que entre éstos se establecen.

Recordemos que se habló acerca de la metáfora como una figura retórica del poema que cuando incide en el nivel estructural es llamada analogía. Al iniciar este trabajo, pensaba en la yuxtaposición como una figura retórica, guiada sobre todo por la contraposición de Olvido García Valdés al afirmar que escribe con yuxtaposiciones y no con metáforas. Esto de inmediato me hizo ponerlos en un plano donde ambos recursos se encontraban en el mismo nivel del discurso poético, que tenía lugar adentro del poema, pero que no necesariamente configuraba el poema entero. Así

que mi duda iba encaminada hacia la posibilidad de que la yuxtaposición fuera un recurso también estructural.

Es evidente que la yuxtaposición no sólo incide en, sino que conforma la estructura misma del poema. Sin embargo, ésta no se encuentra en la mayoría de los manuales de retórica; es considerada una figura gramatical más que de sentido literario. Lo que García Valdés hace es crear todo el sentido poético a partir de una interrupción gramatical, y lo que veremos aquí es que ese sentido poético tiene un alcance que está incluso más allá del nivel lingüístico del texto.

Si pensamos en el hecho de que Olvido García Valdés está cercana al discurso filosófico y al plástico, podemos considerar la posibilidad de que la aproximación a la yuxtaposición no se haya hecho desde la búsqueda gramatical, sino desde una búsqueda de ordenar el pensamiento que no es ni gramatical ni literaria. Es por eso que cuando García Valdés utiliza la yuxtaposición, se posibilita que la poesía esté cercana a operaciones de pensamiento no lineales, como tradicionalmente trabaja el discurso literario.¹⁰³

Como vimos, la yuxtaposición no es sólo un recurso de escritura, sino de lectura: hay que aprender a leer un poema yuxtapuesto. En la lectura de poemas, veremos que hay varios planos de lectura que rebasan lo textual. La indeterminación del texto hace que éste se salga de sí mismo y busque al lector para darle sentido, pero también permite que hablen otros elementos en el poema y que tengan tanto peso como el discurso mismo; la espacialidad y la corporalidad le dan una nueva dimensión y virtualidad a los poemas de García Valdés. Si en la metáfora tenemos un sistema dialógico, en la yuxtaposición tenemos más de tres objetos en función, y como veremos, estos logran rebasar el plano lingüístico y semántico. Así, este recurso termina incidiendo en todos los planos del poema, desde la transformación de las palabras, hasta la virtualidad del texto.

¹⁰³ El proceso no lineal de pensamiento es claro en lo pictórico, pero también es posible buscar un símil en lo filosófico. Pensemos, por ejemplo, en el ejercicio que tanto Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (2016), como Walter Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán* (2012) realizaron: un rescate de la cultura griega orientada a rescatar también valores del Romanticismo alemán a partir de una comparación no declarada. La operación del pensamiento histórico que sirve para pensar el presente nos muestra una manera de aprehender nuestra realidad de manera asincrónica: no lineal.

II. LA YUXTAPOSICIÓN EN *DEL OJO AL HUESO*

Capítulo 1. Lo orgánico y lo creado: una persecución

En la poesía de Olvido García Valdés, el lugar donde la yuxtaposición se manifiesta más claramente es en los versos. En el espacio de un solo verso, podemos encontrar más de una línea semántica (o de sentido) que convive al lado de otra sin ningún nexo que las una. Los cambios de un orden de contenido o tema a otro son repentinos:

Habla de líquenes, materia
de la memoria, forma
que se toma a lo informe
por sedimento y desgaste, huella
y gesto del conocer. Nos cría el enemigo, de él
absorbemos potencia, ¿lo que quema nos salva?
Deja el nombre su muesca, su torcido
colmillo, deja su luz.

Ahora me pregunto
qué es un poema y qué la enfermedad, los grados
de sufrimiento tras los que corre
el alma. No sé dónde va el alma, conozco
en cambio bien figuras
que la noche espolea. No sé
de los poemas, sólo por semejanza.¹⁰⁴

En este poema, ubicado en “De marfil ve sus propios dedos”, los primeros versos están contruidos por una serie de encabalgamientos abruptos. Hasta el verso 5, se habla sobre un solo tema: los líquenes. Los encabalgamientos emulan la forma de los líquenes, pues un resto del sentido los versos se queda en su precedente, así como los líquenes se adhieren a las superficies naturales. “Huella”, dice el poema, y huella también el encabalgamiento, que deja restos de un verso en otro. Esto concierne asimismo a la memoria de la que se habla: queda un recuerdo de un verso en el otro. Son justamente los sustantivos que emulan una reminiscencia plástica los que quedan solos al final del verso: materia-forma-huella.

¹⁰⁴ Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 276.

Hasta aquí, alguien hablaba de líquenes. La ausencia de pronombre no permite al lector saber con certeza de quién es la voz que habla;¹⁰⁵ sin embargo, es probable que toda esta parte del poema sea una voz interior que está escuchando lo que alguien más dice: afuera hay alguien hablando de líquenes, y la voz que lo escucha mezcla lo que está escuchando con interpretaciones propias. Así parece puesto que el discurso sobre los líquenes es más literario que científico: se está relacionando a estos tipos de hongos con el cuerpo, la huella, la memoria. En otros poemas de García Valdés, como veremos más adelante, sí hay diálogos directos, y a pesar de que no aparezcan entrecomillados, es claro que son diálogos por su contenido y su lenguaje coloquial.

Después de esta serie de encabalgamientos, en el verso 5 encontramos lo que podemos identificar como la primera yuxtaposición. Es así porque hay un corte discursivo. La primera parte relata lo que alguien está diciendo (y escuchando) sobre los líquenes, pero en el verso 5 este discurso termina y empieza otro, todo en el espacio de un solo verso. Como dijimos, es probable que el discurso sobre los líquenes viene de escuchar a alguien externo y después se convierte en un discurso interior. Pero la misma voz interior que seguimos hace un corte de la idea inicial, relacionada con los líquenes, e inicia una nueva acerca del enemigo, todo dentro del mismo monólogo interior. Es decir, el monólogo interior abstraigo un discurso externo, luego elaboró su propia idea y posteriormente cambió el discurso.

La yuxtaposición emula el proceso mental de pasar de un tema a otro en el espacio de un solo verso, como un proceso instantáneo y sin un nexo evidente (ni gramatical ni temático): “Nos cría el enemigo, de él/ absorbemos potencia, ¿lo que quema nos salva?”. Vemos una de las funciones de la yuxtaposición: emular el pensamiento y su salto de una idea a otra. En esta

¹⁰⁵ Acerca de la ausencia de pronombres en los poemas de Olvido García Valdés, Virginia Trueba Mira escribió artículo sobre lo neutro en su obra. Esta escritura neutral es uno de los recursos que abren una ambigüedad para la interpretación de la obra de García Valdés. Para Trueba Mira, este uso del lenguaje está relacionado además con una marginalidad de género que, sin embargo, acude a la neutralidad para no identificarse claramente con él, para librarse de categorías (“Lo neutro es aquí lo que no permite ser delimitado, codificado, lo que no entra en categoría alguna, lo que se resiste, pues, al sentido”, Trueba 2003, 488). La escritura femenina, elabora Trueba, buscaría desestabilizar el sistema canónico de la escritura a través de nuevas formas. El argumento de género resulta pertinente para pensar en lo ambiguo de la poesía de García Valdés, pues la autora, como apunta Trueba Mira y como podemos ver en la conversación de la poeta con Miguel Marinas y en algunos de sus poemas, constantemente piensa en el tema de la mujer y su lugar en el mundo y en el tema de la mujer escritora. El tema de género es un precedente para esta tesis, y pienso en la yuxtaposición como un elemento de la escritura que podría funcionar junto a lo neutro como características distintivas de una política de la escritura que rompe con los cánones tradicionales de la poesía. Pensemos, por ejemplo, en el hecho de que la metáfora y la analogía eran recursos a los que el movimiento surrealista acudía constantemente. Esto no implica que la metáfora sea un recurso masculino, pero sí uno que ha sido usado por las grandes tradiciones masculinas. Con esto en mente, el uso de la yuxtaposición se convierte no solo en un uso estético, sino político, de búsqueda y deslinde de otras poéticas.

yuxtaposición, que parece implicar un cambio de tema, se puede intuir sin embargo una continuación por la manera en la que se presenta, con un pregunta introducida por una coma: hay una continuación gramatical. De lo que se afirma parece surgir la duda, aunque haya un cambio de discurso, donde ya no estamos hablando del mismo sujeto, del mismo enemigo, sino que parece empezar otro tema con un tono distinto, pues venimos de un tono que oscila entre lo social y lo poético con la figura del enemigo, y llegamos a uno que ya es totalmente poético, connotativo: “¿lo que quema nos salva?”.

Antes de buscar la relación entre los dos temas de esta yuxtaposición, veamos la siguiente yuxtaposición que aparece en el poema. Ésta se encuentra en el verso 7 y, de nuevo, introduce un nuevo tema: “Deja el nombre su muesca, su torcido/ colmillo, deja su luz”. Aquí la imagen nos muestra un hueco realizado por un colmillo que deja un lugar para que la luz se pose. Pero no es un colmillo en realidad lo que hace el hueco, es un nombre. Estamos en el plano metafórico: el nombre es afilado, deja un hueco, una memoria. Podemos pensar en el nombre como el lenguaje, la palabra. Es el sello que se le imprime a las cosas; ante las cosas vemos el lenguaje que tenemos para nombrarlas y está puesto ahí casi sin posibilidades de disolverse. Ese nombre es la posibilidad que tenemos de nombrar al objeto, de aprehenderlo.

Tenemos entonces tres momentos yuxtapuestos en este poema, y cada uno tiene un ambiente propio. El primero concierne a los líquenes, su sedimento y desgaste, nos sitúa en un panorama natural y boscoso; el segundo no nos remite directamente a una imagen, sino a una idea: la del enemigo. El tercer momento nos muestra una muesca realizada por un colmillo. Podemos pensar cada uno de estos momentos como independientes, pues cada uno lanza su propia idea. Pero hay una idea de fondo en cada una de estas partes: la presa. En la primera parte, los líquenes cubren una superficie y al hacerlo dejan su propia huella, transforman lo que estaba antes ahí que ya no se muestra, es una “forma/ que se torna a lo informe”: en un bosque, los líquenes cubren toda una superficie sin delimitar el contorno que divide; por ejemplo, un árbol de una roca; de este modo, los unifican sin una división clara (de un modo similar actúa la yuxtaposición). Lo que queda debajo, apresado, son justamente todos los elementos del bosque cuya superficie ya no se puede ver.

En el segundo apartado, se habla de un enemigo, pero también se menciona que “de él absorbemos potencia”, como si viniera tras nosotros y eso nos hiciera ir más rápido aun.¹⁰⁶ Dice el poema: “nos cría el enemigo”; es decir, por él aprendemos, nos hace, a la fuerza, crecer. Este par de versos termina con la pregunta: “¿lo que quema nos salva?”. Si algo, un fuego, un incendio, nos impulsa a movernos de donde estábamos, ¿no nos da eso un necesario aprendizaje, una lección de vida? Lo que aparentemente estaba contra nosotros podría ser más bien nuestro aliado.

Los últimos dos versos se presentan como si el depredador hubiera alcanzado ya a su presa y hubiera dejado la marca de sus colmillos. Hay una reflexión del presente sobre lo que está marcado, y la marca es imperfecta: “Deja el nombre su muesca, su torcido/ colmillo, deja su luz”. La muesca es una marca en una superficie que no se recupera de ella; es decir, no es la piel, no es una cicatriz, sino algo como la madera, que deja ver las marcas exactas del colmillo. Pero es también la muesca una hendidura, por eso deja entrar la luz, porque muestra una parte de la madera que estaba oculta, nos lleva hacia la profundidad de la materia y la deja expuesta; sobre ella se exhibe ahora un nuevo matiz de luz.

Tanto en el primer como en el tercer motivo del poema, vemos una imagen detenida que sin embargo aduce al movimiento; en el primer caso, al lento movimiento vegetal, imperceptible a nuestros ojos, y en el segundo, a un movimiento que ocurrió en el pasado. En este poema solo está presente la reflexión suspendida del tiempo, que empalma las distintas imágenes a las que acude para construirse. Hay un aparente hilo en la voz que guía el poema, pero tampoco podemos estar seguros de que esta voz sea, en efecto, una sola. Este poema ensambla perspectivas, pero no necesariamente nos deja un hilo conductor sólido y absoluto. Para Tania Favela esta yuxtaposición de instancias poéticas en los poemas de García Valdés no es un ensamblaje, sino un encuentro que

¹⁰⁶ A propósito de esta persecución, pienso en una cita de la novelista francesa Amélie Nothomb: “el enemigo es el Mesías. Su simple existencia basta para dinamizar al ser humano” Amélie Nothomb. *El sabotaje amoroso*. (Barcelona: Anagrama, 2003) . Trazo una línea que relaciona a Olvido García Valdés con Amélie Nothomb a partir de Amelia Gamoneda, quien escribe sobre la poeta y también ha escrito sobre la novelista. Uno de los rasgos que podrían relacionar sus obras es una característica que Gamoneda menciona sobre la prosa de Nothomb: “Pertenece al gusto de cierta novela actual el pontificar bajo apariencia de irónico desapego –el caso emblemático es el de Michel Houellebecq–, una simulación de distancia que Amélie Nothomb precisa así para su caso particular: ‘Mantengo mi candidez admirativa al tiempo que analizo mecanismos sórdidos’. Esta supuesta no implicación personal en el análisis exhorta a deducir objetividad de lo que sólo es escueta ligereza o mordacidad perentoria”. Amelia Gamoneda 2007, s.p. Sería interesante pensar en la simulación de distancia que también ocurre en los poemas de García Valdés con relación a lo que está viendo, como si ella no se encontrara también ahí siendo un personaje, un asistente, como si fuera la espectadora. En otro trabajo sería interesante analizar esta relación, así como investigar si podríamos identificar es ironía también en la poesía de García Valdés.

pone en tensión las ideas.¹⁰⁷ Uno de los efectos que abre la yuxtaposición es justamente esta indeterminación final: no hay un mensaje, una moraleja dada cuando termina el poema; el mensaje es la inferencia que hacemos al poner los elementos juntos. El poema mismo parece estar escrito a través de un acercamiento intuitivo al exterior: primero se escucha a alguien hablando de líquenes y a partir de ahí vienen asociaciones, ideas sueltas: llevar esas ideas a través de los nexos cerrados de las palabras, le quitaría al lector la posibilidad de hacer su propia llegada aproximativa al conocimiento poético.

Podemos mencionar algunos de los elementos que se contraponen en esta estrofa. El primero, como ya dijimos, sería la velocidad de la caza contra la huella perenne y quieta. Y pensando en materia, la sustancia húmeda del líquen contra la dureza de una muesca. Esto nos remite al título del poemario, *Del ojo al hueso*, que contrapone una sustancia carnosa con una sólida. Dice Pedro Serrano: “ir del ojo al hueso significa atravesar un espacio exterior desprovisto, como una flecha, para llegar a la meta. Pero, como la flecha, llegar no es aquí depositar la mirada, descansar, sino continuar y penetrar, atravesar las sucesivas capas de músculos y grasa hasta topar con lo sólido”.¹⁰⁸ Si bien en el título, como lo apunta Serrano, la poeta nos indica la dirección, de dónde hacia dónde, en este poema no ocurre así, simplemente nos deja con dos imágenes que, aunque podrían convivir en un escenario natural, remiten a ensueños distintos: la humedad de los líquenes, lo que se quema, la dureza de la madera.

La última estrofa del poema es la siguiente:

Ahora me pregunto
 qué es un poema y qué la enfermedad, los grados
 de sufrimiento tras los que corre
 el alma. No sé dónde va el alma, conozco
 en cambio bien figuras
 que la noche espolea. No sé
 de los poemas, sólo por semejanza.

¹⁰⁷ “El montaje, no supone, según Serguéi Eisenstein, un encadenamiento, una secuencia, sino que tiene que ver más bien ‘con un choque, con el conflicto de dos trozos en oposición [...] Así, el montaje es conflicto’. Y es conflicto, también, lo que sucede en la escritura de García Valdés: en principio, como ya se señaló, el conflicto se da al enfrentar el concepto de unidad y de equilibrio como soporte de un poema. Su escritura muestra lo contrario: lo frágil, lo inestable, lo movedido: un dinamismo en el que todo está continuamente cambiando” (Favela 2019). Al pensar este conflicto o tensión en relación con la tensión de la analogía que menciona Mauricio Beuchot, vemos que en el caso de la yuxtaposición la tensión se encuentra dispuesta desde el principio por la manera en la que están dispuestos sus elementos. En cambio, en la analogía la tensión viene una vez que se ha realizado la operación metafórica y se ha creado el sentido.

¹⁰⁸ Pedro Serrano, “Olvido García Valdés, la reticencia”, 10.

Aquí se presenta el tema que permea el poemario: la enfermedad. Y sin embargo, son tantos los elementos que integran *Del ojo al hueso*: la naturaleza, la reflexión, la anécdota, el hogar, que podríamos perderlo de vista, pues se encuentra yuxtapuesto a todos los demás temas que residen en el libro.

El recurso mismo de la yuxtaposición no permite que se vea claramente, ni que haya en realidad un tema principal. Sin embargo, como mencioné en la presentación al libro, Eduardo Milán apunta en su prólogo a *Esa polilla que delante de mí revolotea*, “*Del ojo al hueso* es el registro del trayecto de la mirada en un tiempo preciso de la vida. [...] Olvido García Valdés habla de su habla orillada por la vida que la reduce a su límite de sí misma. La enfermedad como un tránsito que no se mueve salvo por la puntualidad del sufrimiento”.¹⁰⁹

Algo que ocurre al leer acerca del estado físico y anímico de la poeta mientras escribía este poemario, es que lo delimita. Una vez que se ha leído esta aclaración de Milán sobre la enfermedad en este libro, las referencias empiezan a brotar muy claramente, incluso a darle un sentido mucho más cerrado al texto. Esto hace que la lectura gane consistencia y pierda apertura. Como dice Favela, el hecho de que los poemas no tengan títulos, abre sus significados.¹¹⁰

Volvamos al poema. La diferencia más clara entre la primera y la segunda estrofa es que en la primera, la voz o las voces que habla o hablan, llevan a cabo un monólogo sin referente claro. En cambio, en la segunda estrofa el monólogo se dirige hacia quien lo emite, es reflexivo: “Ahora me pregunto”. Y todo lo que conforma este bloque es duda y declaración de desconocimiento. Si en la primera parte había una llegada al conocimiento a partir de equiparaciones e inferencias, y estos conocimientos estaban relacionados con un comportamiento orgánico al lado del cual se mencionaba al enemigo, ahora pasamos a una duda mucho más puntual: “qué es un poema y qué la enfermedad”.

¹⁰⁹ Eduardo Milán. Prólogo, 16.

¹¹⁰ Tania Favela, “La sombra de la voz”. Un trabajo de la crítica literaria sería darnos la mayor cantidad de datos sobre una obra para aprehenderla cada vez más. Sin embargo, me pregunto cómo aplicar esta labor en una estética como la de García Valdés, y si esto podría llevarnos a delimitar una lectura cuya construcción y probablemente intención es quedar abierta. A pesar de esto, las delimitaciones temáticas tampoco cierran por completo los poemas, pues si bien el lector podría inclinarse a pensar que es un libro sobre la enfermedad, y llevar cada lectura hacia ese tema, el poema mismo sigue palpitando en muchos otros de sus elementos, y en una lectura atenta veremos que hay partes que en realidad son irresolubles en cuanto a su sentido final. Por este motivo, no pretenderé leer el poemario guiada por la clave de la enfermedad, pues, como el mismo Milán aclara más adelante, “la poesía suelta al poeta”. Eduardo Milán. Prólogo, 16.

Es importante mencionar la intromisión del enemigo en la primera estrofa porque es un concepto social, no natural. ¿Son realmente los depredadores enemigos de sus presas? No en realidad, ésa es una interpretación humana, un artificio. Vemos ahora una pregunta que yuxtapone dos elementos, el poema y la enfermedad. La enfermedad corresponde al mismo ámbito de lo orgánico, y podría interpretarse también como enemiga, enemiga del cuerpo, intrusa del mismo modo que un líquen cubre un árbol; una cicatriz es sobre la piel lo que una muesca en la madera. Y el poema, con su artificio lingüístico, se está escribiendo al tiempo que esto se relata. Hay una correspondencia, una búsqueda entre lo natural y lo artificial de la lengua también en el título de la segunda sección de *Del ojo al hueso*: “Del libro de los líquenes o el decir”, “o”, como si fueran una misma cosa intercambiable, como si los líquenes estuvieran declarando algo al existir, como un lenguaje natural. Encontramos también retomado el elemento de la persecución: “los grados/ de sufrimiento tras los que corre/ el alma”. El alma va corriendo tras el sufrimiento¹¹¹, otra vez, tratando de descifrar, de alcanzar ese sufrimiento, ¿qué es lo que ese sufrimiento le da al alma? Es posible que el poema mismo. Es la desdicha la poética de García Valdés.¹¹² Y luego de estos versos, concluye: “No sé dónde va el alma, conozco/ en cambio figuras/ que la noche espolea. No sé/ de los poemas, sólo por semejanza”. No hay un control de ningún ámbito, ni el orgánico ni el lingüístico, sino emulaciones de unos a otros. La única manera de construir el poema es ésta, con semejanzas, a partir del desconocimiento.

Como vemos, la primera parte del poema estaba mucho más orientada hacia lo exterior; aunque vacilaba entre lo que está afuera y el pensamiento, nos planteó un escenario e imágenes naturales que crearon no sólo un tema, sino un ambiente para el poema. La segunda estrofa en

¹¹¹ Esta persecución invertida, donde la presa va tras el depredador, recuerda a los primeros versos del poema “Tras de un amoroso lance” de San Juan de la Cruz: “Tras de un amoroso lance,/ y no de esperanza falto, /volé tan alto, tan alto,/ que le di a la caza alcance”. Pero si en el poema de San Juan de la Cruz la caza está invertida porque el ser alcanza al alma, en el poema de García Valdés la caza está invertida porque el alma corre tras el sufrimiento. Esto funciona así porque en el poema de San Juan hay un éxtasis que permite un alcance perfecto del objetivo, el alma, y en el poema de García Valdés, en cambio, hay un extravío tal que no se sabe ni siquiera cómo abordarla o dónde se encuentra. Aún así, prevalece la instintiva idea de que el alma está relacionada con la persecución, ya sea que nosotros la persigamos, o que ella sea la persecutora.

¹¹² Así explica la poeta en la conferencia dictada en la Fundación Juan March su poética de la desdicha: “Pero a lo que realmente iba era a la desdicha. John Donne había escrito: ‘El hombre no tiene más centro que la desdicha; aquí y sólo aquí está fijo y seguro de halarse a sí mismo. Por poco que de aquí se levante, se mueve; se mueve en círculo, vertiginosamente’. El arte expresa la desdicha, había dicho ella [Olvido] también. [...]¿Qué quería decir entonces con *desdicha*? ¿No era lo mismo: enfermedad, soledad, desamor, miseria (si ésta no fuera permanente, si no se hiciera atrofia de la percepción, de la sensibilidad)? No. Le parecía que era algo anterior, algo que llegaba de antes; con frecuencia desde el origen o de antes de haber sido concebidos” Olvido García Valdés “De ir y venir. Notas para una poética” (2009), 11-12. De esto hablaremos más ampliamente en el último capítulo.

cambio está anclada en la reflexión sobre el poema. A grandes rasgos, tenemos un poema un poema sobre el poema, espoleado, para usar el término de la poeta, por la figura de la persecución. La gran yuxtaposición es la que ocurre cuando juntamos las dos estrofas, es entonces que podemos contemplar un sentido amplio para el texto.

Capítulo 2. Fotografía y espacialidad

Hemos visto en el poema anterior que una parte del contenido reside en lo vegetal y otra en lo creado por el lenguaje, algo construido. Como se dijo en la introducción, muchos de los poemas de García Valdés inician de este modo: con la muestra de un universo natural exterior que se mueve hacia una reflexión interior; de la descripción a la reflexión. Estas reflexiones o detonadores del cambio del poema no sólo vienen de un paisaje natural. Veremos a continuación un ejemplo de cómo el elemento social también está presente. En ocasiones, la aproximación a los otros también se hace de un modo detenido, como si se les estuviera viendo en una escena congelada. Veamos este poema que se encuentra en la primera sección del libro, “Si un cuervo trajera”:

Sube el ruido de quienes asisten
a la boda, mientras la brisa mueve
ramas y hojas frente a los sillares.
Si en vez de verlo, y ver
el sol dorando bajo
las piedras y las hojas, viera sólo
una foto —sillares, pináculos y un trocito
de árbol, todo bajo la luz—, me perdería,
además de la brisa, la móvil levedad
de las hojas, los vencejos chillando, las voces
que me excluyen, la sombra
que casi imperceptibles se desplaza, la vida,
cómo suena, su fugitivo ojo.¹¹³

Este poema, a diferencia del que vimos el capítulo anterior, está construido en una sola estrofa y no hace una digresión tan repentina donde se puedan ver los momentos exactos en los que hay un corte de perspectiva. Este aparenta ser un poema que nos guía por su manera uniforme de enunciar. Sin embargo también hay cortes e interrupciones, aunque estos ya no corresponden a los interlocutores o los usos gramaticales del poema, sino a los lenguajes.

La primera parte del poema es auditiva y sensorial. “Sube el ruido de quienes asisten/ a la boda, mientras la brisa mueve/ ramas y hojas frente a los sillares”. No podemos ver a nadie aún, pero sabemos de su existencia porque los oímos venir, y de inmediato somos situados en una atmósfera social: una boda. Al situarnos en una boda, podemos imaginar a las personas que están

¹¹³ Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 220.

ahí, la ropa que llevan, sus comportamientos. Y al mismo tiempo sabemos que están en un lugar abierto: se contraponen las ropas elegantes que llevan con el campo en el que quizá estén, con el imparable ritmo de la naturaleza que está poniendo hojas frente a las sillas (ensuciando el escenario montado para el ritual).

Luego continúa el poema, y aquí es donde entra el cambio, que no se realiza con un corte gramatical que interrumpa abruptamente el discurso anterior, sino con un cambio de perspectiva poética. Los primeros tres versos fueron una descripción, nos situaron en el lugar desde el que habla la voz. Lo que viene después es una dubitación a partir de lo descrito. “Si en vez de verlo, y ver/ el sol dorando bajo”. Con el primer verso podemos intuir que lo que se describió antes no era una observación real; “Si en vez de verlo, y ver” es avisar: ahora sí voy a ver, a ver verdaderamente.

La voz continúa enumerando todo lo que ve en ese momento a detalle, el sol alumbrando las piedras y las ramas, y lo contrapone con lo que vería en una foto tomada de ese lugar en ese instante: sillares, pináculos y un trocito de árbol. Los sillares, piedras naturales que son labradas para sobreponerlas y levantar una construcción, se unen con los pináculos. Probablemente lo que se vea enfrente sea una suerte de iglesia o templo, pero la autora lo presenta en fragmentos, como si no fuera capaz de ver una iglesia completa. Esta introducción de la iglesia en el poema está fragmentada y así, encuadrando sólo fragmentos, el poema empieza a emular el lenguaje fotográfico; como más adelante se nos revelará, lo que estamos viendo es una foto. Pensamos que es una iglesia porque se nombre un cierto tipo de material de construcción, porque tiene una suerte de torre, y porque se asiste a una boda. El contexto indica que lo más probable es que veamos una iglesia o pequeña capilla. Digo pequeña porque al principio del poema se dice que “la brisa mueve/ ramas y hojas frente a los sillares”. Es decir, las copas de los árboles se encuentran a la misma altura que la punta de la iglesia, que acaso sea más bien la capilla de una comunidad en donde se celebra una boda.

Estos fragmentos que completan en la mente del lector la imagen de una iglesia, no solo introducen esta construcción al poema, sino la idea de religiosidad. La iglesia no sólo como construcción, sino como símbolo, viene dada por fragmentos que emulan también la inaprehensibilidad de lo religioso que la construcción representa. No es necesario hablar de lo religioso per se, pero sí toma lugar en el poema un factor inasible de la vida que se funda ahí donde el templo y el ritual tienen lugar. El poema continúa:

Si en vez de verlo, y ver

el sol dorando bajo
 las piedras y las hojas, viera sólo
 una foto —sillares, pináculos y un trocito
 de árbol, todo bajo la luz—, me perdería,
 además de la brisa, la móvil levedad
 de las hojas, los vencejos chillando, las voces
 que me excluyen, la sombra
 que casi imperceptible se desplaza, la vida,
 cómo suena, su fugitivo ojo.

El texto especifica que se tiene que estar ahí para escuchar la vida, no se puede percibir la vida (cómo suena, su fugitivo ojo) por una fotografía. Lo que se está llevando a cabo es una ceremonia, y dentro de esa ceremonia, la poeta tiene su propia ceremonia individual que sólo ocurre cuando todos los elementos que enumera se encuentran presentes. Si bien no es partícipe de lo religioso tal cual, sí presenta el templo y la boda como un marco dentro del cual ocurre de pronto la vida, aunque ella se fija en las aparentes nimiedades alrededor que forman, todas juntas, un ambiente. Ese ambiente es un instante, el momento en que la poeta se encuentra ahí. La poeta habla de la vida y “su fugitivo ojo”. Es decir, todo lo que en ese momento se conjunta es sucedáneo, desaparecerá: las sombras avanzarán, las voces van a esfumarse, las hojas serán dispersadas, los vencejos dejarán de chillar cuando ya no sople el viento. Y la fugacidad misma sólo es perceptible con la presencia, por eso no se podría ver en una fotografía. No es sólo que no alcanzara a salir todo el panorama en la imagen, sino que todos los elementos que están mostrando su movimiento y su impermanencia, no pueden manifestarse en una fotografía cuya función es, justamente, dar la impresión de que un momento queda detenido por siempre.

Los elementos inaprehensibles por la fotografía (inaprehensibles por pequeños, como las hojas y las piedras, o por intangibles como la luz solar) se encuentran con los otros elementos que, en este caso, corresponden a otra categoría porque sí se verían. De este modo, el poema nos muestra dos perspectivas a la vez: la aparentemente real que de cualquier modo es una elaboración poética sobre una boda, y la fotográfica, que da una impresión de montaje en el que aparecen los sillares, los pináculos e incluso un trocito de árbol, detalle que nos permite ver que la poeta (o la voz) sabe exactamente dónde se terminaría el encuadre.

Y aquí entra una noción del lenguaje fotográfico en el poema, la conciencia de que cualquier fotografía, incluso una que no está compuesta en un estudio, tiene una composición electiva y, por lo tanto, es artificiosa. La voz está siendo al mismo tiempo la fotógrafa (*Operator*)

y la espectadora (*Spectator*),¹¹⁴ pues a la vez que se mira una fotografía imaginaria, se le está creando. La incursión de la fotografía inserta en este poema una dimensión imaginaria que dialoga con el discurso poético, y en este caso hay una doble virtualidad: en cualquier discurso literario, la foto sería una creación imaginaria (a menos que tuviera un referente real, pero aún en ese caso, la fotografía inserta en el discurso literario sería virtual). Pero en este poema, además, la fotografía no existe, es imaginaria incluso para el contexto del poema. Y sin embargo, ésta conserva los elementos que una fotografía podría o no mostrar.¹¹⁵

Uno de los lenguajes artísticos a los que García Valdés se encuentra más cercana y que aparece en distintos momentos y de distintas formas en su obra es la pintura. En el artículo de Marta Plaza Velasco sobre “Exposición”, una sección del libro *La caída de Ícaro* (1982-1989) conformada por una exposición de cuadros, Plaza explica que

[...] si conocemos bien la poética de la autora y si tenemos en cuenta que, más que el cuadro, la écfrasis descifra al sujeto que mira, comprenderemos que el significado de ‘exposición’ no se agota en este sentido artístico, sino que tiene también que ver, como señala Antonio Ortega (Ortega, 1999: 9), con el ‘exponerse’ de una subjetividad, así que el lector deberá también estar atento a ese yo siempre complejo que se va a exponer, a presentar, a través de sus percepciones.¹¹⁶

Como ahonda Plaza Velasco en su artículo, también en el acercamiento a lo pictórico de García Valdés está siempre la subjetividad; más que una descripción de la obra, en sus poemas hallaremos una serie de referencias indirectas, tanto a otras obras relacionadas con la obra que en el poema que se describe, como a otras anécdotas u otras ideas. Cuando la pintura aparece en sus poemas lo hace más como una reminiscencia que como una descripción.

¹¹⁴ Para Roland Barthes, “El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes de archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, o el referente emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes 1989, 39). Esta noción de la muerte en la imagen capturada ciertamente está presente en este poema, pues, como veremos inmediatamente, la poeta percibe muchos más elementos de los que podrían detenerse en la fotografía que está inventando, y esos elementos forman parte de ámbitos no visuales, por eso para la voz es irremplazable el hecho de estar ahí en ese momento.

¹¹⁵ Esta no es la primera vez que un recurso así aparece en un poema de García Valdés. Marta Plaza Velasco acude a una descripción muy similar en el primer poema de “La caída de Ícaro” donde, explica la autora del artículo, se habla de una película de Margarete von Trotta en la cual hay copia en blanco y negro que en realidad no aparece en la película. En ese poema ocurre lo mismo que en el que analizamos: “se expone un sujeto de la enunciación, espectador de la película y del cuadro y creador de su reproducción ficticia”. Plaza Velasco “Poesía que es pintura” (2018):47-48. Solo que en este poema, el espectador en efecto mira una película, y en cambio en nuestro poema, la creación de la imagen está en el tiempo de la subjuntividad: “Si en vez de verlo [...] viera solo una foto”. Es decir, si en el poema que describe Plaza se añade un elemento ficticio a la película sin hacer explícito que es falso, en este poema sí sabemos que la fotografía es hipotética o imaginaria.

¹¹⁶ Marta Plaza Velasco, “Poesía que es pintura”, 42.

La yuxtaposición opera de manera extratextual en la obra de García Valdés cuando se realiza la inserción de un ámbito artístico distinto la poesía. La noción de intermedialidad de Irina Rajewsky¹¹⁷ investiga el proceso por el cual un arte se inserta dentro del discurso del otro. En este caso, la fotografía dentro de la poesía. No vemos, en realidad, una fotografía; no existe, ni siquiera de manera real, en el universo libro: existe por medio de la imaginación dentro del poema, y aparece porque se describe una hipotética fotografía con palabras.¹¹⁸ De este modo, la fotografía sufre un proceso de *remediación*: el medio visual se ha transformado al escrito.¹¹⁹ Rajewsky habla del *overlap* (o la superposición) que ocurre en la intermedialidad:

Designating or not designating a particular phenomenon as intermedial depends on a given approach's disciplinary provenance, its corresponding objectives, and the (explicit or implicit) underlying conception of what constitutes a medium. While a fair amount of *overlap* occurs between the different disciplinary perspectives on intermedial phenomena, it is still possible to identify certain common tendencies: for instance, approaches coming out of literary, or so-called media-philological studies primarily emphasize the forms and functions of intermedial practices in given media products or medial constellations.¹²⁰

Lo que me interesa de esta cita es que la autora asienta que al acudir a la intermedialidad, se realiza una superposición disciplinar. Es decir, al insertar una fotografía, García Valdés la está *poniendo encima de* su poema. Esta superposición actúa en la dimensión textual que la yuxtaposición, pues concierne al nivel de los bloques semánticos y espaciales que arman o constituyen el poema. La

¹¹⁷ Irina Rajewsky, "Intermediality, Intertextuality and Remediation".

¹¹⁸ Me remito al concepto de intermedialidad y no al de écfrasis puesto que la écfrasis es una herramienta de análisis más amplia. Luz Aurora Pimentel hace un recorrido por las definiciones colindantes de la écfrasis considerando ésta como un texto que retrata una imagen. Uno de los conceptos colindantes es la intermedialidad, que Pimentel identifica como una parte de la écfrasis en la que la imagen se convierte en cuerpo escrito. Esto constituye un nuevo objeto, un iconotexto, y amplía: "Claro está que, en rigor, el concepto de iconotexto designa una producción intermedial de texto e imagen en yuxtaposición, como en las Biblias ilustradas, los libros de horas, los emblemas, las novelas ilustradas, los cómics o los collages surrealistas, entre otros. En esa clase de textos híbridos, tanto la imagen como la palabra tienen una presencia efectiva, material, en el texto que tejen conjuntamente". Luz Aurora Pimentel, "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, núm. 4 (2003): 284. Como explicaré en el cuerpo del texto, es precisamente esa yuxtaposición, esa posibilidad que ofrece la intermedialidad de pensarse espacialmente, la que me interesa. Es por eso que en este momento acudo a un término más ceñido. Sin embargo, la poesía de García Valdés ofrece en muchas ocasiones la oportunidad de ser leída en clave ecfástica. Marta Plaza Velasco tiene un detallado ensayo donde lee los poemas de Exposición, uno de los primeros poemarios de García Valdés, a partir de la amplitud de análisis que permite la écfrasis.

¹¹⁹ "Intermediality in the more narrow sense of *medial transposition* (as for example film adaptations, novelizations, and so forth): here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, "genetic" conception of intermediality; the "original" text, film, etc., is the "source" of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory inter-medial transformation process". Irina Rajewsky, "Intermediality, Intertextuality and Remediation": 51.

¹²⁰ *Ibíd.*, 49.

yuxtaposición trabaja con espacios de texto, adapta los espacios sucesivos del texto; así, las distintas dimensiones que aparecen a nivel visual y audiovisual en otros lenguajes artísticos, al nivel escrito podrían aparecer también pero siempre se verían reducidas a una yuxtaposición gramatical debido a la necesaria linealidad del texto.¹²¹

Si en el primer capítulo vimos una yuxtaposición que ocurría semánticamente al intercalar distintos temas, aquí vemos una superposición que se presenta a través de una imagen que no es una imagen poética, sino, literalmente, un recurso visual. A nivel discursivo, podríamos considerar que esta superposición es también una yuxtaposición, pues la fotografía aparece *remediada*, hecha poema.

En un discurso metafórico, la aproximación a esta fotografía sería: este paisaje es como un fotografía: el paisaje pasaría a través de la fotografía para crear una nueva experiencia; sin embargo, lo que se nos dice ahora es justamente lo contrario, lo que este poema nos dice es: estar aquí *no es como* sería ver una fotografía de estar aquí. Esta negación es permitida por la yuxtaposición, pues este recurso no sólo permite ensamblar categorías que no pertenecen a los mismos grupos semánticos o sintácticos, sino incluso conjuntar una contradicción. En el momento del poema en el que dice “Si en vez de verlo, y ver”, se yuxtapone, se hace adyacente la contradicción: estoy viendo esto, pero si no lo viera y más bien viera esto, vería otra cosa. Es decir, el poema no está transformando una cosa en otra, sino que está mostrando un escenario y luego se desvía hacia otro. Ambos escenarios están en el mismo lugar en el mismo momento, pero la yuxtaposición (a través de la fotografía) muestra la diferencia de perspectivas que una misma

¹²¹ Otra teoría que podría explicar esta espacialidad es la de la *mise en abyme* o puesta en abismo (Mieke Bal, “*Mise en abyme et iconicité*”, *Littérature*, núm. 29 (197): 116-128), aunque ésta es utilizada principalmente para textos narrativos. La puesta en abismo surge cuando el texto hace una referencia a sí mismo, y esto puede ocurrir de distintas maneras; por ejemplo, a través del diálogo de un personaje o por medio de la repetición de una circunstancia. En el caso de este poema, la puesta en abismo es textual (y no ficcional), pues no surge de la circunstancia del texto (de la trama), sino de la manera en la que está construido; en este caso, con la aparición de una fotografía al principio. Si bien no hay una autorreferencia explícita (no es el poema hablando del poema), la fotografía muestra una imagen que después se convertirá en el contenido del poema: a través de la fotografía que se describe en el poema, miramos el poema. La puesta en abismo, apunta Mieke Bal, es anacrónica por definición, pudiendo ser retrospectiva, prospectiva o retroprospectiva. Este poema se adhiere a la última opción, pues cuando se ve la foto no sólo se mira el pasado, sino que se hace una conjetura de lo que se podría ver o haber visto (“si en vez de verlo, y ver”). Digo que esta teoría puede explicar la espacialidad porque la puesta en abismo es un recurso pictórico tomado por la narratología para explicar un procedimiento literario (tan es así, que Dällenbach, uno de los primeros teóricos de la puesta en abismo, se refirió al *espejo* para nombrar el efecto que se crea en el *mise en abyme*, porque el texto se refleja en sí mismo, aunque posteriormente Mieke Bal cambió la figura del *espejo* por la del *signo* porque, como bien apunta y podemos ver en este poema, no siempre lo que se refleja en el texto al hacer una autorreferencia es exactamente igual). Nos plantamos ante un texto viendo su autorreferencialidad como un plano que se *encima* en otro, como si fueran espacialmente empalmados. La *diacronicidad narrativa* en este poema es también una *sincronicidad espacial*: se mira la foto de antes, pero en ese momento se configura el poema porque la imagen está *sobre* el momento actual.

circunstancia ofrece. Y estas circunstancias están ocurriendo todas al mismo tiempo, unas sobre otras, en el poema, en el momento en el que alguien toma la fotografía y la sobrepone en el espacio temporal en el que se encuentra. La yuxtaposición nos permite una relación de elementos que en vez de fusionarlos, los separa.

Veamos otro poema en el que aparece una fotografía:

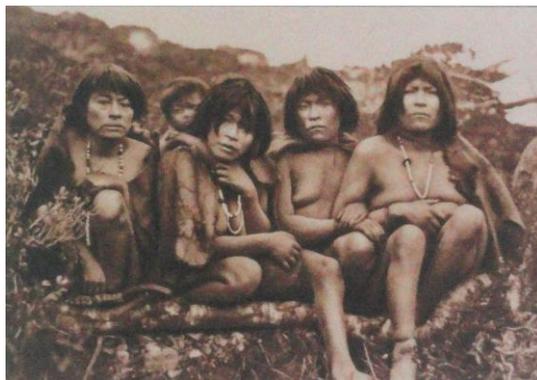
una foto antigua de mujeres yámana,
sentadas sobre el suelo o en cuclillas,
desnudas salvo el collar y un manto
que les cae hacia atrás; o huellas
de un cuervo en la nieve (día
primero del año, irreal de tan gris
la orilla del embalse); o cabeza
y hombros de mujer, europea,
de rostro ovalado, inteligente y tierno, es
ella antes de ser ella, huella
aún leve de sí, sólo el collar
tan semejante al de las yámana
recorre las fotos hacia sus rostros últimos;
o un dibujo en esquema, tres
niñas tomadas de la mano, muy abiertos
los brazos, parecen correr y cantar, quien
lo hizo escribió *después de un túnel viene la luz*.¹²²

Aquí la simultaneidad que permite la yuxtaposición de imágenes es más evidente. Hagamos el ejercicio de leer el poema como si todo pasara en un instante, como cuando Borges se encuentra el Aleph¹²³; en este caso, el Aleph sería la fotografía. La simultaneidad estaría acompañada de fijeza. La acción es solo ver una fotografía, y al mismo tiempo varias imágenes están circulando en la mente de quien la mira.

¹²² Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 221.

¹²³ “El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala [...]”. Jorge Luis Borges. “El Aleph”, en *Cuentos completos*. (México: Random House, 2018): 341.

Pero hay una relación en cada una de estas imágenes, es posible rastrear cómo una lleva a la otra. Primero hay unas mujeres yámana desnudas en cuclillas. Los yámana son una tribu antiguamente nómada de Sudamérica que habita entre la región de Chile y Argentina. La fotografía que la poeta describe podría ser ésta o una similar:



Me atrevo a conjeturar que ésta sea la imagen puesto que es una de las que acompañan el artículo de Wikipedia sobre el grupo yámana, y justo al lado de esta imagen, se explica la vestimenta:

Pese al frío húmedo de los territorios que habitaban, su ropaje mantenía gran parte del cuerpo al descubierto, la explicación para esta aparente paradoja estaba precisamente en un modo de evitar la saturación por humedad (que acelera la pérdida de calor corporal) merced a la ventilación de las partes de la piel en donde menos se pierde calor. Usaban cueros de lobo marino o nutria sobre sus hombros, atados en el cuello y en la cintura esta pieza relativamente pequeña era desplazada sobre el tronco para tapar las zonas donde más incidía eventualmente el viento; utilizaban además, otro cuero que cubría sus genitales y fabricaban sencillos calzados de cuero semejantes a mocasines. Las mujeres usaban collares elaborados de huesos de ave o de caracoles pequeños.¹²⁴

No es tan evidente el salto en el poema de las mujeres yámana al cuervo en la nieve el día primero del año, pero en el fragmento anterior encontramos una clave de lectura que lo relaciona: el frío. Ni siquiera es necesario acudir al artículo para pensarlo: tanto Argentina como Chile tienen regiones en las que el frío alcanza temperaturas similares a las de algunas regiones de Europa. Y, como lo dice el poema y se muestra en la foto, las mujeres están descalzas.

Esto ya nos da un par de elementos para desplazarnos a la imagen de un cuervo caminando sobre la nieve, o para entender por qué la imagen de una tribu sudamericana podría remitirnos a un cuervo en la nieve (si bien una imagen mental puede surgir después de otra arbitrariamente, hay que tener en cuenta que después de todo, la escritura es un artificio, por lo que es posible indagar si se emula el proceso por el cual varias imágenes vienen a la mente desatadas por un elemento,

¹²⁴ “Yaganes” en Wikipedia, 2020, s.p.

pero al mismo tiempo hay un discurso de fondo, un hilo argumental). El paréntesis que señala la fecha y la orilla del embalse podría referirse al lugar y el momento en el que se encuentra quien mira la foto, aunque también podría ser el lugar en el que se encuentra el cuervo, en cuyo caso se estaría remitiendo a otra fotografía tomada el primero de enero.

Luego viene otra imagen, que probablemente también sea otra fotografía, donde se muestra a una mujer europea con características que podrían ser las de la propia poeta, “es/ ella antes de ser ella”; acaso veamos una fotografía vieja, de un tiempo anterior, pero en el poema hay un desplazamiento en el tiempo, el retrato se trae al momento en el que se mira minuciosamente cada uno de los rostros en la fotografía de las mujeres yámana, y quien lo hace tiene un collar parecido al de ellas. No es claro lo que miramos nosotros como lectores, pero parece ser un desplazamiento de una fotografía de la mujer hacia ella misma viendo la fotografía; un salto en el tiempo del momento en el que ella estaba en esa fotografía, a ella en el presente viendo otra fotografía con otras mujeres. En este caso, el ejercicio que se realiza no es igualar las imágenes, sino ponerlas en relación justamente por lo que las hace contrarias: varias mujeres de una tribu juntas, en comunidad, en contraposición con una mujer occidental que está sola. Y sin embargo, se busca un punto de encuentro. El mismo ejercicio de lectura que realizo yo en este momento para buscar relaciones entre los componentes del poema, lo realiza quien lee las fotografías. Y la unión está en el collar, pero también en el género femenino.

Por eso la última imagen a la que se acude es un dibujo “en esquema” de tres niñas tomadas de las manos. Aquí “en esquema” quizá se refiera a una suerte de señalización, a un dibujo que sólo muestra las siluetas, a una imagen genérica de tres niñas cuyos rostros no están particularizados. La cualidad de “esquema” podría sugerir una igualdad entre las mujeres de la primera foto y la segunda mujer, pues en la figura de esquema ya se han borrado los rasgos, cualquier característica que nos separe de los otros, lo único que se conserva es el género. Después viene el verso “quien/ lo hizo escribió *después de un túnel viene la luz*”: quien dibujó el esquema de las niñas escribió la referencia a la luz después del túnel, una imagen que en la cultura popular está relacionada con la muerte: se ha contado numerosas veces que uno de los primeros procesos que viven personas que tuvieron experiencias cercanas a la muerte es ver un túnel al final del cual hay una luz. Este encuentro fue retratado, por ejemplo, en el cuadro *La subida al empíreo* del Bosco. Este poema contiene distintos elementos que lo sitúan dentro del motivo literario de la muerte, y más específicamente, del *omnia mors aequat*: el cuervo; las mujeres que aparentemente

son distintas unidas en una misma circunstancia; las mujeres sin características (en esquema), y el túnel que lleva a la luz: la muerte que nos iguala.

Pensemos en la idea de Barthes¹²⁵ acerca de cómo la fotografía tiene de fondo el mensaje de la muerte: al ver un retrato, podemos ver la imagen de una persona que se hace presente pero también podemos pensar en que la persona que está ahí capturada morirá (o, al contrario, ver el retrato de una persona fallecida que en ese momento se hace otra vez presente). De hecho, la mujer que mira su propia fotografía reconoce que una parte de la mujer que mira en esa foto vieja ya no está, ahora sólo hay una huella. Bajo la visión de la muerte (y su luz posterior) en estas fotografías, cobra sentido la presencia de un cuervo en un día primero del año, pues ya no sólo estamos viendo un paisaje de temporada, sino que el símbolo del cuervo como animal carroñero cobra sentido, así como el hecho de que sea al principio del año: un inicio, la muerte como un principio.

Si bien podemos establecer estas conexiones entre el día primero del año, la luz al final del puente y el cuervo como señales que encaminan el poema a un discurso hacia la muerte, también podemos pensar en estos elementos como una simple aleatoriedad que viene a la mente sin un orden determinado o un símbolo claro, imágenes que aparecen una tras otra y que no necesitan tener un sentido determinado, sino que más bien emulan la experiencia de ver una fotografía, y que la mente acude a lugares esporádicos, uno tras otro, a partir de esta imagen. Cualquiera de las posibilidades, sin embargo, quedan unidas en el poema por medio de la yuxtaposición, que presenta estas imágenes una tras otra como si todas cobraran vida al mismo tiempo al momento de ver las fotografías.

En cuanto a la espacialidad, la imagen no existe en el poema como un motivo literario, sino que se encuentra como un *objeto* que ocupa un lugar en el universo del poema. Pensemos que el poema es un texto formado por distintos recursos lingüísticos, y que estos son la materialidad del poema: los desplazamientos de las palabras en la puesta en página, el ritmo, los versos, las estrofas, etcétera. Y al nivel del contenido está el discurso del poema. Lo que la yuxtaposición hace es que las fotografías existan en un limbo entre la materialidad y el discurso del poema, como si la fotografía misma fuera un recurso lingüístico, y vemos una foto encimada tras de otro. Esto es posibilitado también por la voz impersonal del poema, pues los elementos que son nombrados existen en un universo poético donde no hay alguien que nombre para que surja un universo a

¹²⁵ “En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí (la «intención» con que la miro), es a la Muerte: la Muerte es el *eidós* de esa Foto”. Barthes, *La cámara lúcida*, 48.

partir de su voz. En el caso de un poema confesional, por ejemplo, todos los elementos enunciados a partir de una voz poética tendrían el mismo nivel de existencia lingüística en el texto: fuera una fotografía, un escenario o un sentimiento, todas vendrían de quien las dice.¹²⁶ Inferimos que la mujer europea mira la fotografía de las yámana, pero la voz impersonal no esclarece en realidad desde dónde vienen las imágenes, quién las dice: éstas existen unas junto a otras en el mismo nivel del poema. Las fotografías tienen una materialidad *real*, no discursiva, pues aunque están expresadas a través de lo lingüístico (como todo lo que conforma el poema), no surgen del discurso de una voz poética, no hay una voz poética que las enuncie; de hecho, el poema empieza describiendo una fotografía sin decir quién la mira, y la mujer que posiblemente es la que está mirando la foto aparece después, pero descrita también como otro elemento de la misma escena. Así, podemos pensar en las fotografías como si fueran objetos reales, partes de la materialidad del poema, que están sobre la página.

¹²⁶ Para explicar esto, veamos un poema donde la voz poética se manifiesta en primera persona y está presente como un personaje del poema. El siguiente es un fragmento de “Cuando todos se vayan”, del poeta chileno Jorge Teillier (1995,86):

Cuando todos se vayan a otros planetas
yo quedaré en la ciudad abandonada
bebiendo un último vaso de cerveza,
y luego volveré al pueblo donde siempre regreso
como el borracho a la taberna
y el niño a cabalgar en el balancín roto.

La voz poética es el “yo” que se hace presente en el poema, y ésta se encuentra en un primer plano de existencia en el texto, su voz es lo que escuchamos en realidad, y es la que está creando las imágenes que está enunciando (la ciudad abandonada, el vaso de cerveza, el pueblo, etcétera), las cuales nos son dadas en un segundo plano a través de esa voz. Incluso podríamos decir que el vaso de cerveza y el pueblo están en un segundo plano, y luego el borracho y el niño que son planteados como metáforas serían un tercer plano, pues no son recuerdos, sino figuras imaginarias desatadas a partir de los recuerdos.

Capítulo 3. La maleabilidad de la materia, el género y el tiempo

Las mujeres aparecen como personajes principales en cuatro poemas de *Del ojo al hueso*.¹²⁷ Como vimos en los poemas anteriores y lo veremos en el siguiente, al tiempo que se hace explícito el hecho de que son mujeres, no se manifiesta alguna postura política. De hecho, las mujeres son vistas como algo externo; es decir, la voz no se suma a ese grupo, sino que parece verlo desde fuera.¹²⁸ Sin embargo, las circunstancias en las que las mujeres y los diálogos aparecen crean una perspectiva de género que podemos atisbar en distintos elementos del poema. Por ejemplo, las mujeres aparecen en circunstancias en las que no hay hombres o al menos estos no son nombrados. En todos los casos, hay un rasgo de identidad cultural de lo femenino. En el poema anterior vimos una comparación entre mujeres de una tribu y una mujer occidental, cuya coincidencia se encontraba en el uso de un collar. En el poema que leeremos en este capítulo, una de las protagonistas hace énfasis al momento de nombrarse a sí misma “mecánica” (con *a*); en el poema de la página 226, dice “Ella tenía/ una identidad de resistencia”, y en el de la página 227, vemos “a mujeres hablar de otras mujeres”.

La manera de presentar a las mujeres en la obra de García Valdés tiene la cualidad de mostrar y ocultar al mismo tiempo; como hemos visto, este proceder es característico de su ordenamiento del poema: poner unas cosas al lado de otras sin declarar la relación entre ellas y sin embargo activando una declaración al conjuntarlas. En este caso, hay una identidad política de la mujer que surge al leer estos poemas en conjunto. Si bien en esta tesis realizo lecturas de poemas individuales, pues me interesa profundizar en los alcances de la yuxtaposición en la estructura interna del poema, el alcance de la lectura puede ampliarse a la sección, al libro e, incluso, a la obra de la poeta. En el caso de los poemas que mencioné, por ejemplo, puede verse por la paginación que son cercanos y pertenecen a la misma sección, “Si un cuervo trajera”. La lectura de los poemas individuales nos ayuda a formar un panorama de lectura de la obra de García Valdés que después puede ensancharse y relacionar unos poemas con otros e inclusive unos libros con otros.

¹²⁷ Ver Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 221, 224, 226 y 227.

¹²⁸ Con excepción del poema en la página 226, donde la mujer podría ser la misma voz que la nombra pero no está claro por la ambigüedad que la tercera persona del singular abre en varios poemas de García Valdés que, como hemos visto, muchas veces es usada para nombrarse a sí misma.

Como hemos visto, las características de los poemas de García Valdés ofrecen elementos que permiten realizar una lectura similar a la de la lectura de imágenes. En el capítulo anterior, hice una lectura paralela de dos poemas que son continuos en el libro, una suerte de lectura espejo: ¿qué es lo que se refleja en un poema del otro? Es así como el tema de la mujer resalta.¹²⁹ En el siguiente poema, las protagonistas son dos mujeres que aparentemente trabajan en un taller de laudería:

Busca equilibrio entre lo firme
y lo flexible, ama maderas: arce,
ébano, abeto; talla
volutas, puentes, calcula
con cuidado el grosor, la cualidad
del alma; el alma, explica, no define
el sonido pero condiciona el sonido,
sirve de engarce, hace cuajar las piezas.
Otra muchacha aprende, está reconstruyendo
un instrumento antiguo, antes
cortaba pieles. —La vida puede ser elástica
si se sabe escuchar, hay que escuchar
por dentro, yo quiero todavía
Ser mecánico, sonrío, ser mecánica—.
Adhiere trocitos de tela en la madera,

¹²⁹ Véase, por ejemplo, este poema que aparece en el poemario *caza nocturna*, 119:

Mujeres con una única
filosofía enunciable: lo que no mata
engorda, todo aprovecha, también
con una única y especialmente severa
norma de conducta
pon
atención, la máxima
atención en no enterarte
se nada, más aún si pudiera
ir a hacerte sufrir. Llegan
a viejas, generalmente acaban
contando ellas la historia.

En este poema son nombrados de manera muy explícita varias cargas culturales del grupo de las mujeres: el aspecto físico, el hacerse pasar por ingenuas, la frigidez, etcétera, y sin embargo, a pesar de ser este un poema que apunta al tema de la mujer tan claramente, no emite un juicio, una postura sobre lo que expone. A pesar de no hacerlo, el verlo, el describirlo, su enunciación, ya está señalando algo. La idea de Virginia Trueba mencionada en la nota 105 acerca del género neutro como una herramienta en donde el sujeto femenino se escinde, podría pensarse también a partir de los poemas que están más evidentemente orientados al tema de la mujer: no solo el hecho de escindir a sí misma como la anunciadora del poema (acción que en estos poemas también opera), sino también la forma en la que se ve a las otras mujeres, que muestra una conciencia de sus circunstancias políticas y culturales pero no las critica, sólo las enuncia, podría ser considerado también parte de *lo neutro*. ¿Cómo es que esta aparente neutralidad es activa de modo implícito (no explícito)?

ambas muestran con la gubia la vía
 del caracol, todo huele a barniz.
 La imagen, recuerdo, es una
 sensación sin materia, deriva
 de la luz, específica forma del sentido.¹³⁰

En los primeros ocho versos, observamos a una mujer explicar el proceso que sigue para crear un instrumento. Empieza por seleccionar la madera haciendo una búsqueda entre lo firme y lo flexible, y a partir de aquí, el poema empieza a emular la transformación de los materiales, pues oscila entre lo inmaterial y lo tangible del proceso de la creación de los instrumentos. Notemos, por ejemplo, cómo el discurso poético emula la firmeza y la flexibilidad con un corte versal: “equilibrio entre lo firme/ y lo flexible”. La mujer trabaja con materiales firmes para darles forma hasta llegar a lo intangible: el sonido.

A pesar de que se habla de madera, ésta puede ser más o menos maleable; e, inclusive, más o menos *amable*. La mujer que trabaja ama un cierto tipo de maderas: arce, ébano, abeto. Esas maderas son las que suelen elegirse para tallar los instrumentos. Las volutas son los remates en forma de caracol que se encuentran en algunos instrumentos de cuerda como los chelos y violonchelos; los puentes son una placa de madera más o menos del tamaño de una tarjeta que se utilizan para elevar las cuerdas del instrumento. Ambas partes de los instrumentos son pequeñas y tienen ornamentos. Los puentes sirven para hacer vibrar las cuerdas, las volutas son los remates del diapasón. Además de ser pequeñas, las palabras “volutas” y “puentes” tienen una sonoridad particular (vocales cerradas y consonantes dentales) y ambas son polisémicas, lo que las hace expandirse en el contexto poético. La poesía japonesa utiliza el término *kakekotoba* para designar las palabras polisémicas que abren el sentido del poema.¹³¹ Estas palabras le dan al texto una dimensión nueva: pasa del sentido literal a uno nuevo, que se superpone en el sentido original. De este modo, para continuar con la idea de espacialidad, de dimensionalidad, también podríamos hablar de niveles de sentido yuxtapuestos en el poema que le van dando cada vez más significantes.

¹³⁰ Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 224.

¹³¹ Así lo explica Aurelio Asiain al comentar uno de los poemas en la Centena de cien poemas de Fujiwara no Teika: “El empleo de homónimos, ‘palabras-bisagra’ —*kakekotoba*— que desdoblan la interpretación del poema, es uno de los recursos característicos de la poesía japonesa” Asiain en Fujiwara no Teika, 28. Podríamos pensar en las palabras *kakekotoba* como una yuxtaposición, pues conjuntan en el espacio de una sola palabra más de un significado, como si la palabra tuviera dos lados.

La laudera usa la madera para convertirla en otra cosa, en un instrumento, pero está presente la idea del puente, del conectar una cosa con otra, y ese conector puede ser también el lenguaje, que conecta a quien mira la escena con quien la realiza, y que nos conecta a nosotros, lectores, con la escena. Las volutas son un ornamento del instrumento, pero también nos remiten a cosas más intangibles, como las volutas de humo. De la manipulación del material, podemos llegar a un concepto como el alma, que está en una relación de igualdad con otro concepto que también tiene un pie entre la materia y la subjetividad: el grosor.

volutas, puentes, calcula
con cuidado el grosor, la cualidad
del alma; el alma, explica, no define
el sonido pero condiciona el sonido,
sirve de engarce, hace cuajar las piezas.

En este fragmento hay una nueva palabra *kakekotoba*: alma. El alma es una pieza del grosor de un dedo hecha de la madera de un árbol llamado píceo que se pone adentro de los violines, entre la tapa y el fondo. Se queda puesto ahí a presión. Su función es darle estabilidad al instrumento y sus sonidos y que las vibraciones se distribuyan de abajo hacia arriba del violín. Así, “no define/ el sonido pero condiciona el sonido,/ sirve de engarce, hace cuajar las piezas”.

La manera en la que el poema está escrito abre una vez más la puerta a la ambigüedad. Por una parte, el alma en efecto es una parte del violín, pero por otra, el alma es una parte del humano de la cual acaso podríamos decir lo mismo: que no nos define pero nos condiciona, que sirve de engarce, que hace cuajar nuestras piezas. Este doble sentido le otorga vida a lo material, a un objeto, es casi una prosopopeya: el violín como un ser. Por otra parte, lo empequeñece, como un microcosmos que funciona todo dentro del espacio de un instrumento. Este microcosmos está conectado con el alma misma de la laudera, que es quien escoge las piezas y calcula sus grosores. Y es también el violín mismo un puente, pues lo hace la laudera, así que conectará su alma con la del músico que lo toque.

El poema avanza y vemos a otra mujer, una aprendiz que reconstruye un instrumento antiguo. Luego de esta información, se aclara que “antes/ cortaba pieles”. No sabemos si este salto temporal quiere decir antes de dedicarse a aprender el oficio de laudería, o un momento antes de que empezara a restaurar este instrumento. Ante esta duda, el poema prosigue su propia lógica, su propia explicación:

—La vida puede ser elástica
 si se sabe escuchar, hay que escuchar
 por dentro, yo quiero todavía
 ser mecánico, sonrío, ser mecánica—.

Las aseveraciones ambiguas en el poema están puestas ahí con la intención de quedar abiertas: “La vida puede ser elástica”, y si se sabe escuchar esa elasticidad, se verá esa posibilidad de ambigüedad que no necesita una respuesta fija.

Esta ambigüedad prosigue en la siguiente aseveración: “yo quiero todavía/ ser mecánico, sonrío, ser mecánica”. Estos versos son de los más enigmáticos en el poema, pues no se sabe si “ser mecánico” se refiere a una profesión o una cualidad, pero es probable que se refiera a lo primero porque la mujer al mencionarlo comete un error de género y se corrige a sí misma, además de que “antes/ cortaba pieles” podría ser una alusión a las vestiduras de un coche. Esta inserción del discurso cotidiano suma al poema una discusión lingüística sin que la poeta haya tenido que explicitarlo o comentar al respecto. Al igual que en el segundo poema del capítulo anterior, es como si se insertara algo externo en el poema, un asunto político, sin hacer juicios sobre ello, pero ponerlo aquí hace que esta frase, esta corrección, tome un valor particular.

¿Qué querría decir que una laudera afirme que todavía quiere ser mecánica? El diálogo insertado en el poema le da, por primera vez, voz directa a la mujer que hace los instrumentos, y lo hace para afirmar que quiere ser otra cosa. Asumamos que se trata, en efecto, del oficio de la mecánica de autos. Son profesiones muy diferentes: la laudería como algo delicado, fino, artístico; la mecánica como ruda, burda, sucia. Esta aseveración en el poema sirve para sacarnos del contexto en el que estamos, en un taller de instrumentos, viendo el proceso, la fineza de la hechura, cuando de pronto una de las oficantes (¿o es la voz poética?) afirma que la vida puede ser elástica —si se sabe escuchar—, y que todavía quiere ser mecánica.

La elasticidad de la afirmación en medio del poema, tan fuera de contexto, es también una lección para el lector: el poema también puede ser elástico si se sabe escuchar. Ahora se inserta una afirmación que cambia el sentido esperable del poema. Más que tratar de encontrar las coincidencias entre el oficio de la laudería y de la mecánica, vale aquí atender a ese salto del discurso que funciona por medio de la yuxtaposición que, al igual que en el poema de la fotografía, cambia la dirección del discurso. Solo que aquí no se nos dice, como en el poema anterior, “Si en vez de verlo, y ver”, sino que se inserta un diálogo que interrumpe la linealidad del poema. Pero

hay un hilo conductor: la relación entre la mecánica y la laudería podría equipararse a la relación que las palabras *kakekotoba* están abriendo en el poema: de lo material a lo inmaterial.

En esta parte del poema, también podríamos ver saltos de temporalidad en la acción de cortar las pieles y en la voluntad de la mujer de querer todavía ser mecánica. “La vida puede ser elástica”, dice, en relación con la elasticidad de las maderas que vimos antes, pero también como una clave que nos deja saber que entre la acción que la mujer realiza en ese momento, aprender a hacer instrumentos, hay otras acciones intercaladas. Es decir, ¿en qué momento cortaba pieles?, ¿cómo está esto relacionado con hacer instrumentos? Y: antes esta mujer quería ser mecánica, pero es algo que quiere todavía. Además, más adelante, en el siguiente verso, dice que “adhiera trocitos de tela en la madera”. Las pieles que antes cortaba y los trocitos de tela que en ese momento adhiere, recuerdan a las maderas a las que refiere la otra mujer: las maderas y su maleabilidad; el estado firme de la madera cuando todavía es parte de un árbol, y el estado tan flexible de la madera cuando se empieza a trabajar con ella. En este poema están transpuestos todos estos tiempos y estados de la materia; los saltos cronológicos muestran la flexibilidad del tiempo, pero también vemos cómo la materia tiene posibilidades de ductilidad.

Esta misma ductilidad está presente en el género. Podemos pensar en el oficio que estamos viendo, la escena que nos es mostrada, y no sólo el oficio de laudería, sino los oficios en general, como algo propio de lo masculino. Retomemos, una vez más, la idea de Virginia Trueba en la que lo neutro es una marca genérica de escisión femenina. Si es que así funciona, aquí se nos está mostrando evidentemente: la mujer que se nombra a sí misma con un sexo que no le corresponde, y esto se puede expandir a “el lugar que no le corresponde”. Como si fuera una labor de autoconvencimiento y autovigilancia, la mujer corrige y nombra su género: “mecánica”. Pero también, es una posibilidad de hacer lo que hace el hombre, de ser lo que es el hombre, siendo una mujer.

La mujer no “corrige” *mecánico* por *mecánica*, sino que “sonríe”; de ese modo realiza una corrección que termina no siendo una corrección, sino solo un cambio. Si se hubiera usado el verbo “corregir”, éste hubiera servido como una conversión de la primera enunciación a la segunda; sin embargo, lo que se nos muestra es más bien una escena sin interpretaciones. Esta manera de plantearlo elimina la *transformación* (que también realiza la metáfora) de un género a otro, y nos deja con una palabra pronunciada después de otra (con una pausa para sonreír como un ceño que abre las interpretaciones, como si este gesto, al igual que algunas palabras *kakekotoba*, pudiera abrir

el camino de la ambigüedad). Los gestos aparecen frecuentemente en los poemas de García Valdés y gracias a ellos interpretamos estados de ánimo o circunstancias sin que sea necesario el uso de adjetivos o enunciar los sentimientos de las personas que vemos en los poemas. La palabra “rictus”, por ejemplo, aparece en varios de sus poemas. En este caso, la sonrisa nos hace intuir una leve vergüenza de la chica que confunde el género a la vez que la búsqueda de comprensión del interlocutor, pero en realidad la interpretación queda abierta.

La estructura de este poema, como la de los poemas del capítulo anterior, nos sitúa en un plano afín a otras expresiones artísticas; en este caso, por ejemplo, a lo cinematográfico. Las escenas se desarrollan como si pasaran de un plano a otro, primero se enfoca a una mujer y luego a otra. El texto no muestra los elementos que mostraría tradicionalmente para desenvolverse: el sujeto está escindido, no se aparece como una voz que guíe; asimismo, no hace explicaciones de lo que se enfoca. Recordemos que es la misma García Valdés la que menciona, al adherirse a la yuxtaposición, que es “el tropo del cine y la vida”. Vemos, en el trabajo que realizan ambas mujeres, el detalle, lo mínimo, pues si una realiza volutas y puentes, otra “adhiera trocitos de tela en la madera”.

La decisión de enfocar lo pequeño convierte los detalles en lo esencial. No se menciona el nombre particular de ningún instrumento, ni siquiera de una pieza fundamental de éstos, sólo vemos la parte de la hechura que concierne a los detalles, y es a partir de estos que podemos pensar en el entero, como un ejercicio de sinécdoque. Por otra parte, los trocitos de tela están fuera del grupo semántico que concierne a los instrumentos. No hay un proceso de la laudería que implique el uso de telas. Estas telas son, igual que la afirmación de la laudera sobre la mecánica, un objeto que saca al poema de su grupo semántico original. El poema tiene un motivo temático, los instrumentos, pero tiene infiltraciones que lo desvía hacia otros universos temáticos. Quizá los trocitos de tela que se adhieren a la madera sirvan para clasificar las piezas en el estudio, para identificar cuáles pertenecen a cuáles instrumentos (las almas, por ejemplo, al funcionar a presión, deben de estar perfectamente medidas). Estas telas remiten, una vez más, no al resultado, el entero, lo evidente o fundamental. Por otra parte, esta tela, ¿no corresponde más bien al grupo semántico de un oficio más femenino? Lo femenino es un tema que ronda por varios flancos este poema, y sin embargo no se le declara nunca. Este ocultamiento de lo femenino, al igual que las intervenciones de elementos que están fuera del grupo semántico rector del poema, involucran una

y otra vez al lector, que no sale indemne del poema, sino que tiene que involucrarse para interpretar lo que no está explícito en él.

El final del poema apunta a la respuesta que vuelve sobre sí, irresoluble:

ambas muestran con la gubia la vía
del caracol, todo huele a barniz.
La imagen, recuerdo, es una
sensación sin materia, deriva
de la luz, específica forma del sentido.

Se mencionan la vía del caracol y algunas sensaciones, como el olor a barniz. Y de ahí, una imagen suscitada en ese momento. Pero esa imagen se vuelve genérica: “La imagen”, que proviene de una sensación sin materia. Como si el poema se disolviera, los materiales vistos, unidos al olor a barniz, al patrón del caracol, derivan en una sensación, en lo inmaterial. Y el cierre emula lo concreto, “una específica forma del sentido”, pero sigue en el campo de lo inmaterial. Sin embargo, todo se encausa hacia lo concreto que puede ser lo inmaterial, pues aunque el recuerdo y la sensación son intangibles, se dice que son una *específica* forma del sentido. Si a lo largo del poema hemos visto cómo lo material es maleable, aquí vemos como lo intangible puede concretarse.

Hasta ahora hemos visto que la yuxtaposición puede actuar como un acomodamiento de los conceptos dentro del poema. En el primer capítulo, vino el poema de los líquenes, donde leímos cómo una gramática conjunta distintos grupos de imágenes; en los poemas de las fotografías, cómo una imagen se pone sobre el poema, de modo que se conjuntan dos artes. En el poema que analizamos ahora, la yuxtaposición opera de manera intermitente. Veamos: hay un tema, que es en realidad el escenario: el taller donde se hacen los instrumentos. Y lo que vemos de ello son elementos “ancilares”: la parte pequeña de los instrumentos y el género femenino, coexistiendo junto a lo material y lo inmaterial: las maderas, los instrumentos, junto al olor del barniz, y el alma que está puesta en la hechura. Todos estos elementos están intercalados en el poema.

La marginalidad del género está en relación con los detalles pequeños que terminan siendo el eje en este poema, las volutas, los puentes, los trocitos de tela, el alma. Estos están insertos en una visión del mundo que piensa lo pequeño y que, en un primer momento, obedece a una poética contemporánea mayoritariamente femenina de nombrar lo íntimo y lo ínfimo,¹³² pero también a

¹³² Giobanna Buenahora explica que la intimidad como tema literario de las mujeres existe como una tradición desde hace mucho tiempo, y menciona como ejemplo el texto medieval *La ciudad de las mujeres*, de Cristina de Pizán, pero esta tendencia se extendió durante el siglo XIX. “Es evidente la postura conservadora de varias escritoras que

una visión de los fragmentos, a partir de los cuales el lector se crea una idea propia del poema, pues cada aspecto mínimo del poema evoca algo que no está regulado por el contenido del poema. Estos fragmentos, en los poemas de García Valdés, casi siempre son objetos materiales o naturales (parte de un árbol o de un paisaje, por ejemplo), pero también un sentimiento o pensamiento incompleto, apenas sugerido. La fragmentariedad permite el avance del poema por medio de la yuxtaposición, pues no hay un desarrollo largo de una imagen o una circunstancia, sino una unión de distintos fragmentos, uno tras otro (o uno después de otro, pensando en la espacialidad), que permiten lo secuencial del poema.

Al final del poema, se señalan entre paréntesis los nombres “Barbara Meyer, Carmen Bodega”, probablemente los nombres de las protagonistas. El hecho de que sus nombres se escriban, nos hace pensar que probablemente los diálogos hayan sido realmente emitidos por estas personas, y que al final se ponen sus nombres como una suerte de cita, para indicar que la autora no se está apropiando de lo que se dijo. Pero también le da importancia a los nombres de estas dos mujeres, que probablemente, a diferencia de los otros nombres que aparecen entre paréntesis en el libro, no sean escritoras ni pintoras, pero que aún así, reciben la misma importancia al ser nombradas.

defienden el modelo femenino del ‘ángel del hogar’, pero desde este lugar las autoras logran constituir un discurso que transita entre lo íntimo y lo público, alternativa a la que acuden como respuesta al dominio de la palabra masculina. Este tránsito les permite encontrar fisuras que les posibilitan abordar su intimidad y hacer patente su deseo de escribir, de reflexionar sobre su experiencia escritural desde anécdotas cotidianas y domésticas, sin menoscabar su honor ni su nombre”. Giobanna Buenahora, “Escribir para no ser silenciadas: mujeres, literatura y epistemología feminista”, en *Lecturas críticas en investigación feminista*. (México: CEIICH-UNAM, 2016), 209.

Capítulo 4. Cuerpo y enfermedad

La enfermedad, como hemos anticipado, es un tema que atraviesa *Del ojo al hueso*, pero que se concentra en la tercera sección, “De marfil ve sus propios dedos”. Como dijimos en la introducción, el título de la sección ya lo anuncia con el marfil. Al lado de la mano enferma, que podemos imaginar lánguida y frágil, encontramos un elemento que contrasta por lo duro y lo concreto, el marfil. Sin embargo, el marfil no es una roca, sino un hueso, la parte de un animal.

En los poemas de esta sección, la enfermedad varias veces se posa sobre los objetos que rodean el cuarto de la enferma, pero también en la naturaleza quieta o en los animales, que son un augurio de la muerte.¹³³ Veamos el siguiente poema:

De marfil ve sus propios dedos, agujas,
oh pálida, atravesaban entonces
el viejo bastidor. Debe, pues que el falta
el término, decir flores, pues que no sabe
el nombre de ese tallo
como meñique del que brotan
mínimos dientes añil. Césped
cubre los túmulos. Un adjetivo busca, efecto
de un calor cuya ausencia
produce el mayor frío. Una
punzada y piel quebradiza.¹³⁴

¹³³ La polilla, que da título a la obra reunida de Olvido García Valdés (*Esa polilla que delante de mí revolotea*), aparece en la literatura varias veces como una alegoría de la muerte. En un corto ensayo de Virginia Woolf (2020) llamado “La muerte de la polilla”, la escritora observa este insecto revolotear frente a ella varias veces hasta que muere. Además, contrasta los colores oscuros del insecto con lo vívido del día. En *Austerlitz*, de W. G. Sebald, el autor habla también sobre estos animales a propósito de su muerte: “Alphonso nos contó entonces sobre la vida y muerte de las polillas, y todavía hoy profeso a esas criaturas, entre todas, el mayor respeto. [...] En los meses más cálidos ocurre no pocas veces que alguno de esos insectos voladores nocturnos se extravíe en mi casa, viniendo del trozo de jardín que hay detrás de ella. Cuando me levanto a la mañana temprano, lo veo todavía inmóvil en algún lugar de la pared. [...] se mantienen inmóviles, hasta que han exhalado el último aliento, efectivamente, se quedan, sujetos por sus garras diminutas, rígidas por el espasmo de la muerte, aferrados al lugar de su desgracia hasta después de acabar su vida, hasta que un soplo de aire los suelta y los echa a un rincón polvoriento” (Sebald 2006, 96). La polilla no sólo remite a la muerte. En el *Diccionario etimológico* de Roque Barcia (1889), se propone que la palabra viene del verbo latino *pullulare*: propagarse o extenderse. Esta propagación hace pensar más bien en la enfermedad que se extiende dentro de un cuerpo. La metáfora alcanza distintos significados. Por ejemplo, podemos pensar directamente en la enfermedad pulmonar, en la expansión no solo de la enfermedad, sino de los órganos mismos. Pero también, como veremos en el siguiente poema que leeremos, podría hablar de una visión vital que se expande y cubre la realidad (tomemos en cuenta que la polilla le da nombre a la obra reunida). También la polilla, por sus colores opacos y su poca duración, recuerda a la desdicha de la que habla García Valdés, sobre todo considerándola en relación con su hermana alegre, la mariposa.

¹³⁴ Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 268.

Aquí nuevamente está presente el recurso del poema que leímos en el primer capítulo ("Habla de líquenes, materia..."): los versos se transforman unos en otros, se cambia el tema en el espacio de un solo verso. Esta manera de acomodar los versos crea la impresión de un atropello. Veamos, a propósito de este ritmo atropellado de los versos, otro poema de la misma sección:

Como reverso, hojas verdes del árbol, vencida
 en el impulso, ¿qué otro modo
 de equilibrio al andar? ¿Qué, si la descarnada
 se retira y observa? No sólo jugos
 sino brisa, ramitos ásperos. Del calor
 que aún no aprieta parten
 grajos. Horadadores,
 es aquí, bascula
 y camina con traspiés, pasa/
 sobre de sí, acelera.

Probablemente este poema retrata una terapia para andar; la protagonista del poema tiene que andar en el exterior para curarse, no solo tomar jugos, "sino brisa, ramitos ásperos". La paciente, sin embargo, no puede andar bien, su cuerpo es más lento que su ímpetu "Y camina con traspiés, pasa/ sobre de sí, acelera". Esa ansiedad por avanzar andando es emulada en el poema "De marfil ve sus propios dedos": la descripción quiere avanzar hacia la siguiente observación, y cada una de éstas va dando paso al poema sin crear una narratividad, sino estableciendo un escenario. Tomemos en cuenta que en esta sección del libro, varios poemas están escritos desde una perspectiva horizontal: se observan las cosas desde la cama, pues quien mira está enferma. No hay una posibilidad de intervención sobre lo que pasa porque no hay acción corporal posible. El poema está volcado enteramente hacia la observación, y lo que se observa surge descrito mentalmente, pues otro de los temas de esta sección es la soledad: la protagonista no tiene con quién hablar.

En este escenario, lo que vemos son dos dimensiones. "De marfil ve sus propios dedos, agujas,/ oh pálida, atravesaban entonces/ el viejo bastidor". En estos tres versos, tenemos el planteamiento de la circunstancia: una inyección, probablemente en un hospital (este contexto es más claro a la luz del resto de los poemas de la sección; si bien ninguno habla explícitamente de un hospital, se puede inferir que ese es el contexto donde se sitúan muchos de los poemas), aunque podría ser también una casa. El bastidor desvía el poema hacia un cuadro. Es decir, la voz está mirando hacia el bastidor cuando la aguja atraviesa su piel, y esa sensación en su cuerpo se traslada hacia el bastidor porque ahí es donde tiene la mirada, entonces la aguja ya no sólo la atraviesa a

ella, sino al bastidor. A diferencia del primer poema de la fotografía, aquí el bastidor no se sobrepone, sino que abre el espacio del poema. De frente está el cuadro, y a la izquierda o la derecha, la persona que inyecta. Simplemente con mencionar las agujas y el bastidor, se crea todo el cuarto; otra vez, la sinécodque y el fragmento son suficientes.

Mencionar un bastidor en vez de un paisaje hace explícita la materialidad de un objeto de “arte”¹³⁵ que está colgado; literalmente, lo enmarca. Sin embargo, más adelante nos hace saber qué es lo que ese bastidor *contiene*:

Debe, pues que el falta
el término, decir flores, pues que no sabe
el nombre de ese tallo
como meñique del que brotan
mínimos dientes añil.

Las flores son descritas porque quien las mira no conoce su nombre; así, las nombra como un “tallo/ como meñique del que brotan/ mínimos dientes añil”. Pensemos en los dientes añil en relación con el marfil (dientes también) que se menciona al principio. No sólo hay una sobreposición de lo visual con lo sensorial, sino del cuerpo mismo. Al principio, las manos se miran como marfil, lo cual no sólo hace pensar en el color, sino en el material de los dientes mismos, como si se hubieran cambiado de lugar, y esta imagen vuelve cuando se menciona que en el cuadro brotan del meñique “mínimos dientes añil”. Dos veces está presente en el poema la relación entre las manos y los dientes. Podríamos pensar en esto como un desplazamiento: si no se puede ver el rostro, la identidad se desplaza hacia las manos. Pero notemos cómo no está presentado como una cosa que se transforma en otra, sino como si los dientes estuvieran presentes en las manos al mismo tiempo que las manos siguen ahí. No se plantea este desplazamiento como una metáfora, sino como algo empalmado. Decir “de marfil ve sus propios dedos” y “meñique del que brotan/ mínimos dientes añil” permite que haya una transformación de ida y vuelta. No es una cosa que se está transformando en otra, sino una cosa sobre la que está surgiendo otra, y esta manera de estar encimados los dientes o el marfil en las manos, permite que las manos sigan ahí

¹³⁵ Utilizo las comillas porque probablemente no se trate de un objeto de arte, sino de una reproducción típica que se encuentra en un cuarto de hospital u hotel, hecha para armonizar y acaso pasar desapercibida. El punto en este poema no es el cuadro como arte, sino como un objeto que contiene una imagen visual. Generalmente, en los poemas de García Valdés, si se menciona alguna obra en el poema, o éste es inspirado por alguna obra, al final de éste la poeta escribe entre paréntesis el nombre de la o el artista.

también, no se deshacen en unos dientes, sino que ambos están ahí. Esto, por una parte, permite percibir el poema de modo aún más amplio, pues el hecho de que ambas partes del cuerpo se traslapen deja entrever una imagen que continuamente está volviendo, de mano a diente, de diente a mano: no es una cosa absolutamente transformada. Esto transmite la sensación de desorientación que podría sentirse mientras se está internada en un hospital o enferma en cama, sin una noción clara del tiempo y bajo sustancias médicas.¹³⁶

Volviendo al cuadro de la habitación, éste contiene dos discursos: el pictórico y el corporal. Por una parte, se mencionan las figuras que están en el bastidor y el color añil. El verbo ‘brotar’ también hace pensar en los trazos o las pinceladas que se notan, de abajo hacia arriba, creando esos pétalos o *dientes*. Los pétalos están transformados en dientes y el tallo en un meñique, así como el bastidor está transformado en el cuerpo que percibe las sensaciones de la inyección. Se crea una transposición entre el cuerpo y la pintura que es reforzada por el acomodo de los versos, que no sólo emula la ansiedad por el movimiento o el avance de la mente, sino esta misma transformación. El poema continúa y aún inserta un lenguaje más:

Césped
 cubre los túmulos. Un adjetivo busca, efecto
 de un calor cuya ausencia
 produce el mayor frío. Una
 punzada y piel quebradiza.

La mención del adjetivo da lugar a la lengua. “Un adjetivo busca” para nombrar la flor. Quiere hallarlo para producir calor porque esa ausencia de lenguaje le produce frío. No sólo quiere nombrar la flor, sino el cuerpo y la transformación, la sensación del momento de la inyección, en el que unos cuerpos se transforman en otros. Pero al buscar cómo nombrarlo, al buscar el adjetivo, el adjetivo mismo se convierte en parte de la transformación y entra al plano del cuerpo y la pintura. Todo está enmarcado, claro, en el lenguaje que describe esta transformación, y la mención del adjetivo lo recuerda, lo trae también al poema. Así, en el instante de tensión que provoca la aguja, todo se conjunta. Es necesario ese piquete, ese dolor como un impulso que desata la unión. Si solo

¹³⁶ Es en la misma circunstancia, mientras se encuentra internado en una cama de hospital tras sufrir un accidente, que W.G. Sebald inicia la travesía del libro *Los anillos de Saturno* (Barcelona: Anagrama, 2018). El autor cuenta cómo estar en una cama de hospital vuelve el tiempo ambiguo y le trae recuerdos, uno tras otro, uno sobre otro, uno dentro de otro, de viajes y lecturas que ha hecho en su vida. La estructura de su libro está armada de una manera no lineal, sino rizomática, en la que una anécdota le recuerda otra y se establece una suerte de diálogo entre ellas. Pensemos que esta misma dinámica confusa está ocurriendo en el poema de García Valdés: la mano es diente y vuelve a ser mano; el cuadro es inyección y vuelve a ser cuadro.

se viera el cuadro sin intervenciones externas, no habría un detonador que diera pie a este instante en el que todo se conjunta. Cuerpo, imagen y lengua son empalmados, *encimados* en un instante.

En este poema, el tiempo, el cuerpo y lo externo se apelmazan, se vuelven uno solo. La yuxtaposición existe a nivel gramatical pero también semántico, pues los lenguajes se convierten unos en otros, lo cual crea un efecto de tiempo y espacio encimado. Lo que leemos transcurre en el espacio de un instante. El tiempo se modifica en la enfermedad. Veamos el siguiente poema que se encuentra también en “De marfil ve sus propios dedos”:

Un día formuló un deseo, luego ha ido
 acelerando, forzando, atropellando
 los pasos. Las medidas del tiempo
 todo lo menguan, pero a veces dilatan
 en una inflamación continua y extrañada. Algo
 del ritmo se traduce en penumbra. Hablar, con quién.
 Un recorrido de la mente al que llama
trabajo fluye a costa de postergar. Por
 la noche, al levantarse a oscuras, se siente
 cuerpo lleno de ojos cernidos. Uno
 de los animales que no duermen, los que
 sin alas se desplazan, uno entre los informes.
 Los dedos son sujeto y objeto y quien percibe
 y toca, de una pieza, es sustancia adherente,
 casi grasa. Si habla ya es otra cosa. Divide
 entonces: yo, ello, no te atropelles, cuida. Se mira
 desde lejos, disipa en habla la penumbra; pero
 observa el borde de la uña, leñosa alteración
 de los tejidos y respira pesadumbre,
 la expande en el pulmón, parece
 expandir el cuerpo entero constreñido. Esto,
 estar viva. Lo que llama trabajo, yo, vínculos va
 por otro carril, se copla y fluye en la aparente
 naturalidad de lo engranado al engranaje.¹³⁷

El poema podría leerse independiente del tema de la enfermedad si palabras como “inflamación” y “pulmón” se leyeran como metáforas de ritmo o sinécdoques del cuerpo en general; sin embargo, en los poemas de García Valdés las palabras tienen un referente literal (aunque este referente literal puede ampliarse a otros significados, igual que en el poema de las lauderas: varias palabras se referían a partes específicas de los instrumentos pero ofrecían la posibilidad de ser leídas bajo un sentido figurado); si se menciona una aguja o un pulmón, no es sentido figurado. Así como los

¹³⁷ Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 275.

poemas de García Valdés se alejan de las construcciones de metáforas y de las analogías como estructura en los poemas, también lo hacen de un uso figurativo de las palabras: la primera función de las palabras es literal, aunque en ocasiones alcancen distintos niveles de significado.

Esta posibilidad de abrir el significado hace que el poema se pueda interpretar desde distintas perspectivas o temas. Podemos ver este poema como un discurso emitido en la soledad (“Hablar, con quién”), como una reflexión emitida en lo personal, pero también como un poema que remite a lo social y a lo externo, lo natural, el paisaje.

En este poema, hay partes que remiten a la mente, al cuerpo, a lo social y a lo natural: se conjuntan los temas de *Del ojo al hueso*. Como ya lo hemos visto en los poemas anteriores, aquí también los temas se entrelazan unos con otros sin tener un orden determinado: se interrumpen, vuelven. Este poema, sin embargo, empieza en un momento determinado y fijo: un día, único punto de anclaje, aunque continúa con “formuló un deseo”, que nos saca del anclaje posible, pues no conocemos el deseo, y de ahí continúa hacia la aceleración del poema, tanto semántica como rítmicamente, recursos que dificultan seguir un sentido.

Con respecto a esta aceleración, podemos leer el poema a la luz de la enfermedad y del poema anterior. De nuevo, el tiempo está presente con un ritmo alterado: “Un día formuló un deseo, luego ha ido/ acelerando, forzando, atropellando/ los pasos”. El hecho de que todas las palabras en el segundo verso sean gerundios y rimen, crea un efecto interrumpido del ritmo, como si en la lectura diéramos saltos de una palabra a otra en vez de leer un verso fluido; esto nos transmiten el jaloneo mismo de las acciones que son descritas: acelerar, forzar, atropellar, no hay un avance fluido. En este verso además, pasamos del acto mental (formular un deseo) a verbos que remiten al acto físico; el encabalgamiento también nos hace avanzar con el ritmo tropezado.

Llegados a este punto, es pertinente hacer una pausa para notar que la forma de encabalgamiento de Olvido García Valdés constituye en la mayoría de los casos una yuxtaposición. Es decir, los encabalgamientos de Olvido García Valdés son yuxtaposiciones. Es así porque conjuntan una idea con otra sin un nexo ni otra marca de variación gramática o semántica de por medio; interrumpen abruptamente el discurso sostenido. Así, más que una marca de guía para la lectura, funcionan como perturbaciones en el texto y el efecto de la lectura. De ningún modo se sigue la tradición de mantener una idea en cada verso, sino al contrario: como ya hemos visto, las ideas entran a interrumpir la idea anterior. Antonio Quilis¹³⁸ distingue entre “verso encabalgante” (el que se

¹³⁸ Antonio Quilis. *Manual de métrica española*. (Madrid: Ediciones Alcalá, 1983).

interrumpe) y “verso encabalgado”(el verso que continúa con la interrupción). En la poesía de García Valdés, en varias ocasiones el encabalgante resulta ser también el encabalgado (y viceversa). Es decir, se interrumpe una idea que continúa en el siguiente verso, pero ese siguiente verso también ve su idea interrumpida por otra nueva. En la poesía tradicionalmente los encabalgamientos funcionan de modo que el verso semánticamente no termina y continúa en el siguiente. En la poesía de García Valdés este proceso funciona al revés: el verso no termina y es interrumpido por el inicio de otro verso. Esto podría considerarse una suerte de “encabalgamiento interno”, pues si bien este recurso mantiene la característica esencial del encabalgamiento,¹³⁹ no funciona del modo tradicional, sino al revés: con un verso interrumpido.

Volvamos al poema. Éste continúa con la alusión al ritmo: “Las medidas del tiempo/ todo lo menguan, pero a veces dilatan/ en una inflamación continua y extrañada”. Aquí cambia la dirección: antes se había presentado una reflexión sobre cómo las medidas del tiempo todo lo menguan. Acelerar, forzar, atropellar, todo nos remite a una interrupción, a una acción que se lleva a cabo con prontitud y sin término, menguada, y todos esos verbos pueden considerarse medidas del tiempo. Pero el mismo verso se interrumpe (se mengua) para decir que las medidas de tiempo a veces cambian: dilatan. Este verso se encabalgua (se dilata) con el siguiente. *Dilatar* es un verbo que remite a un cuerpo físico que se expande, pero también es un verbo de tiempo. En el habla popular, cuando alguien va tarde se dice que se ha “dilatado”. Así lo establece la quinta acepción del *Diccionario de la Real Academia*: “El Salv., Guat., Hond., Méx., R. Dom. y Ven. Dicho de una persona o de una cosa: retardarse”.

El poema continúa: “algo/ del ritmo se traduce en penumbra. Hablar, con quién./ Un recorrido de la mente al que llama/ *trabajo* fluye a costa de postergar”. Aquí, de nuevo el ritmo entra en diálogo con otro grupo semántico. Si antes fue la dilatación, aquí es la penumbra. Hay una equiparación entre los estados de la luz y el ritmo: cuando el ritmo se dilata, se ralentiza, algo se traduce en penumbra. Lo que estas palabras transmiten es una sensación amplia del tiempo, el cual tratan de traducir a través del ritmo del poema y la apertura semántica. Luego esta parte del poema se interrumpe de pronto con una frase: “Hablar, con quién”. Es en este momento que podemos empezar a leer el poema en la clave de la enfermedad. No será hasta más adelante que el

¹³⁹ “ El encabalgamiento es un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica” Antonio Quilis, *Métrica*, 74.

tema se haga más claro, pero con esta pregunta se inaugura el tema de la soledad y el aislamiento; empezamos a ver que hay un proceso que se experimenta por fuera de los demás.¹⁴⁰

Hasta aquí, el poema había estado más cercano a lo reflexivo; la frase “Hablar, con quién” lo acerca a otro tipo de discurso que podría identificarse como confesional o lírico; es decir, que se habla del sentimiento, de la experiencia de la voz que habla en el poema. Sin embargo, en la poesía de García Valdés, la experiencia personal nunca se muestra plenamente. En este caso, por ejemplo, el sujeto se esconde tras un verbo en infinitivo que no tiene una persona gramatical, parece una frase lanzada al aire. Pero esta frase se puede leer a partir del primer verso del poema, en el que *alguien* formuló un deseo: hay un sujeto que a continuación sigue apareciendo: “Un recorrido de la mente al que llama/ *trabajo* fluye a costa de postergar. Por/ la noche, al levantarse a oscuras, se siente/ cuerpo lleno de ojos cernidos. Uno/ de los animales que no duermen, los que/ sin alas se desplazan, uno entre los informes”.

El poema aparenta no ser consecuente con los temas que va planteando, mas el lector puede hacer relaciones y encontrar dónde hay diálogos o puntos de encuentro. Pensemos, por ejemplo, en la palabra *trabajo*: aquí se dice que es un recorrido de la mente, pero hay una relación entre esta palabra y los verbos del principio que aludían a la velocidad. Si lo pensamos en esta relación, podemos encontrarle un sentido a estos versos: “Un recorrido de la mente al que llama/ *trabajo* fluye a costa de postergar”. Es posible pensar en ese recorrido de la mente como uno superficial, un trabajo cotidiano de la mente, que funciona por una suerte de automatismo. Lo que se posterga es el pensamiento mismo, el detenerse a pensar.

“Por/ la noche, al levantarse a oscuras, se siente/ cuerpo lleno de ojos cernidos. Uno/ de los animales que no duermen, los que/ sin alas se desplazan, uno entre los informes”. Estos versos muestran una imagen que se encuentra con los versos anteriores, pues vemos a un ser que no duerme, que se despierta en la oscuridad, viendo hacia todos lados (“cuerpo lleno de ojos cernidos”). Uno de los animales que no duermen, que avanza sin alas. En algunas ocasiones, en la

¹⁴⁰ La soledad y la enfermedad aparecen juntos varias veces en la obra de García Valdés. Veamos este poema, crudo y corto en *Lo solo del animal*, 151:

a los enfermos e
impedidos diles ea
solos estáis

poesía de García Valdés se habla de los hombres como animales.¹⁴¹ En este caso, decir que no tiene alas se puede interpretar como el mismo automatismo de la mente que no se detiene a pensar, y las alas serían una metáfora de la elevación hacia lo trascendental.

Luego llegamos justo a la mitad del poema: “Los dedos son sujeto y objeto y quien percibe/ toca, de una pieza, es sustancia adherente,/ casi grasa. Si habla es ya otra cosa [...]”. El poema viene de la imagen de un animal que se desplaza por el suelo, y ahora nos desplazamos a los dedos, pero el sujeto eran los animales que no duermen y los dedos ahora aparecen no como un objeto directo (los dedos de los animales), sino a un nuevo sujeto: los dedos. Esto abre la posibilidad de que se esté hablando, en efecto, de los dedos de los animales, o de otros dedos: quizá los dedos de la voz que también está en el poema, la que trabaja, la que no tiene con quién hablar. En realidad, por este cambio gramatical, es posible que se refiera a ambos. Esto reforzaría la idea de que el animal informe es la persona misma que protagoniza el poema, y, al igual que los dedos de marfil en el poema anterior, crea una impresión de desdoblamiento, de separación del ser de sí mismo: es el ser y es el animal, y va de uno a otro sin reconocerse en primera persona.

El animal, entonces, va tocando la “sustancia adherente, casi grasa” de las piezas. Esto recuerda, nuevamente, el poema del primer capítulo; en particular, los líquenes. Ese texto se situaba en una ambiente boscoso; éste en cambio, parece estar en una casa, pero la sustancia adherente que impregna por encima las cosas sigue presente. Lo que antes fueran líquenes, aquí es

¹⁴¹ Pensemos por ejemplo en su libro *Lo solo del animal*, 85; veamos también como ejemplo este poema, en el mismo libro:

Así debió de ser: saludó a los vecinos
 que encontraba, una palabra a cada
 uno amable y oportuna (así dijeron) y
 entró luego en el río; la autonomía
 de la voz que habla y nada dice
 del alma y sus cuidados. A veces
 lo recuerda cuando alguien
 responde a la empatía
 afable de la voz, no al hormiguelo
 de la hueca aspereza que resguarda
 (plegaria
 la claridad del verde, hoja menuda), o quien
 no habla para que la voz no
 diga, dentro del animal la voz.

Notemos cómo se habla del animal como la parte del hombre que está más allá de lo social, de lo acostumbrado. El animal es donde está lo profundo del ser, “el alma y sus cuidados”.

una sustancia grasosa, que al cubrir todos los objetos, los iguala, al menos al tacto. Y esta unión entre los objetos, esa percepción de unión, solo puede ser separada por el lenguaje:

“Si habla ya es otra cosa. Divide/ entonces: *yo, ello, no te atropelles, cuida.*/ Se mira desde lejos, disipa en habla la penumbra”. Esa unión pegajosa, al nombrarla, ya es otra cosa, se divide, encuentra las denominaciones, los pronombres que aclaran dónde termina una cosa y otra empieza. Las palabras y frases en cursivas van dirigidas a alguien en particular. Incluso ese “no te atropelles” es una voz externa (probablemente la misma voz hablándose a sí misma), haciendo consciente ese atropello que se nombró al principio, pidiéndole que aminore el ritmo. La penumbra, en la que estaba en la noche el animal, arrastrándose entre las cosas que eran todas iguales, se disipa cuando se habla, cuando los objetos otra vez vuelven a ser cada uno una cosa separada, y el ser mismo se encuentra ya separado de ellos.

“[...]pero/ observa el borde de la uña, leñosa alteración/ de los tejidos y respira pesadumbre,/ la expande en el pulmón, parece/ expandir el cuerpo entro constreñido”. Es en esta parte del poema donde la enfermedad se hace más clara. El adjetivo “leñosa” se mira en las uñas y se expande en el pulmón, como si toda la enfermedad se extendiera en los tejidos del cuerpo, como si lo abarcara completamente.¹⁴² El *pero* inicial después de haber hablado de cómo el lenguaje separa las categorías y los objetos, nos regresa a la noción de la enfermedad, que aún sigue pareciendo abarcar por entero al cuerpo. “Esto,/ estar viva. Lo que llama *trabajo, yo, vínculos* va/ por otro carril, se acopla y fluye en la aparente/ naturalidad de lo engranado al engranaje”. Estos últimos versos explican cómo los aspectos que se han venido intercalando en el poema son la vida misma. Por una parte, el mundo externo, la aceleración, el trabajo, los vínculos con los otros. Las cursivas además lo insertan en el poema como si fuera una cita, como si esas palabras pertenecieran a alguien más.

Ambos caminos: el de la soledad, la enfermedad, la observación y la animalidad, y el de lo social, las conversaciones, el trabajo y la aceleración, se mueven juntos y constituyen lo que la

¹⁴² La lectura de la enfermedad se hace más clara si tomamos en cuenta que la enfermedad de los pulmones aparece varias veces en los poemas de García Valdés. No sólo en *Del ojo al hueso*, incluso en su último poemario, *Confía en la gracia* (2020), aparece este tópico. En un poema en prosa que cuenta un sueño, leemos en la segunda estrofa: “Se despertó con una angustia que en el sueño no estaba; con la inquietud de sí había tomado el preparado y haría sus efectos. Según contó X luego, había tenido un sueño casi al mismo tiempo. Visitaban al médico y les había anunciado cáncer de pulmón; no se podía intervenir porque el pulmón estaba desgastado. Se había despertado con una zozobra que no podía calmar”. *Confía en la gracia*, 18. Y más adelante, en otro poema: “¿Qué se sabe de las formas/ de la violencia que se ejerce/ contra uno mismo? Inocua y/ no visible parece./ Lo que/ no se dice no se escucha./ La gran/ escalinata trabajó los músculos/ del muslo que el pulmón/ no respondía”. *Ibíd.*, 32.

vida es. En este poema, la estructura los conjunta a ambos intercaladamente, sin que sea muy claro dónde hablamos de uno y dónde de otro, dónde acaba uno y empieza otro. Esto es lo que la yuxtaposición permite, no sólo de manera estructural, sino en cuanto a la revelación del contenido.

Se trata de mostrar cómo el mundo mismo está configurado así: con unos temas pegados a otros, y no sólo eso, con unas perspectivas pegadas a otras. Al lado de una voz externa, hay una voz interna sin una separación o introducción que nos indique claramente dónde empieza lo de afuera. Así, la experimentación de una enfermedad configura toda la realidad, la recubre. La enfermedad es la falla del cuerpo pero es también lo que pasa cuando el cuerpo falla: frente a lo externo, experimentamos desaceleración, soledad, angustia por el trabajo, etcétera.

En los dos poemas que hemos leído en este capítulo, la enfermedad está contada desde lo detenido pero mirando hacia los otros (o, más bien, la ausencia de los otros) que está todo el tiempo colándose, entrando, incluso determinando lo que el cuerpo es frente a lo externo. A lo largo de “De marfil ve sus propios dedos”, la enfermedad se presenta así: de manera no explícita, sino puesta por debajo de distintas circunstancias, y se conjunta con temas como el lenguaje, las sensaciones del cuerpo y la convivencia con los otros. En esos temas, se ancla o se hace más visible, se experimenta, aunque siempre desde una perspectiva en tercera persona.

La doctora Tatiana Aguilar-Álvarez Bay habla sobre las enfermedades graves en las obras de arte y apunta que el ritmo usual de vida no puede ser interrumpido a menos que ocurra un suceso que nos haga detenernos. La enfermedad no sólo provoca este detenimiento y observación, sino que la cercanía a la muerte le permite al enfermo evaluar la manera en la que ha llevado a cabo su vida:

Se traza así la correspondencia entre el ritmo vertiginoso de la existencia acuciada por el destino, y la figura colosal del morir [...] Un movimiento semejante, de renuncia frente a la necesidad de garantías, favorece así mismo la recuperación de un cierto rumbo cuando la enfermedad ha dislocado la existencia; pero este proceso requiere de un rodeo en busca de medios para articular lo inconcebible, para salir poco a poco del enmudecimiento en que recluye la oscuridad. En este punto se vuelve necesario reaprender a leer, proveerse de palabras para trazar un mapa probable del incierto territorio de la enfermedad. La situación inhóspita a que remite el arrojamiento en el mundo tiene como contrapartida, a mi parecer, el habitar poético que procura la disponibilidad necesaria para sostenerse en el instante, como el acróbata en el campo inestable de sus ejercicios.¹⁴³

¹⁴³ Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, “El habitar poético y la enfermedad”, en *Reflexiones marginales* núm. 48 (2018): s.p.

Como vemos, este detenimiento lleva a un *reaprendizaje* que recae en el lenguaje. Dice Aguilar-Álvarez Bay¹⁴⁴ que “los estados de ánimo preceden a la reflexión”. Esto abre la posibilidad de pensar en que la elección de un uso determinado del lenguaje no sólo viene del pensamiento o la tradición poética, sino de un profundo sentimiento, de una manera de estar en el mundo que busca ser traducida con su propio lenguaje. Con respecto a la rareza de la poética de García Valdés, pensemos también en una declaración que la poeta Angelina Muñiz-Huberman hizo en una entrevista,¹⁴⁵ y que la doctora Aguilar-Álvarez Bay recoge en el mismo artículo: “la enfermedad es un exilio”. Los poemas de Olvido García Valdés no son entendibles completamente; como vemos, abarcarlos implica un ejercicio por parte del lector y al terminar no tenemos un mensaje cerrado. Eso exilia su escritura, la pone al margen de generaciones y de las masas lectoras.

Hay otro aspecto que no parte de la estructura de los poemas a partir del cual también sería posible llevar a cabo una lectura de la enfermedad, y ver de qué manera está relacionado con la forma en la que están hechos los poemas: la desdicha. Olvido García Valdés habla sobre ésta en su poética como si fuera una suerte de motor de la escritura:

Pero a lo que realmente iba era a la desdicha. John Donne había escrito: “el hombre no tiene más centro que la desdicha; aquí y sólo aquí está fijo y seguro de hallarse a sí mismo. Por poco que de aquí se levante, se mueve; se mueve en círculo, vertiginosamente.” El arte expresa la desdicha, había dicho ella también alguna vez. Se reconocía en esa formulación reductora. Desde luego, comprendía bien otros modos de acercarse al poema, a la obra de arte, sus buenas razones (la construcción formal, la creación de belleza... ¿Belleza?, preguntó). De nada le servían. El arte expresa la desdicha.

Y no se refería a la manifestación de un sufrimiento, aunque a menudo había pensado, y le parecía enigmático, cómo el sufrimiento convive con la obra, en el autor; presente en él y en ella, mientras éste vive (pensaba, por ejemplo, en Sylvia Plath), y cómo luego se separa, deja de ser percepción psico-física, transformándose en una rara impregnación que permanece en el texto. El sufrimiento es más intenso o más extenso que quien lo siente; quien lo siente lo expresa (y sólo por sentido es expresable), pero el sufrimiento en el poema es más o es otra cosa que el que siente quien lo expresa, y, al mismo tiempo, sólo su raíz en quien lo siente hace posible ese más o esa otra cosa que en el poema espera a quien lo lee.

¿Qué quería decir entonces con desdicha? ¿No era lo mismo: enfermedad, soledad, desamor, miseria (si ésta no fuera permanente, si no se hiciera atrofia de la percepción, de la sensibilidad)? No. Le parecía que era algo anterior, algo que llegaba de antes; con frecuencia desde el origen o de antes de haber sido concebidos. Y desde luego no era incompatible con la alegría y la exaltación, con afectos verdaderos y fuertes, duraderos, con el desarrollo de un trabajo creativo o intelectual, vitalmente intenso. Pero ahí estaba, quizá como remoto impulso de todo ello, como escondida fuente de energía; no siempre visible, pero casi al alcance del ojo, como un poso y un peso, un modo a veces de la respiración, como un saber de sí. Tenía sus efectos.¹⁴⁶

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ Carlos Paul. “Hacia Malinalco aborda ‘la enfermedad como un exilio’, señala Muñiz-Huberman”, *La Jornada*, 11 de agosto de 2014.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, s.p.

Es posible que exista una relación entre el sentimiento inicial de la desdicha, que lleva hacia la concepción de la poesía, y los recursos poéticos que configuran sus poemas. De entrada, podría resultar abstracto trabajar con la desdicha para buscarla en su obra; la poeta misma aclara que no se refiere a algo literal en sus poemas. Pero al hacer una revisión sobre este estado, como la que ella misma hace brevemente al mencionar a John Donne y Sylvia Plath, podríamos localizar un sentimiento que distinga la obra de ciertos poetas que acuden a cierto tipo de experimentaciones o procesos lingüísticos. Recordemos que en la introducción mencionamos cómo Julián Jiménez Heffernan¹⁴⁷ relaciona a García Valdés con una tradición de poetas pertenecientes a distintas épocas que engloba por pertenecer a un “humanismo agónico”. Para pronto, recojo lo que pudimos entrever a partir de los comentarios de Tatiana Aguilar-Álvarez Bay: que “los estados de ánimo preceden a la reflexión”.¹⁴⁸ A partir de esta afirmación, podríamos investigar la forma en que un sentimiento, una manera de estar en el mundo, tiene injerencia no sólo en la decisión de crear, sino en la manera de hacerlo; es decir, en los elementos estructurales de una obra.

Podríamos preguntarnos si la causa o el motor por el cual los poemas de Olvido García Valdés usan la yuxtaposición y otros mecanismos que llevan hacia la indeterminación es la desdicha. Los poemas de García Valdés usan mecanismos que los alejan de la claridad textual; buscan su sentido en lo no adjetivado; en el sujeto impersonal que pone las cosas en el poema como si existieran solas, de manera objetiva; en la yuxtaposición que impide un orden cronológico con la arbitrariedad del poeta; en los diálogos que intervienen sin un sentido claro, sin un principio ni un fin específico. Todos estos recursos constituyen una poética que no impone una visión sobre el mundo, sino que crea un universo poético a partir de lo indeterminado.¹⁴⁹

En la conferencia que dictó en la Cátedra Góngora,¹⁵⁰ García Valdés retoma una entrevista que le realizaron para el periódico *El Cultural* en 2006, en la que le realizaron la pregunta “¿qué libro de poemas le hubiera gustado firmar?”, a lo que la poeta contestó *Las soledades* de Luis de

¹⁴⁷ Julián Jiménez Heffernan, “Un balance mal urdido”.

¹⁴⁸ Tatiana Aguilar-Álvarez Bay, “El habitar poético y la enfermedad”: s.p.

¹⁴⁹ En el artículo mencionado de Julián Jiménez Heffernan, “Un balance mal urdido”, 2019, el autor discurre acerca de la desdicha y la precariedad en la poesía de García Valdés frente al mundo actual y en comparación con la poesía actual española. La poesía de la asturiana viene de una precariedad ahistórica, que no habla sobre las crisis actuales, no discurre de una manera políticamente correcta, enunciando los males que se nos presentan en el mundo ahora, sino que nombra la precariedad que el ser carga consigo desde siempre; menciona el término de García Lorca, la “desdicha constitutiva”.

¹⁵⁰ Olvido García Valdés. Conferencia en la Cátedra Góngora. Ciclo “Góngora Vivo: cómo leen a Góngora los creadores de hoy”. Córdoba, España, 2016.

Góngora y *Trilce* de César Vallejo. Y amplía en la conferencia: “en ambos casos, se trata de la materialidad de la lengua como textura fónica y también de la opacidad al cauce significativo propio de la comunicación; es decir, la existencia de los materiales. Me parecen todavía inasimilables, casi irreductibles”. Los dos poetas mencionados anclaron sus obras en el lenguaje, uno a través de lo que fue llamado culteranismo (“un tapiz verbal opaco, suntuoso y extraño” en palabras de García Valdés), y otro a través de la subversión y dislocación de la lengua para expresar un discurso.¹⁵¹ Olvido García Valdés también opta por el camino que elige transmitir a través de la opacidad del lenguaje, más que a través de un discurso claro. La desdicha no es un mecanismo poético, y acaso tampoco una estética, pero podría ser un motor: lo que impulsa a la poeta a crear poesía que muestre una visión desarticulada de la realidad.

¹⁵¹ Sobre *Trilce*, García Valdés insiste en la intensidad: “intensificación lingüística que se produce en los poemas [...] intensidad como contundencia, como cuerpos de madera trabajada que se descoyuntaran y al mismo tiempo dejaran pasar corrientes”. Pensemos en el poema sobre las lauderas, sobre esas piezas pequeñas de madera que tienen justamente la labor de dejar pasar corrientes de aire para crear música. A partir de esta declaración, tenemos la posibilidad de pensar en las lauderas como poetas.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha revisado el libro *Del ojo al hueso* de la poeta asturiana Olvido García Valdés a partir de su uso de la yuxtaposición. La primera parte del trabajo fue introductoria. Se empezó haciendo una breve semblanza de la obra de la poeta y su recepción en la Academia; de su contexto sociohistórico, y del libro analizado con el fin de presentarla a los lectores de esta obra, considerando, sobre todo, que la poeta aún no es tan conocida en nuestro país.

Una vez hechas estas presentaciones, se procedió a poner a discusión los conceptos de metáfora y yuxtaposición con miras a definir cuáles son las diferencias entre ambos, puesto que la poeta misma los confronta cuando declara utilizar la yuxtaposición y no la metáfora. Vimos que la metáfora es un mecanismo que parte del pensamiento dialógico, y así relaciona dos elementos para crear uno nuevo. Esta operación inaugura un nuevo significado y permite a la metáfora a ser creadora de un elemento poético. Encontramos que el orden en el que los elementos de la metáfora coexisten no puede ser intercambiado, y que estos elementos tienen un sentido semántico otorgado por los nexos que utilizan y el lugar que tienen dentro de la metáfora. Este orden, además, crea un ritmo poético: el ritmo de la metáfora.

En cuanto a la yuxtaposición, vimos que los textos de gramática sólo la explican a partir de oraciones, pues en el lenguaje cotidiano sólo funciona a este nivel. El único universo lingüístico en el que podemos hablar de la yuxtaposición como un sistema, como una estructura, es el poético. La yuxtaposición funciona conjuntado elementos poéticos, y estos no están limitados en orden, tipo gramatical ni cantidad. Esto permite que los elementos de la yuxtaposición sean intercambiables, y que muchas veces no sepamos cuál es el lugar semántico de cada uno de los elementos que se unen. Esto suma a la incertidumbre del texto y hace que el lector tenga injerencia en el desciframiento y la abstracción del poema.

Luego de esta discusión teórica, pasamos a la segunda parte de la tesis, donde a lo largo de cuatro capítulos leímos seis poemas de *Del ojo al hueso* con la intención de ver cómo funciona la yuxtaposición en cada uno de ellos, así como las posibilidades de lectura que este recurso ofrece. La yuxtaposición ha servido como punto de partida para ampliar los poemas hacia otros ejes de lectura que nos ofrecen una visión más completa de la obra.

El primer capítulo nos mostró cómo funciona el poema en un plano sintáctico. Los encabalgamientos y las interrupciones de los versos son la primera señal de una yuxtaposición posible, pues empalman unos versos con otros sin ningún nexo ni intervalo de por medio. Esto crea un diálogo temático que ocurre de una manera particular, pues unos temas se *meten*, literalmente, dentro de otros, y así los tópicos y los escenarios se trasponen, y de este modo transforman y amplían su significado. La yuxtaposición, llevada a cabo por medio de encabalgamientos, se logra tanto sintáctica como temáticamente. En el poema “Habla de líquenes, materia...”¹⁵² encontramos varias imágenes que se van correspondiendo a lo largo del texto, y juntas crean un sentido. Se vislumbró un tema de fondo, el de la persecución, que tiene sentido dentro de este sistema de yuxtaposiciones que se interrumpen o, podría decirse, se *persiguen*, unas a otras.

En el segundo capítulo leímos dos poemas en los que aparecen fotografías. En ellos, la yuxtaposición muestra otra de sus cualidades: la espacialidad. Vimos cómo este recurso permite emular que una fotografía está *sobre* el poema. En el poema donde vemos una boda, se menciona una fotografía que se está mirando, y ésta se yuxtapone a la memoria que habla en la parte inicial del poema. Esto une dos discursos, pero *encima* uno sobre otro: la fotografía y su descripción están *sobre* lo que se dice. En el segundo poema, aparece una fotografía de mujeres yámana *junto* al resto del poema, que, a su vez, es inaugurado por la visión de la fotografía. Fue posible hablar de espacialidad no sólo porque la fotografía aparece en el poema visualmente en una posición, sino porque también lo hace discursivamente como un objeto salido del poema, un objeto que en realidad está en el mismo lugar en el que la poeta está, es un objeto independiente del poema.

Se hizo notar cómo, al no formar parte de un discurso metafórico, la imagen no viene a partir de un desarrollo imaginario que disponga la fotografía como una equiparación a otra circunstancia, sino que se encuentra en el poema como un objeto al lado de otros objetos en el mismo nivel semántico, como la voz que habla. Esto le da una posición *real* a la fotografía en el discurso, como si ella misma fuera un recurso lingüístico.

En el siguiente capítulo, leímos un poema sobre unas lauderas en un taller,¹⁵³ que abrió las posibilidades de lectura no sólo a través de la yuxtaposición, sino de la selección de palabras. Fue a través de éstas que el poema cobró un sentido cada vez más nutrido y ambivalente. Lo que vemos

¹⁵² Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 276.

¹⁵³ Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 224.

es un escenario en el que dos mujeres trabajan. Como es usual en los poemas de García Valdés, no es claro exactamente lo que estamos viendo, pues el escenario nos es presentado por partes y escenas fragmentadas. Éstas, puestas junto a algunos diálogos, dan indicios de lo que está ocurriendo. Vimos que en realidad toda la lectura del poema es una tarea de desciframiento (es así en general con la lectura de la obra de García Valdés: el ejercicio de lectura consiste en una continua interrogación y un desciframiento que no tienen una resolución final).

La yuxtaposición es el mecanismo estructural del poema: fragmentos de voces, escenarios y descripciones, unos junto a otras, y esto crea incertidumbre, pero en el poema sobre las lauderas, las palabras además crean ambivalencia. Las palabras fueron tomando cada vez más sentido al volver sobre ellas: sólo entonces se logró ver cómo es que las palabras están siendo ambivalentes. La lectura de la yuxtaposición logró rescatar motivos que aparecen en la poesía de García Valdés y que a simple vista podrían pasar desapercibidos o no parecer fundamentales en el poema; por ejemplo, el tema de la mujer. Es así porque la yuxtaposición permite una lectura de fragmentos interrumpidos en la que todos esos fragmentos son ejes fundamentales del poema, no hay un solo tema. Así, si una mujer o un diálogo entre mujeres aparece en el poema, aunque el poema no se *trate de* las mujeres, en la lectura sí pudimos reparar en ese detalle porque cada fragmento tiene el mismo nivel de importancia en el discurso.

Por último, en el capítulo sobre la enfermedad vimos otra posibilidad de lectura que la yuxtaposición permite: la simultaneidad. Vimos que en los poemas de García Valdés varias veces parece haber un esfuerzo por subvertir o cuestionar la linealidad del texto. Un recurso que lo permite es el hecho de que muchos de sus poemas no empiezan con mayúscula ni tienen punto final; otro es la voz impersonal, que oculta desde dónde viene el poema. Pero también la yuxtaposición subvierte el orden tradicional del poema. Ya no es forzoso que un verso vaya detrás de otro, y de hecho no lo hacen: los encabalgamientos los confrontan, los enciman, no les dan tiempo a los versos de terminar.

La cercanía de la autora con la pintura nos dio una clave para pensar en esta manera de leer la poesía de manera similar a como miramos un cuadro, sin un punto inicial forzoso.¹⁵⁴ Por otra

¹⁵⁴ También podemos pensar en la diferencia entre un lector de poesía y el espectador de un cuadro (sobre todo, de una pintura abstracta). El espectador contemporáneo casi siempre se acerca a un cuadro sin saber qué es lo que está viendo. A veces las cédulas lo orientan, pero los títulos de las obras no siempre son alusivos. Esto crea un involucramiento del espectador con la obra, se hace partícipe en el ejercicio de desciframiento. Es similar a lo que ocurre con los poemas de García Valdés. El lector no es pasivo, sino que participa activamente en la creación del sentido del poema.

parte, la yuxtaposición nos muestra sus posibilidades en cuanto al cuerpo de los elementos del poema. Como dijimos, los elementos están en el mismo nivel objetual en los poemas de García Valdés; así, en el poema “De marfil ve sus propios dedos, agujas...” (2016, 265) vimos cómo un cuerpo se transforma en un cuadro y viceversa; los elementos, al ser horizontales, logran entremezclarse al grado de convertirse uno en otro. El cuerpo humano entra, a través del discurso lingüístico, en la pintura.

En el poema “Un día formuló un deseo, luego ha ido...”,¹⁵⁵ vimos cómo la yuxtaposición evidencia dos planos de la realidad que están aparentemente disociados, y a la vez que los separa, los unifica. Por una parte, está el mundo interior (la mente, las ideas) y por otro el mundo exterior (los otros, el trabajo). Al intercalarlos y entremezclarlos una y otra vez de manera abrupta en el poema, observamos no sólo que los mundos están separados, sino que también están entremezclados, sin una posible disociación.

Finalizamos la lectura de los poemas relativos a la enfermedad con una reflexión a propósito de la desdicha como un posible motor de la poesía de Olvido García Valdés; en concreto, como una clave para entender por qué los poemas de la asturiana tienden hacia la indeterminación. La enfermedad nos ayudó para llegar a esta idea, pues vimos cómo a través de ésta la realidad se transforma en tiempo y espacio.

Esta tesis se realizó a partir de las lecturas estructurales de los poemas para descubrir el sentido que dan. En particular, se ancló en la yuxtaposición, que, como he mencionado, es un recurso que abre el significado y la lectura de los poemas, y que está relacionado con otros aspectos de la poesía de Olvido García Valdés que ya se han estudiado antes, como la pintura¹⁵⁶ y el pronombre impersonal.¹⁵⁷ Si bien en este trabajo analizamos un corpus de seis poemas publicados en *Del ojo al hueso*, la yuxtaposición es usada en toda la obra poética de Olvido García Valdés, desde *El tercer jardín* (1986), hasta *Confía en la gracia* (2020). Así pues, no sólo es un recurso usado para escribir poesía y leerla, sino el modo de pensar la poesía de Olvido García Valdés, la forma en la que traduce el mundo al espacio poético.

¹⁵⁵ Olvido García Valdés, *Del ojo al hueso*, 275.

¹⁵⁶ Marta Plaza Velasco, “Poesía que es pintura”.

¹⁵⁷ Virginia Trueba, “Desbaratar el paradigma”.

OBRAS CONSULTADAS

I. OBRAS DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS

1. Poesía

García Valdés, Olvido. *Confía en la gracia*. Madrid: Tusquets, 2020.

_____. *Dentro del animal la voz. Antología 1982-2012*. Madrid: Cátedra 2020b.

_____. *Del ojo al hueso*. En *Esa polilla que delante de mí revolotea*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016.

_____. *Del ojo al hueso*. Madrid: Ave del Paraíso. Colección Es un Decir, 2001.

_____. *Santa Teresa de Jesús*. Barcelona: Omega, 2001.

2. Conferencias

_____. Conferencia en la Cátedra Góngora. Ciclo “Góngora Vivo: cómo leen a Góngora los creadores de hoy (Cuarta edición)”. Córdoba, España, 2016. Disponible el 29 de octubre de 2020 en <https://www.youtube.com/watch?v=UdN8F5fgYoM&t=524s>.

_____. Conferencia magna de Olvido García Valdés sobre la despersonalización de la poesía. Dictada en al Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Ciudad de México, 2015. Disponible el 29 de octubre de 2020 en https://www.youtube.com/watch?v=HzZtB7_abLs&t=699s.

_____. “De ir y venir. Notas para una poética”. Conferencia dictada en la Fundación Juan March. 6 de octubre de 2009.

3. Traducciones

Ajmátova, Anna y Marina Tsvetáeva. *El canto y la ceniza, antología poética*. Olvido García Valdés y Monika Zgustova, trads. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

Pasolini, Pier Paolo. *La religión de mi tiempo*. Olvido García Valdés, trad. Barcelona: Icaria, 1997.

II. OBRAS SOBRE OLVIDO GARCÍA VALDÉS

Álvarez, Enrique. “Lo extraño del animal. Hacia una ecología querer en la poesía de Olvido García Valdés”, *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, núm. 24 (2018): 239-259.

Armada, Alfonso. “Olvido García Valdés: ‘están muy solos también los animales’”. Entrevista a Olvido García Valdés. *ABC Cultura*, 14 de agosto de 2014. Disponible el 22 de noviembre de 2020 en <https://www.abc.es/cultura/libros/20140811/abci-olvido-garca-valds-poesa-2014080411118.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com>.

Canteli, Marcos. “Olvido García Valdés, raíz pero que fluye”, en *Adarve. Revista de crítica y creación literaria*, núm. 6 (2013): 34-46.

- Favela, Tania. “La sombra de la voz/ o un yo sin garantías en *Lo solo del animal*”, en *Remar a contracorriente. Cinco poéticas*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2019.
- Gamoneda, Amelia. *Del animal poema. Olvido García Valdés y la poética de lo vivo*. Oviedo: KRK ediciones, 2016.
- Jiménez Heffernan, Julián. “Un balance mal urdido. Diminutivo y plegaria en Olvido García Valdés”, en *Periódico de Poesía*, 29 de julio y 5 de agosto de 2019. Disponible el 28 de octubre de 2020 en <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/un-balance-mal-urdido-diminutivo-y-plegaria-en-olvido-garcia-valdes/> y <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/un-balance-mal-urdido-diminutivo-y-plegaria-en-olvido-garcia-valdes-2/>.
- López Castro, Armando. “El hueso de lo real. Los poemas de Olvido García Valdés”, *Cuadernos Hispanoamericanos* en línea, 1 de febrero de 2017. Disponible en <https://cuadernohispanoamericanos.com/el-hueso-de-lo-real-los-poemas-de-olvido-garcia-valdes/>.
- Marinas, Miguel. *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*. Madrid: Libros de la Resistencia, 2014.
- Martín Rodrigo, Inés. “Los libreros, a la directora del libro: ‘Hace años que colaboramos con distintos gobiernos y eso se ha roto’”, *ABC Cultura*, 28 de noviembre de 2018. Disponible el 1 de septiembre de 2020 en https://www.abc.es/cultura/libros/abci-libreros-directora-general-libro-hace-anos-colaboramos-distintos-gobiernos-y-ahora-roto-201811280247_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com.
- Milán, Eduardo. Prólogo a *Esa polilla que delante de mí revolotea*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2016.
- Noguera Martínez, Natalia. “Mujeres y poesía: compromiso poético en Olvido García Valdés”, en *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*. Murcia: Universidad de Murcia, 2016.
- Plaza Velasco, Marta. “Poesía que es pintura. Écfrasis literaria en *Exposición* de Olvido García Valdés”, *Actio nova: Revista de Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada*, núm. 2 (2018): 29-64. Disponible el 30 de abril de 2020 en <https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/9467/10439>.
- Serrano, Pedro. “Olvido García Valdés, la reticencia”, *Periódico de Poesía*, núm. 6 (2003): 7-15. Disponible el 30 de abril de 2020 en <http://www.archivopdp.unam.mx/images/stories/pdf-impresos/pdp-06.pdf>.
- Trueba Mira, Virginia. “Desbaratar el paradigma: lo neutro en la obra de Olvido García Valdés”, en *Hispanic Research Journal*, vol. 14, núm. 6 (2013), 485-495. DOI: 10.1179/1468273713Z.00000000064.
- _____. “Perséfone, metáfora para una poética (sobre Olvido García Valdés y María Zambrano)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 35, núm. 1 (2010): 313-339.
- Yagüe López, Pilar. “Sobre la poesía de Olvido García Valdés”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 42 (2009): s.p. Disponible el 30 de abril de 2020 en <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/olvgarc.html>.

III. OTRAS OBRAS

- Aguilar-Álvarez Bay, Tatiana. “El habitar poético y la enfermedad”, en *Reflexiones marginales* núm. 48 (2018). Disponible el 15 de noviembre de 2020 en <https://revista.reflexionesmarginales.com/el-habitar-poetico-y-la-enfermedad/>.
- _____. *La verdad poética en José Ángel Valente (1955-1966)*. México: El Colegio de México, 2011.
- Azaustre, Antonio y Juan Casas. *Manual de retórica española*. Barcelona: Planeta, 2015.
- Bal, Mieke. *Una casa para el sueño de la razón. Ensayo sobre Louise Bourgeois*. Murcia: CENDEAC, 2001.
- _____. “Mise en abyme et iconicité”, *Littérature*, núm. 29: 116-128 (1978). <https://doi.org/10.3406/litt.1978.2090>.
- Baquero, Mariano. “Literatura y pintura. El espacio secuencial”, en *Archivum*, núm. XXXIII (1985): 77-92. Disponible el 12 de noviembre de 2020 en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pintura-y-literatura--el-espacio-secuencial-0/html/002fcca2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Barcia, Roque. *Diccionario general etimológico de la lengua española*. T. IV. Madrid: Eduardo de Echegaray, 1889.
- Barreno, Eva y Sergio Pérez Ortega. *Líquenes de la reserva integral de Muniellos, Asturias*. Asturias: Consejería del Medio Ambiente, 2003.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Benjamin, Walther. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada, 2012.
- Berger, John. “Go ask the time”, *Granta*, s.f. Disponible el 1 de mayo de 2020 en <https://granta.com/go-ask-the-time/>.
- Beristáin, Helena. *Manual de retórica*. México: Porrúa, 1995.
- Beuchot, Mauricio. *Dialéctica de la analogía*. México. Paidós, 2016.
- Borges, Jorge Luis. “El Aleph”, en *Cuentos completos*. México: Random House, 2018.
- Breton, André. “Signo ascendente”, en *La llave de los campos*, pp. 126-128. Madrid: Hiperión, 1976.
- Buenahora Molina, Giobanna. “Escribir para no ser silenciadas: mujeres, literatura y epistemología feminista”, en *Lecturas críticas en investigación feminista*. México: CEIICH-UNAM, 2016.

- Canteli, Marcos. "Transitar el parpadeo: seis poetas españoles". Tesis de doctorado, Universidad de Duke, 2008. Disponible el 2 de enero de 2021 en https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/591/D_Canteli%20Vigon_Marcos_a_200805.pdf.
- Elvira, Javier. *El cambio analógico*. Madrid: Gredos, 1998.
- Fernández, Virginia T. "La poesía como antídoto para 'derribar los espesos muros de lo real'", *El Norte de Castilla*, 29 de abril de 2013. Disponible el 15 de junio de 2020 en <https://www.elnortedecastilla.es/20130428/mas-actualidad/cultura/poesia-como-antidoto-para-201304280048.html>.
- Fenollosa, Ernest y Ezra Pound. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor, 2001.
- Gamoneda, Amelia. "Fervores y efervescencias", en *Revista de Libros*, núm. 123 (2007). Disponible el 19 de julio de 2020 en https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3391&t=articulos.
- _____. "Inscripción poética del cuerpo", en *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Miguel Casado (coord.). Madrid: Iberoamericana, 2009.
- González, José Ángel. "Anselm Kiefer sigue lacerando los ideales germánicos", *20 minutos*. 26 de diciembre de 2016. Disponible el 30 de abril del 2020 en <https://www.20minutos.es/noticia/2919378/0/anselm-kiefer-walhalla-ideales-germanicos/>.
- Grevisse, Maurice y André Goosse. *Le bon usage. Grevisse langue française*. Bruselas: Editions de Boeck Université, 2008.
- Jaramillo Agudelo, Darío. "Un poeta de la experiencia", *Letras Libres*, 31 de enero de 2005. Disponible el 23 de agosto de 2020 en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/un-poeta-la-experiencia>.
- Maillard, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf, 2016.
- Nothomb, Amélie. *El sabotaje amoroso*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Paul, Carlos. "Hacia Malinalco aborda 'la enfermedad como un exilio', señala Muñiz-Huberman", *La Jornada*, 11 de agosto de 2014. Disponible el 18 de noviembre de 2020 en <https://www.jornada.com.mx/2014/08/11/cultura/a10n1cul>.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 2006.
- _____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Pimentel, Luz Aurora. "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, núm. 4 (2003): 281-295.
- Quilis, Antonio. *Manual de métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1983.
- Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", en *Intermedialités. Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques*, núm. 6 (2005): 43-64. doi <https://doi.org/10.7202/1005505ar>.

Rodríguez Marcos, Javier. “Los 50 mejores libros de 2020”, *El País*, 20 de diciembre de 2020. Disponible el 8 de enero de 2021 en <https://elpais.com/babelia/2020-12-18/los-50-mejores-libros-de-2020.html>.

Salvador, Álvaro y Érika Martínez (eds.). *Poesía española. Antología. Segunda mitad del siglo XX*. México: UNAM, 2011.

Santayana, George. *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe*. Madrid: Tecnos, 2013

Sebal, W. G. *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Anagrama, 2018.

_____. *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Spicer, Emily. “Anselm Kiefer: Walhalla”, *Studio International*, 6 de diciembre de 2016. Disponible el 30 de abril del 2020 en <https://www.studiointernational.com/index.php/anselm-kiefer-walhalla-review-white-cube-london>.

Steiner, George. *La poesía del pensamiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

no Teika, Fujiwara. *Centena de poemas, Hyakunin Isshu*. Aurelio Asiain (trad. y notas). México: Universidad Veracruzana, 2015.

de Villena, Luis Antonio. *Iniciación a José Emilio Pacheco*. México: Universidad Veracruzana 2019.

Wheelwright, Philip Elis. *Metaphor and Reality*. Bloomington: Universidad de Indiana, 1962. Disponible el 15 de noviembre de 2020 en <https://archive.org/details/metaphorreality0000whee/page/84/mode/2up?q=epiphora>.

Wikipedia. “Yaganés”. Disponible el 1 de febrero de 2021 en <https://es.wikipedia.org/wiki/Yaganés>.

Woolf, Virginia. “La muerte de la polilla”, en *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Tera Arijón (trad.). Buenos Aires: La bestia equilátera, 2020.

Zambrano, María. *De la Aurora*. En *Obras completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

_____. *Filosofía y poesía*. En *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.

Zeiter, Bárbara. “La yuxtaposición”, *Boletín de Filología*, núm. 19 (2017): 289-295.