

IO NEIRA /
N POEMA...

vida, por lo que podemos afirmar que se trata de un poema desconocido del santanderino.

A los muchachos de Buenos Aires

Vedme aquí cordialmente en vuestra casa
bien preso entre los círculos de los abrazos nuevos
que por multiplicados y lentos y opresores
opresores se entiende dulcemente,
hasta el límite justo de la cadena holgada,
me parecen aquellos, los ya viejos, medidos,
que nos ciñen el pecho sin la cinta del sastre.
Vedme aquí respirando los mismos Aires Buenos
que me sabía de memoria,
que entraron y salieron por dentro de nosotros
a cumplir el destino marea de las cosas.
Yo miré el mapa y dije: Allá qué azul tan lindo
y qué luz de gris plata en ese río abierto,
esa herida sin límites que le sangra agua dulce.
Diez y seis singladuras, diez y seis banderitas
y por fin en el mástil más alto, en el que nace
súbito, gentilísimo, raíz de corazón,
el mismo azul y blanco del atlas de mis viajes,
vuestra bandera, amigos, cobijando mi sueño.
Qué bien, *dolce, stacatto*, el llamado del pecho
en un compás preciso, fidelísimo, límpido,
se me ha acordado al cuatro por cuatro de los tangos,
y es ya su pulso rítmico —tic-tic-tic-tic— y exacto
alumno infatigable de vuestros puros números.
Perdonadme si aún os digo melodías.
Pero el instinto es ritmo y está ya con vosotros.
Amigos, auscultadme y veréis que no miento.

Desconocemos las razones por las que su autor no volvió a publicar este bello poema casi totalmente alejandrino (sólo dos endecasílabos y un eneasílabo entre los veintisiete versos). Tal vez no haya que buscar motivos ocultos más allá de que, sencillamente, no conservó el original. Entre la colección de revistas del poeta, actualmente en la biblioteca de su Fundación en Santander, el segundo número de *Pulso* está incompleto. Falta la contracubierta, de manera que del poema sólo se conservan los cuatro primeros versos que se reproducen en el interior de la cubierta. He conseguido completar el texto gracias a la eficacia de mi colega y amiga la profesora Irma Emiliozzi, que halló un ejemplar íntegro de esta rara revista en una librería anticuaria de Buenos Aires. Se trata de un poema de circunstancias, como tantos otros sí recogidos después, en el que el poeta santanderino emplea la imagen del ritmo, musical y sanguíneo, para expresar el sentimiento de gratitud y de amistad. Pero no desmerece en absoluto de una producción poética sostenida a lo largo de más de sesenta años.

J. N.—UNED, MADRID

Bibliografía citada

- DIEGO, G. (1948): «Saludo a Marechal», *La Tarde*, Madrid, 18 noviembre.
— (1949): *Hasta siempre*, Madrid, Ediciones Jura.
DIEGO, G., COSSÍO, J. M. de (1996): *Epistolario. Nuevas claves de la Generación del 27*, ed. de Rafael Gómez de Tudanca, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, Fondo de Cultura Económica.
— (1989): *Obras completas. I. Poesía*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar.
GALLEGO MORELL, A. (1956): *Vida y poesía de Gerardo Diego*, Barcelona, Aedos.

VICENTE LUIS MORA / OLVIDO GARCÍA VALDÉS: CARTAS DE LA VIDENTE

P. Assouline: Pero, ¿qué hace todo el día?
H. Cartier-Bresson: ¿Qué cree que hago? Miro.

La Nación, 09/08/1998

Si uno define el lugar de Olvido García Valdés (Santianes de Pravia, 1950) en la poesía española contemporánea como el que corresponde a una de las mejores poetisas actuales, corre el peligro de que haya quien piense que eso no es decir mucho, inexplicable y tristemente. No será necesario, porque García Valdés es uno de los mejores poetas españoles (ahora algunos enderezan atención y espalda), como vino a sancionar el Premio Nacional de Poesía por *Y todos estábamos vivos* (2006), y como constatan cada día sus lectores, solucionándose así el género malentendido como problema. Porque género hay —por fortuna—, al pertenecer su poesía no a la lírica

femenina (término que a la autora, según algunos de sus textos, no le convence), sino a la literatura *hecha por mujeres*. No sólo en ello, como iremos viendo, se opone la obra de García Valdés al discurso sociológico dominante; también su inserción en un lógica que combate el hallazgo, que rehúye la facilidad y que se enfrenta por ello al signo de nuestros tiempos, ya que, como ha señalado el filósofo Leonardo Polo, «nuestra cultura nos educa mal porque valora lo brillante» (1984:271). No sobran las menciones al pensamiento filosófico teniendo en cuenta que el pensamiento es una constante constructiva de su mirada, que no distingue la observación y reproducción estética de la realidad de una *metafísica* poética real (García Valdés, 2006b).

La trayectoria de García Valdés ha venido a refundirse en *Esa polilla que delante de mí revolotea* (Galaxia Gutenberg, 2008), completada con poemas inéditos, varios textos de reflexión poética

colectados bajo el título «De la escritura», y un prólogo reflexivo y agudo de Eduardo Milán. Para referirnos a sus poemarios lo haremos con abreviaturas y por tanto *El tercer jardín* será *Etj*, 1986; *Exposición*, *E*, 1990; *ella, los pájaros, elp*, 1994; *caza nocturna, cn*, 1997; *Del ojo al hueso, Doah*, 2001; *Y todos estábamos vivos, Ytev*, 2006; y la obra reunida, *Esa polilla...* En principio, podrían señalarse tres etapas en esta trayectoria: una primera donde los temas que abordaremos están en gestación y en construcción la peculiar *mirada* poética de la autora; esta fase agruparía *Etj*, *E* y *elp*, los libros anteriores a *cn*. Porque *caza nocturna* constituiría un cabal cambio de registro, ahondando el territorio de introspección subjetiva; *Doah* e *Ytev* conforman un territorio más centrado en la exploración interior, con las precisiones que luego haremos (y las de ella: «Interior y exterior son categorías, metáforas espaciales no estancas», 2008:437). Lo importante en esta evolución sería el paso de la mirada primordialmente puesta en la naturaleza de sus primeras entregas a la mirada de sus últimos libros, más focalizada en el espacio *interior*, en el entorno doméstico de la casa y la ciudad, evolución por cierto en consonancia con la de la poesía española del siglo XX. Pero en el presente trabajo vamos a intentar demostrar que lo más característico de la poesía de García Valdés es, precisamente, la profunda *unidad* y coherencia de su estética, algo de lo que es prueba *Esa polilla...*, estudiando algunos elementos siempre presentes en cada uno de sus libros.

La construcción de la realidad por el lenguaje

Es un tópico decir que la poesía es una puesta en escena de la lucha con/contralenguaje, cuando lo cierto es que en muy pocos casos puede defenderse tal aseveración con pruebas documentales. En el caso de García Valdés puede sostenerse en juicio que esa preocupación por el lenguaje (tanto el del *idioma* recogido en su obra como el del *lenguaje poético* utilizado en ella) es una parte medular de su estructura. La autora, como Foucault, piensa que «lo que debe ser el objeto propio de cualquier discurso crítico» es la relación «de un sujeto hablante con ese ser singular, difícil, complejo, profundamente ambiguo (ya que designa y da su ser a todos los demás, incluido a sí mismo) y que se llama lenguaje» (Foucault 1996:210). Jiménez Hefernan recogía precisamente para expresar la importancia constitutiva del lenguaje en *Doah* una frase de García Valdés, incluida en su biografía *Teresa de Jesús* (2001): «no hay algo, exento de tales redes (lengua, gesto, mito) a lo que dar expresión, sino que ese algo —la conciencia— existe sólo en la expresión»; en consecuencia, como ya dijera Deleuze, no hay un *afuera* del lenguaje, y la experiencia del decir constituye, da constitución, a las realidades expresadas: «anhela / un hablar que valiera por sí» (*Doah*), dice la autora, hablando en tercera persona de una mujer que bien pudiera ser ella misma. Pero hay que prestar atención a lo que ese mismo e importante poema expresa



un poco antes: se busca un hablar valioso pero «sin efecto»; esto es, un lenguaje sin necesidad de hallazgos, de estrategias dirigidas a causar un efecto *en* el lector. Quizá se pretende algo semejante a la mayéutica socrática, donde la conjugación de elementos del poema bastase al lector para desplegar el sentido del mismo; una variante del correlato objetivo de Eliot, pero edificada desde los rudimentos filosóficos de la teoría del lenguaje. Se trataría de dotar al lector de la lengua precisa para *montar* la realidad; de ahí que las asociaciones o imágenes animales o vegetales le sirvan a la autora para encontrar elementos operativos y reconocibles, cualquiera que sea la formación del lector: «un hablar que valiera por sí, / como el saltamontes que ha elegido / para morir una rama de brezo, quieto / entre las ramas, más blanquecino cada día». Como puede verse, el resultado es de una eficacia expresiva demoledora, con escasos parangones.

El ojo

Dos versos que valen por una poética: «ojos que describen / confusión y pintura» (*Doah*). La actitud de quien mira en silencio parece una de las constantes poéticas de García Valdés, que en algún momento llega a escribir: «lo anota, como si propusiera: / mirar, no comer» (*Ytev*). Muchos de sus poemas comienzan con elementos relacionados con la vista («Miro los campos»; «Veo estos árboles que se van»; «Lo miré...»; «Levanta los ojos...», «Entre lo literal de lo que ve», «Miro tu anillo», «Pero por qué, mira por qué vienen», «entrecerré los ojos...»), o con la transcripción directa del objeto mirado, situando *visualmente* el espacio de poema, entendiendo el mester poético como un *acto de vista*, de equivalente importancia al *acto de habla* en que la escritura consiste. Ello, por supuesto, no implica una «transcripción» literal de lo que se contempla; la autora ha explicado en alguna entrevista (2006c) que es necesaria una distancia no sólo geográfica, sino también *temporal*, para llegar a la almendra ontológica de lo observado. Esto queda más claro en la última etapa, donde el procedimiento está incluso explicitado (dentro de lo poco *explícito* de esta lírica): «Entre lo literal de lo que ve / y escucha, y otro lugar no evidente / abre su ojo la inquietud» (*Ytev*), pero puede rastrearse también en la época anterior, donde la mirada era (desde el mismo título *Del ojo al hueso*) la poética constructiva: «Si en vez de verlo, y ver / el sol dorando bajo / las piedras y las hojas, viera sólo / una foto (...) me perdería, / además de la brisa, la móvil levedad / de las hojas, los vengejos chillando, las voces / que me excluyen, la sombra / que casi imperceptible se desplaza, la vida, / cómo suena, su fugitivo ojo» (*Doah*).

En la línea apuntada por Jordi Doce, en un artículo sobre la importancia de la mirada en García Valdés (2007:79), Ramón Bascuñana definió como «cubista» a *Ytev*, por ser un «calidoscopio (...) donde la realidad mirada desde distintos puntos de vista se descompone en planos diferentes, a la vez simultáneos y sucesivos»

 Olvido García Valdés.



(2007:140). Y es que la poesía de García Valdés tiene una capacidad de visión poco frecuente en nuestra poesía próxima, ya que miradas de este tipo: «el color es del pez, el color / es de la espina, de la raspa / verde o azul del pez», son más propias de poetas norteamericanas como Jorie Graham (Heffernan vio la semejanza en 2004:314), o del propio Juan Ramón Jiménez, que de poetas actuales en castellano; esa visión tiene su anclaje en una especie de panteísmo desacralizado, donde cada elemento del mundo guarda, en sí mismo, sentido suficiente para sostener al resto. A ello hay que añadir otro elemento característico en toda la obra de la autora, la preocupación (incluso estructural, como en *caza nocturna*) por el arte plástico, tanto pictórico como escultórico, con un propósito que, a mi juicio, ha visto agudamente Jordi Doce en el artículo citado:

la presencia de la pintura es algo más que un guiño o un apoyo textual. Muchos poemas parecen replicar, desde su estructura (...) el modo en que leemos un cuadro, captando de un golpe su tema o su atmósfera para ir luego sumando detalles, matices o contradicciones que corrigen la visión primera, o incorporando a la escena del pintor nuestra propia ensoñación (2007:79).

Mujer

Es indubitable, tanto en sus prosas como en sus versos, el lugar que lo femenino tiene para García Valdés, que en alguna ocasión ha recordado que no tiene sentido recordar la homosexualidad de Cernuda o Lorca y luego negar que el hecho de ser mujer pueda no ser decisivo en la poesía escrita por mujeres. Raquel Medina ha acotado el modo de construcción de ese *espacio femenino* a partir de un poema de *cn*: «acodados en la barra / del bar / poseídos de su propia / importancia / ellas juntas / en la mesa de mármol / ríen ríen ríen // la que cierra los ojos / salvar economía / y apariencias blanco / mantel / sólo lo hago por los hijos // la noche mide las cosas». En este poema hay dos planos de observación, y dos planos sintácticos; los planos visuales son el de la barra, masculino y caracterizado por la conciencia de la propia importancia (la jerarquía), y las mesas, donde las mujeres juntas se dedican a reír: ese espacio aparte es una metáfora del *lugar* de la mujer en la sociedad contemporánea (Medina 2007:40). También observa Medina cómo se rompe la sintaxis cuando de la descripción general se pasa a la particular y privada de una de ellas, que habla en primera persona. Como ha dicho la autora en alguna ocasión, en el fondo de estas cuestiones late una cuestión de poder, que acaba teniendo repercusión literaria. Por ello ha declarado varias veces que su poesía es «un espacio de resistencia», y por ello su discurso poético se vuelve sintácticamente transgresor, asintáctico, contrario a la lógica *falocentrista* (Derrida) del discurso sociológico tradicional. Si Ross Chambers hablaba de la necesidad de establecer «narrativas oposicionales» (1991) desde la literatura de mujer, qué duda cabe de que el discurso de poetas como García Valdés (o Concha García) se puede entender como una «poética oposicional», que

violenta y rompe ese discurso en cuanto una mujer *toma* la palabra, como en este significativo poema de *cn*, en primera persona. No en vano escribe que el poema busca su «otro decir» en un espacio de tensión: «entre la lengua como rasa violencia, y la lengua de la mera palabrería —que transporta también su carga de violencia ideológica—» (2005:7). Tensión que no se ahorra hacia ciertos modelos —femeninos— de resignación ante modelos machistas, o en los que late una mentalidad conformista: «Mujeres con una única / filosofía enunciable: lo que no mata / engorda, todo aprovecha, también / con una única y especialmente severa / norma de conducta: / pon / atención, la máxima / atención en no enterarte / de nada, más aún si pudiera / ir a hacerte sufrir» (*cn*); «Visto lo visto —insistió la más joven— / prefiero mantenerme a distancia, / en la vida duele todo, hago deporte» (*Ytev*). Otra visión de interés sobre el rol femenino es la del poema «No hay princesa sin hada» (*cn*), pero por lo común en los poemas sobre identidad femenina la crítica es la excepción, lo habitual es la comprensión, el acercamiento afectivo a todas las mujeres, incluidas siempre dentro de esa genérica tercera persona del singular que constituye el sujeto elocutorio de la mayoría de sus poemas.

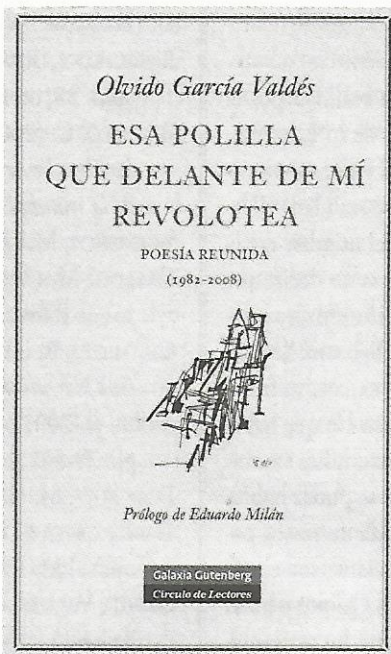
Cazar la cosa: lo familiar extraño

Antonio Ortega habló de la «transformadora familiaridad de lo extraño en Olvido García Valdés» (1994:15), como elemento esencial de su poética, recordando una aguda observación de Ildefonso Rodríguez, quien veía expuesta en estos versos de *Exposición* (1990) esa clave estética: «hay algo intemporal / en la percepción escindida / líneas que nombran la extrañeza / y la calma, lo indiferente». Desde esta visión deduce Ortega que el juego entre lo interno y lo externo, entre la realidad observada y la mirada observadora, categoriza como desdoblada o escindida esta lírica, que camina no sólo de una a otra vertiente, sino (y sobre todo) que camina en el *filo*, justo en ese espacio intermedio entre una cosa y la otra, es lo que la hace esta poesía tan personal y reconocible. La aproximación desfamiliarizada se vierte sobre las cosas, por lo común cosas habituales, cotidianas, que son objeto de «caza ontológica» por García Valdés. Pongamos un ejemplo: «Voy acarreado cosas como una vieja / de pueblo. Lo soy / Y según pase el tiempo / precisaré alforjas a las que ir echando / todo lo imprescindible. Lo imprescindible / es superfluo —fetiches, un libro, abanico, / tijeras, cuaderno, pluma —como si / cada vez más fuera / aferrándome en vez de desprenderme / a pequeñas cosas, salvoconducto (...) todo acaba pesando» (*Ytev*). La imagen de la autora viéndose a sí misma como anciana es frecuente también en su obra, desde los primeros libros, pero ahora debemos fijarnos en la atención que pone el poema sobre las cosas pequeñas (la edad como *alforjas* para llenar, la atención volcada en el *salvoconducto* que esas cosas suponen), y sobre todo, en el deslizamiento: «desprenderme / a pequeñas cosas», cuando la expresión habitual es «desprenderse de pequeñas cosas»: la ontología de las cosas sustituye a la psicológica. El vaciamiento de una a otra se produce, desde luego, por la *mirada*, que no es sólo un canal de comunicación entre sujeto y objeto, sino

el vehículo por el que este último apresa el alma, el espíritu, del sujeto, que se queda vacío, hueco como una cáscara. Por lo común, y como apuntaba Philip Silver en *La casa de Anteo*, «desde el período romántico hasta hoy, la poesía ha sido la repetición de los infructuosos esfuerzos por fundar objetos en un sentido ontológico» (1985:23-24), pero creemos que la poesía de García Valdés es una elegante y sofisticada excepción a esa *ceguera ontológica*, ya que elabora una interesante «fundación subjetivista» del objeto precisamente a través del sacrificio del sujeto que lo mira. No es por ello extraño que Jiménez Heffernan vea precisamente en el caso de nuestra poeta una de las pocas excepciones a la secular falta de reconciliación del pensamiento poético español con la naturaleza y sus objetos (2004:310), truncada por nuestro trunco romanticismo. Milán sintetiza con un notable aserto sobre García Valdés: «se está en presencia de una poeta mayor que construye una forma de elegía a lo menor» (2008:6).

Del mismo modo, las citas se deslizan, se desarticulan, agarran conceptos nuevos; si Shakespeare escribía en *La tempestad* que «we are such stuff as dreams are made of» (somos de la misma sustancia que los sueños), García Valdés desliza hasta «son / las casas de la misma / sustancia que los sueños». Esos extrañamientos, esas desfamiliarizaciones de significado se acentúan con el asintactismo constructivo y la peculiar disposición del ritmo, siempre con un objetivo claro, señalado por Miguel Casado: «la obra de Olvido García Valdés (...) no cesa de transgredir los límites entre normalidad y extrañeza. Cuando se interrumpe la rutina y quedan al descubierto sus adherencias inconscientes de sentido, eso que duele, eso vacío, se llama extrañeza; quizá sólo la poesía es capaz de discernir las dos caras de lo cotidiano —la transparencia existencial, la opacidad de los códigos» (2006:192). La rareza de disposición (véase «Epítetos de lo sombrío», *cn*, o «un manzano es la garganta», *Ytev*, como ejemplos) necesaria para lograr esa síntesis oximorónica de contrarios puede provocar que a veces el lector no avezado se pierda, algo que seguramente la autora sabe, y por eso en ocasiones repite algunos conceptos, para enfatizar su importancia: «dorada luz, dorada luz» (*Etj*); «el amor es desamparo, / el amor es amor / y desamparo» (*elp*); «hálito, no hálito», «el color de la noche / es sin fluido, sin fluido / la viscera»; «lo piensa, piensa / en su madre» (*cn*); «laborando la cáscara, cáscara / de otros adentro», «la chaqueta era el ser, ser el olor» (*Ytev*). Estas repeticiones son una de los elementos estilísticos más reconocibles de su poesía, que por lo común abre en su dicción la misma ruptura que abre en su sujeto poético, sobre la que ahondaremos luego. Pero veamos esa relación entre rupturas o deslizamientos con un ejemplo: si analizamos versos como éstos: «sigue el proceso / de las granadas que maduran, / y penden sobre el muro, observa / el balanceo del ciprés» (*Doah*), no podemos sino preguntarnos: ¿de quién, a quién habla la autora? Esos «sigue» u «observa», ¿están en tercera persona del singular o en modo imperativo? Imposible estar seguros,

diríamos que a la poeta parece interesarle precisamente esa apertura de la expresión, el no cerrar(se) posibilidades. La poesía de García Valdés está llena de imágenes de alas plegadas y de personajes femeninos que se encogen: «como un ovillo» (*Etj*); «ovillada en un lugar como la túnica de un hombre» (*E*); «me encojo, / como si alguien fuera / a tirarme una piedra» (*elp*); «muda, plegada en sí como luz» (*cn*); «replégate, mira» (*Doah*), pero su antidiscurso se caracteriza por la apertura, por su capacidad de *despliegue*; frente al repliegue físico de sus personajes, la palabra de la mujer se expande indefinidamente en los versos.



Sujeto

A la escisión antes comentada de la mirada, se une también una escisión fundamental del sujeto, algo que ya vieses en su momento Víctor García de la Concha (1994) y Ortega (1994:16) y sobre lo que ha vuelto Milán (2008:14). El proceso de composición / descomposición del sujeto en esta poesía es, seguramente, el más complejo de todos. Lejos de la epidérmica recepción de la disolución del sujeto que preña nuestra poesía en castellano, la lírica de García Valdés es una verdadera *pregunta sistémica* sobre este asunto, una puesta en cuestión cuyas líneas de comienzo son fáciles de leer (la apertura del discurso a *la[s] otra[s]*, la elaboración de un sujeto «abierto» y plural), pero cuyas líneas terminales tienen laberintos de enorme complejidad: «(identificar: apropiarse / del semejante, / ser consciente: es algo de la muerte)» (*cn*). En una entrevista donde le preguntábamos sobre su construcción del sujeto, decía: «la versatilidad en el uso de las personas gramaticales, el deslizamiento de una a otra, el deslizamiento también de los tiempos (...) todo ello seguramente produce esa impresión, la de una subjetividad poderosa, pero que se desmarca de un yo convencionalmente construido» (2006b:87). García Valdés, como vemos, une a la idea de rotura la de deslizamiento; semántica y forma federadas en este modo de concebir la expresión poética. También ha visto esta sociedad, estudiando un poema de *cn*, «escribir el miedo es escribir», Raquel Medina (2007:40). Creo que a eso se refiere García Valdés cuando escribe: «identificar: apropiarse / del semejante (...) es algo de la muerte»: la identificación, mediante el poema, con una persona real le *da voz*, pero a costa de quitarle su voz real; la creación del *otro*, según estos términos (insisto, aproximativos), provocaría la *extinción estética* del ser «a quo», del incorporado al poema. A esta desaparición ha de sumarse, por supuesto, la de la voz *real* de la propia autora, con lo cual —y cerrando un ciclo natural— la pulsión de vida y la pulsión de muerte coinciden, la creación implica una desaparición, «la obra misma es una experiencia de muerte», como sentenciaba Blanchot (2005:85). No estamos ante una perspectiva necesariamente pesimista; como dice el propio Blanchot, hay una parte de «juego» en introducir el concepto de muerte dentro de



VICENTE LUIS
MORA /
OLVIDO
GARCÍA...

la obra (2005:84), pero hay otra de *gravidad*, por supuesto. El equilibrio entre ambas, que, como hemos apuntado, es el mismo de la naturaleza; ese balanceo natural que da y quita vidas al mismo tiempo, es quizá el equilibrio *interior* que busca esta poesía, incardinada justo en el punto en que la existencia *está y no está*, en que el sujeto *es y no es*, al mismo tiempo, heraclitianamente.

Conclusiones

Retrocedamos al principio, a la construcción de la realidad por el lenguaje, recordemos que «la especie, que es parte de lo existente, tiene capacidad autorreferencial y heterorreferencial y por eso nombra, y se nombra, y a través de ese nombrar construye realidad» (Bértolo 2007:129). Y ahora observemos estos versos: «el nombre era la luz» (*Etj*); «así nombras aquello» (*cn*); «Nombrar mas no decir: que pasen una a una / cuentas sin término, madera / dulce, fósiles huellas del mundo»; «cosas se han vuelto nombres»; «Digo *ardilla y caballo* / y *pardo mirlo* y veo su cola, el ruido / de sus cascos, su firma anaranjada, veo / a la niña que se aúpa a la fuente, veo / la que habla sola»; «dice nombres. Di / yo. Di *tiempo*» (*Doah*); «comunes / nombres semejaban destino» (*Ytev*). En los últimos años se puede hablar de un *giro nominalista* en la poesía española, preñada de versos parecidos a los anteriores, rastreables en autores tan diversos como Chantal Maillard, Benítez Reyes, Juan Bonilla, Raúl Quinto y hasta en un humilde servidor. Sin embargo, mientras que en los poetas citados el efecto que nos provoca una determinada palabra es generalmente el resucitar un sonido, en García Valdés se produce una visión: «veo su cola, el ruido / de sus cascos, su firma anaranjada, veo». Donde los demás oyen, García Valdés *ve*. Mientras que para los demás, desde Mallarmé, los nombres *se vuelven cosas*, nuestra autora declara terminantemente lo contrario: «cosas se han vuelto nombres» (*Doah*), volviendo del revés el nominalismo convencional, *desarreglando su sentido*, comenzando la reconstrucción del mundo a través de la videncia del lenguaje, puesto que para la autora la realidad, como vimos arriba, no se diferencia del lenguaje con que se expresa.

De las dos «Cartas del vidente» de Rimbaud, siempre me ha interesado más la dirigida a Paul Demeny el 15 de mayo de 1871. En ella, amén del conocido párrafo («Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos»), deslizaba antes Rimbaud una línea absolutamente asombrosa: «estoy asistiendo al parto de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho». Podríamos hablar mucho sobre si el día en que se escribió esta frase nació la Alta Modernidad como estilo literario y como cosmovisión, pero de momento nos quedaremos con lo que esas palabras tienen de puerta de entrada para comprender el lugar abismal y casi alucinatorio donde Olvido García Valdés *sitúa* sus poemas: la contemplación directa del nacimiento de un pensamiento, *a partir* de una mirada (la poética) y de una audición (la del lenguaje que da sentido a lo visto), que se completan en el momento de la recepción lectora. Natal y nutricia, la poesía de García Valdés es literatura *de mujer* porque alumbró mundos, porque en su capacidad de visión y de transmisión lingüística de lo visto es capaz de hacer asistir

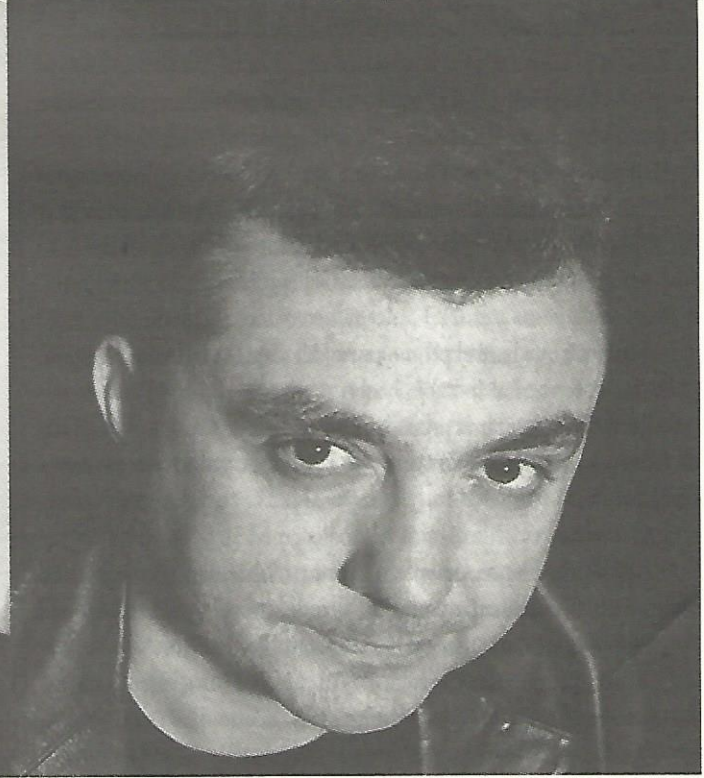
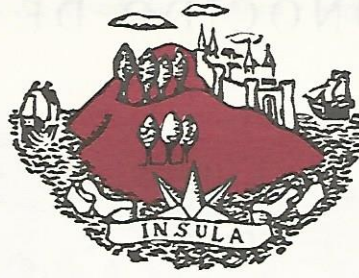
el lector a un parto en cada texto, al nacimiento de un relámpago negro que sucede en el interior de su propia cabeza.

V. L. M.—DIRECTOR INSTITUTO CERVANTES
DE ALBUQUERQUE

Bibliografía

- BASCUÑANA, R. (2007): «Y todos estábamos vivos», *Empireuma*, núm. 33, otoño 2007, p. 140.
- BÉRTOLO, C. (2007): «Realidad, comunicación y ficción: a propósito de *El padre de Blancanieves*», en M. Escalera (ed.), *La (re)conquista de la realidad*; Tierradenadie Ediciones, Madrid.
- BLANCHOT, M. (2005): *El libro por venir*; Trotta, Madrid.
- CASADO, M. (2006): *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*; Biblioteca Nueva.
- CHAMBERS, R. (1991): *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*; Chicago University Press, Chicago.
- DOCE, J. (2007): «Doble exposición», *Letras Libres*, 74 (nov. 2007), pp. 79-80.
- FOUCAULT, M. (1996): *De lenguaje y literatura*; Paidós, Barcelona.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1994): «Ella, los pájaros», *ABC Cultural*, núm. 132, 13/05/1994.
- GARCÍA VALDÉS, O. (1986): *El tercer jardín*; Ediciones del Faro, Valladolid.
- (1990): *Exposición*; Ediciones de la Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Ferrol.
- (1994): *ella, los pájaros*; Diputación Provincial de Soria, Soria.
- (1997): *caza nocturna*; Ave del Paraíso Ediciones, Madrid.
- (2001): *Del ojo al hueso*; Ave del Paraíso Ediciones, Madrid.
- (2005): *Poemas*; Universidad de Valencia, Col. Aula de Poesía, núm. 8, Valencia.
- (2006a): *Y todos estábamos vivos*; Tusquets, Barcelona.
- (2006b): «Los lectores saben más de mí que yo misma», entrevista en *Quimera*, núm. 277, diciembre 2006, pp. 85-91.
- (2006c): «Seis reflexiones y una coda», entrevista en *7de7 Revista de escritura & poéticas*, núm. 3, 2006.
- (2008): *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*; Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. (2004): *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*; Abada, Madrid.
- MEDINA, R. (2007): «Reflexiones sobre la poesía española de las últimas décadas del siglo XX», *Hofstra Hispanic Review*; vol. 3, primavera 2007, pp. 36-41.
- MILÁN, E. (2008): «Prólogo», en O. G. Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea*; op. cit., pp. 5-21.
- ORTEGA, A. (1994): «Introducción», *La prueba del nueve (Antología poética)*; Cátedra, Madrid.
- (2006): «Para guardar la vida», *Babelia de El País*, 12/08/2006.
- POLO, L. (1984): *Curso de Teoría del Conocimiento, I*; EUNSA, Pamplona.
- SILVER, P. W. (1985): *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana*; Taurus, Madrid.





AÑO LXIV
 ESPASA CAL
 REDACCIÓN
 VÍADELAS
 DOS CASTILLOS
 ÁTICA, ED.
 28224 POZUECO
 DE ALARCÓN
 SUSCRIPCIÓN
 ADMINISTRACIÓN
 AV. DIAGONAL
 08034 BARCELONA
 TEL. (93) 4971111
 FAX (93) 2211111
 E-MAIL: insula@espa.es
 www.insula.es
 DEP. LEG. 1/1998
 ISSN: 0020-4330

DE VARIA LECCIÓN: UN POEMA DESCONOCIDO DE GERARDO DIEGO, Julio Neira.—**OLVIDO GARCÍA VALDÉS:** CARTAS DE LA VIDENTE, Vicente Luis Mora.
CRÍTICA E HISTORIA: BIBLIOTECA HISPÁNICA, Ángel Gómez Moreno.—**EL VALOR DE LOS GÉNEROS INTERMEDIOS EN LA LITERATURA DEL SIGLO XIX,** José Luis Mora.—**OCTAVIO PAZ O LA PIEDRA ENAMORADA,** Iván Méndez González.—**HACIA UN CANON DIALÓGICO,** Juan Carlos Abril. **VIRGILIO PIÑERA** (coordinado por Mercedes Serna): UN REO LLAMADO VIRGILIO PIÑERA, Antonio José Ponte.—**EL INFIERNO DE PIÑERA,** María Dolores Adsuar.—**LUCIDEZ, RIGOR Y FALTA DE RESPETO: LA OBRA ENSAYÍSTICA DE VIRGILIO PIÑERA,** Mercedes Serna.—**VIRGILIO PIÑERA, EL POETA QUE QUISO SER ÍNSULA,** Vicente Cervera.
CREACIÓN Y CRÍTICA: LEVRERO, INSTRUCCIONES DE USO, Marta Sanz.—**LA RISA Y LOS CUARENTA MILLONES,** Luis Beltrán Almería.—**LA TRADICIÓN FANTÁSTICA ESPAÑOLA: VOCES Y SIGNOS DE UNA REALIDAD OCULTA,** Jaume Pont.

