

PREMIO
IBEROAMERICANO
DE POESÍA
PABLO NERUDA
2021



99 poemas

ANTOLOGÍA PERSONAL DE
Olvido García Valdés



PREMIO
IBEROAMERICANO
DE POESÍA
PABLO NERUDA
2021

99 poemas

ANTOLOGÍA PERSONAL DE
Olvido García Valdés

Olvido García Valdés

Premio Iberoamericano
de Poesía Pablo Neruda 2021



OLVIDO GARCÍA VALDÉS nació en Santianes de Pravia (Asturias, España) en 1950.

Poeta y ensayista. Licenciada en Filología Románica por la Universidad de Oviedo y en Filosofía por la Universidad de Valladolid, ha sido catedrática de Lengua Castellana y Literatura, directora del Instituto Cervantes en Toulouse (Francia) y directora general del Libro y Fomento de la Lectura en su país; además, ha conducido diversos cursos, seminarios y ciclos de poesía contemporánea, y revistas literarias como *Los Infolios* y *El signo del gorrión* (1992-2002).

Entre otros prestigiosos galardones, ha recibido el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2022), el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2021), el Premio de las Letras de Asturias (2016) y el Premio Nacional de Poesía (2007) por su libro *Y todos estábamos vivos*, publicado el año anterior.

En *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)* (Galaxia Gutenberg, 2008) se recoge su obra poética entre esas fechas. Posteriormente ha publicado *Lo solo del animal* (Tusquets, 2012) y, más recientemente, *confía en la gracia* (Tusquets, 2020), *dentro del animal la voz. Antología 1982-2012* (Cátedra, 2020), *La caída de Ícaro* —antología conmemorativa del XXXI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (Ediciones Universidad de Salamanca, 2022)— y *Entre 2001 y 2006. En el curso de «Y todos estábamos vivos»* (Fundación César Manrique, Colección Pénola Blanca, 2024). Libros suyos han sido traducidos al francés, inglés, italiano, alemán, polaco y sueco.

Asimismo, Olvido García Valdés es autora del ensayo biográfico *Teresa de Jesús* (2001), de numerosos textos de reflexión literaria y de abundantes escritos para catálogos de artes visuales (Zush, Anselm Kiefer, Vicente Rojo, Antoni Tàpies, Juan Soriano, Bienal de Venecia, José Manuel Broto...). Como traductora, ha traído al castellano *La religión de mi tiempo* y *Larga carretera de arena* de Pier Paolo Pasolini, la antología de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva *El canto y la ceniza* (en colaboración), y *El resto del viaje y otros poemas* (también en colaboración) de Bernard Noël.

Actualmente vive en Toledo.

99 poems

a Miguel y Roberto



Lo solo del animal

(2012)

La frase «no hay ya» procede del tratamiento. Yo mismo había explicado a la paciente, días antes, que en la memoria del adulto no hay ya nada de sus antiguos recuerdos infantiles, los cuales han sido sustituidos por transferencias y por sueños.

SIGMUND FREUD

El suelo era su sitio, lo que estaba para ella y para el gato.

MARÍA ZAMBRANO

esa agua es la casa de la nutria,
el brillo oscuro
su alegría fría,
la corriente en la noche
su rapidez de nadadora

tú que fuiste pájaro
tal vez gato

ahora o nutria
ojillos, piel que chorrea
agua ahora,
con patitas cortas sube
a la roca y se atusa

Era un parque en abril. Por el declive hacia el camino el perro se acercaba arrastrando una pata de palo con forma de pata de chivo por toda extremidad trasera. Se arrastraba acercándose. Antes había habido un gato agrisado. Ahora el perro traía su pregunta. Cabía alejarse, cabía tomar en carga la pata de palo con forma de pata de chivo. Venía,
no distinto del gato, no distinto
del martinete quieto, casi dentro del río,
oblongo y blanquecino salvo la capa negra,
vertical con sus patitas de mirlote grande,
en el contrafuerte, sobre el bullir del río en la crecida.

a Ángel Campos Pámpano

era música puntuada, de notas punto o caja
venía del jardín y era de día
música de mucha luz
se vio luego que no, era de dentro
y venía del sueño, toda la luz, los puntos
con su acorde y era este
el jardín, el que ahora veo
lleno de viento (cimbrea cipreses
y azota rosales su violencia) de invierno
viento, el sueño era
y el exterior jardín era en la caja
y estaba fuera

Fue primero una manifestación de Ajmátova, no el mito sino el cuerpo Ajmátova, una aparición a media distancia, media edad, en una sala de embarque del aeropuerto de Viena; se movía acompañando un cochecito de niño, conversaba con sus compañeros de viaje, reía, aparecía alta y alegre y plena como una madonna con velos de la costumbre islámica y ojos claros. Así debió de ser, pensé, la risa y la pálida piel transparente, los directos ojos, algo como un bienestar de la vida o la confianza en el cuerpo, un poder que era solo un estar, la alegría de sentirse, icono de gracia inagotable como la húngara Virgen de Pötsch en Dom zu St. Stephan.

Salir

del metro, del pozo del metro —y abajo la rara capilla de Virgilio, imaginable santo subterráneo—, salir del pozo al cielo, no al azul de Viena sino *au ciel du Midi* o de Granada, y ver arriba el pozo de luz con su punto de noche en las alturas, las agujas aéreas, formas de una alegría que miraba encarnada —eco de aquella rusa— en esa centroeuropea musulmana.

porque ahí venía o había
de venir el sol, aurora, porque
ahí lloraba y maullaba
raimiento de sí

(quien aún
lo bueno del sol, calorcillo
de invierno, aún no tuviera
quien
supiera o sufriera y bajara
en el turbión de los días)

semejante
no ecuánime sino dado a uno mismo y
uno mismo supiera, aunque no, que eso así
había de ser, cielo azul de febrero
casi el de la gran luz

Me muevo al sol y pierdo. Hay una tela
o lámina transparente adherida, una
película fría o sudorosa del alma que se viene
a la boca. Vivo en ese lugar donde viven
Rui Knopfli o Bertina Lopes, fuera
de sitio y tierra de nadie. Hay un sol
excesivo y un espíritu frágil, cuerpo
liviano y voladizo en el malestar
y claridad de la mente, los ojos locos
si no se cuida, si no retienen el pronto
aquel, padre nuestro mestizo de saber y
sentir. Fría la película adherida al estómago
y la luz excesiva; enfermo el equilibrio, la historia
que pasa y está aquí, el calor inflamado, biografía
volátil que es tiempo mío y vida
de los pueblos. Al día se hace, pero la teje la memoria
se bate como sustancia fina y espesa, son y no son
las cosas que ya fueron y vuelven como agua
agria a la boca, malestar caminando
por una fortaleza un día de julio, en
Mozambique era y es aquí y podría ser
en Santiago de Chuco el buche agrio.

Mas ecuánime

la vida o aquietada, rara y querida como una
enfermedad o la dulzura tibia de quien va
al parecer convaleciendo y sabe
que otra cosa al parecer no hay.

qué bueno que murieron, si hubiera
que llevarlos y traerlos por este
raro mundo, benigna es
la muerte para lo frágil
de piel finísima y huesecillos

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 hormigueo
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.

era ratón, madre
de bajo tierra luz, el rostro
cincelado, negra y ratón
inhóspita energía, negra
y vigía, cómo te mira, cómo
no das abasto, hurona
de labios prietos, ah
(de alfileres y luz) las
extraordinarias manos

la sombra de un animal en la fachada
de la casa de enfrente, el sol a sus
espaldas, erizado sería si no fuera
sucio e hirsuto, animal de terraza
y tejado, animal de exterior, y frío
el maullido al encenderse
arriba clara la
luz de la cocina

No mis semejantes, está el ruido
del río, el ancho río que cae
sobre el dique. Ahí atrás
en lo hueco se expande
espacio
tras el pulmón, cámara
o desemejanza que aún respira.
Oía: tu vida crece
viéndote desaparecer; como
radar de murciélago habita ese espacio.

hubo camelias, pasionarias, glicinas
y era la aspereza, hubo un animal con
una pequeña mancha blanca, caía
la noche y era quieto

sonaba

el río, más estruendo a más agua, del cielo
eran las luces, la hermosura, de aquel cielo
de noche, verdes cristales rotos

de donde venimos

somos, de la respiración, del caminar toman
forma los hombros, dulces
frutas del mercado, casi no
de este mundo y tras ellas los árboles, arde
el sueño y son nutrias cuando salen
del agua o un hueco que la palma
calma del estómago, dice Calveyra
muere de sus hojas el hombre
verde enteramente

álamo, y así va siendo

a José-Miguel Ullán

con el frío no hay nada que hacer
se queda el pie derecho del muñeco
así, sin más, a la intemperie
los tubos enemigos y enemigo
punteado, ahí, cerrado y
abierto a la par —*pon de silencio*
el compás a lo que vayas
pensando— como si,
alimento del vierbe, con esos
puntos y el frío, viento
silbando entre casas, como
si fueran vencejos, o muge
en los jardines cerrados

impenetrables, los hechos
aprieta el terco hueso los labios

gracias, saludo de despedida
lo solo del animal



Exposición

(1990)

La caída de Ícaro

1

Los atardeceres se suceden,
hace frío
y las casas de adobe en las afueras
se reflejan sobre charcos quietos.
Tierra removida.

Cézanne elevó la *nature morte*
a una altura
en que las cosas exteriormente muertas
cobran vida, dice Kandinsky.
Vida es emoción.
Pero quedará de vosotros
lo que ha quedado de los hombres
que vivieron antes, previene Lucrecio.
Es poco: polvo, alguna imagen tónica
y restos de edificios.
El alma muere con el cuerpo.
El alma es el cuerpo. O tres fotografías
quedan, si alguien muere.

También un gesto inexplicable,
díscolo para los ojos, desafío,
erizado. Cuerpo es lo otro.
Irreconocible. Dolor.
Solo cuerpo. Cuerpo es no yo.
No yo.

Lo quieto de las cosas
en el atardecer. La quietud,
por ejemplo, de los edificios.
El ensombrecimiento
mudo y apagado.

Como ojos,
dos piedras azules me miran
desde un anillo.
Los anillos
cuidadosamente extraídos
al final.
Como aquel de azabache y plata
o este otro de un pálido, pálido rosa.
Rostros y luces
nítidamente se reflejan en él.

En la noche corro por un campo
que descende, corro entre arbustos
y choco con algo vivo
que trata de ovillarse, de encogerse.
Es un niño pequeño, le pregunto
quién es y contesta que nadie.

Esta respiración honda
y este nudo en la pelvis
que se deshace y fluye. Esto soy yo
y al mismo tiempo
dolor en la nuca y en los ojos.

*Terminada la juventud,
se está a merced del miedo.*

2

Verde. Verde. Agua. Marrón.
Todo mojado, embarrado.
Es invierno. Es perceptible
en el silencio y en brillos
como del aire.
Yo soy muy pequeña.

Un cuerpo caminando.
Un cuerpo solo;
lo enfermo en la piel, en la mirada.
El asombro, la dureza absoluta
en los ojos. Lo impenetrable.
La descompensación
entre lo interno y lo externo.
Un cuerpo enfermo que avanza.

Desde un interior de cristales muy amplios
contemplo los árboles.
Hay un viento ligero, un movimiento
silencioso de hojas y ramas.
Como algo desconocido
y en suspenso. Más allá.
Como una luz
sesgada y quieta. Lo verde
que hiere o acaricia. Brisa
verde. Y si yo hubiera muerto
eso sería también así.



ella,
los pájaros
(1994)

Hablo contigo,
te hablo de una casa que he visto por la calle,
descascarillada bajo la lluvia,
o de cómo a veces
me quedo sentada mirando sin ver
o de qué extraños los pájaros.
Te hablo, anciana, o hablo para mí,
imagino tu cuerpo
que se va aquietando poco a poco
mientras coloco en una jarra
unas ramas de almendro;
las cogí hace tres años, pero no se han podrido
ni han caído las flores.
No significa nada,
tampoco la casa bajo la lluvia
significa nada, ni el lento
deterioro, pero todo es extraño
como pájaros.
Recuerdo personajes
de Ozu: el padre, la madre,
son ancianos también, es su vacío
antes de morir;
mi vacío es este tiempo que se extiende
reflejada en los otros,
su envejecer, su fealdad es la mía.
Te hablo,
pero solo puedo hablarme,
he sentido por ti el rencor que sentimos
hacia los que hemos amado;
ahora estoy tranquila,
miro al vacío,
te oigo dentro de mí.
O de pronto paseo
cerca de un puente, es finales
de octubre, siento
una alegría difícil de explicar.
La alegría es misteriosa,

externa como un chaparrón,
la tristeza, en cambio, forma parte del ser,
casi constante, solapada en todo caso,
razonable siempre.

Una piedra en la mano
es fría. Como un hueso
de frío. Oigo al afilador
en la ciudad,
la miseria,
su sonido
cristalino.

Cuando voy a trabajar es de noche,
después amanece poco a poco,
hace mucho frío aún.
A menudo en el cine
me parece oír lluvia azotando el tejado,
como si no hubiese lugar
donde guarecerse.
Hoy alguien en un sueño dijo:
ten, en esta garrafa
hay agua limpia, por si toma moho
la del corazón.

Tras el cristal, se desconoce
el cuerpo, como un hijo
que crece, como si jugara
y de pronto fuera desconocido.
Coloca entonces
tu mano en el estómago,
la palma abierta, y respira
profundo. Al fin somos culpables
de quien muere, y también
de vivir. Barrios
se hacen poblados peligrosos
por la noche, hay humaredas,
rostros cetrinos junto a fuegos.

Ella dice: mi hija
tiene sabañones, casi
no puede calzarse.
Pero antes era peor,
yo me acuerdo
de llevar una mano vendada
todo el invierno.

Verde. Las hojas de geranio
en la luz gris de la tormenta
tiemblan, tensión
de nervadura verde oscuro.
Te mirabas las manos,
nervadura de venas; si los dedos
fueran deliciosos, decías.
Al caminar
apoyaba mi sien contra la tuya
y en la noche escuchaba
el ruiseñor y el graznido
del pavo. Indiferencia
de todo, oscuridad.
Me llamabas con voz muy baja.
Solo un día reíste.

Conozco una pareja de cuervos, sé que tienen
un tiempo semejante al de los hombres
para vivir; podría visitarlos,
pasear juntos
hasta los sauces de la orilla.
Hoy he hablado con alguien por quien sentí afecto,
le encontré satisfecho y próspero;
su enemigo murió. La muerte
siempre es de frío.

Las flores de algunos árboles
recién brotadas
son como caracoles
verdes, árboles invadidos
de infinitos gusanos,
levedad de materia.
Me da miedo la luz,
lo quieto de la luz,
el hueso de tu sien
contra la mía.



caza
nocturna
(1997)

Si como naturaleza hace al hombre de simiente
caliente y húmeda, lo hiciera
de simiente fría y seca,
pronto se vería que en naciendo
supiera luego discurrir y no supiera
mamar. El tiempo proyecta
las palabras contra un fondo
vacío, así Velázquez
coloca sus bufones: alma imaginativa
mente exenta, temperatura
que muda en el cerebro: letra
que con sangre entra detenida.

diría: mira a tu espalda
por si pierdes pie
por si acaso

la voz, la de esta niña
que canta sola ahí,
la del muchacho
que por la noche da gritos y repite
obsesivo *hijo de puta*, las voces
de los niños que juegan;
intransitiva voz, exenta
en el mundo, cuerpos autómatas
que a diario veo y que no veo, chillidos
veloces de vencejos
en el anochecer

llegaron los vencejos el día cuatro
pone fecha oye
su vuelo, desde cuándo
algunos pueblos dicen
padre mío a quién recurriré
decir así, decir y situarse
ve el bullir de las hojas

Nadaba por el agua transparente
en lo hondo, y pescaba gozoso
con un pequeño arpón peces brillantes,
amigos, moteados.
Aquella agua tan densa, nadar
como un gran pez; vosotros,
dijo, me esperabais en casa.
Pensé entonces en Klee,
en la dorada. Ahora leo:
estás roto y tus sueños
se cuelan en tu vida, esa sensación
de realidad es muy fuerte; estas pastillas
te ayudarán.

Dorado pez,
dorada de los abismos, destellos
en lo hondo. Un sueño subterráneo
nos recorre, nos reúne,
nacemos y morimos, mas se repite
el sueño y queda el pez,
su densidad, la transparencia.

(Antonio Gamoneda, Jerónimo Salvador)

Este conocido temblor
de las hojas con la brisa y este verde
de abril como un vómito
en la luz. Suficientes
aún las antiguas palabras:
no percibe el cadáver
dulzura ni calor y sí, en cambio,
el silencio y el frío,
puesto que se percibe lo que se es.
Discontinua vivencia, *porque todas
aquí somos iguales*. Como mirlos
y mirlos esbeltos en el canto y en el negro
intercambian sonidos:
acepta la vida, el acorchamiento
de la vida, desecha
la vieja hybris, nada
pierde quien muere, nada gana
tampoco. Es nítido
el sonido tras la lluvia,
se percibe ahora el tren
con violencia veloz, el obsesivo
zureo de palomas.

La muerte es una forma
en algunas pinturas del XV,
una curva que el cuerpo figura
entre quien lo sostiene y su propio
peso. Una curva también
la forma del amor, plegarse
dúctilmente. O de otro modo,
recto, peso muerto sobre paño
verde, mariposas aéreas, amarillas,
o sombra pálida, bullentes.
Tú tenías anillos, dedos en las manos.

Solo lo que hagas y digas
eres, incierto lo que piensas, invisible
lo que sientes dentro de ti.
¿Qué significa
dentro de tí? Nada eres si, como dicen,
no es intersubjetivamente comprobado
(al menos comprobable). Juan de la Cruz no es
más que unos poemas, Emily
Dickinson, Edgar Allan Poe, solo palabras.
¿Qué significa
intersubjetivamente? ¿Cuántos sujetos
hacen falta? ¿Cuántos que digan
a la vez: Juan de la Cruz, Emily
Dickinson, Edgar Allan Poe son cimas
de la vida humana, cimas
de la miseria humana en este hermoso
mundo?

todo de día es menos
las ruinas de la iglesia
ocupada por pájaros
la negra esfera
sobre esfera blanca
lo que del suelo es
piedra blanca hueso
(lo que el suelo contiene
y nunca fue del suelo
pedid un deseo)
blanco abrasado círculo
de grajos tordos
tordos luz nada
de día es menos

Te habías quedado todo el día
allí, de pie, mirando las montañas,
y era, dijiste, alimento
para los ojos, corazón
quebrantado. Yo pasaba, parece,
en el atardecer,
andando en bicicleta por un sendero.
Lo cuentas y quedo contemplándolo
con esperanza, *una buena esperanza*
nodriza de la vejez. Yo lo llamo
dulzura, la música dulzura que conforta
o hidrata la aspereza. Algunos niños
ceranos al autismo, cuando crecen,
imprimen o padecen movimiento
constante, un ritmo de hombros
ajeno a cualquier música, latido,
circulatoria sangre propia, sin contacto.
Solo a veces sus ojos buscan
engñosamente; no hay dulzura
ni aspereza, un sonido
interior los envuelve, sangre roja.
Contemplo las montañas de tu sueño,
busco en ellas tus ojos.
Y escruto, sin embargo, el corazón,
las junturas y médula, los sentimientos
y pensamientos del corazón. Nada hidrata.
Nada amortigua. Escrutar es áspero
y no lame. Las horas últimas
de la vigilia: sabia
la disciplina monacal que impone
levantarse a maitines. Enjugar,
sostener, confortar: mirar la noche.
Volver al corazón. Entonces ya la música
es azul, azul es la dulzura. Pedir.

(Elvira Ríos, José-Miguel Ullán)

Un muchacho habla del cáncer
de su madre, dos meses,
la proliferación monstruosa
de las células, *cuando el médico*
lo dijo me caí. Me mira
con fijeza, observo
los círculos oscuros
debajo de sus ojos.
Oh Virgen
del Bello País, de lagos
y castillos en miniatura,
de montañas nevadas y hierba
intensamente verde, quisiera saber cuánto
tiempo. Es por esta
irrealidad, esa polilla
que delante de mí revolotea,
el delantal bordado
de aquella foto en Van, mil novecientos
doce, el ahogo
en los sueños. *En caso*
de ahogo busque el desierto. Solo
limpieza y huesos, luz
arenosa, hálito, no hálito.

escribir el miedo es escribir
despacio, con letra
pequeña y líneas separadas,
describir lo próximo, los humores,
la próxima inocencia
de lo vivo, las familiares
dependencias carnosas, la piel
sonrosada, sanguínea, las venas,
venillas, capilares

Este es un ejemplo: se trata de una imagen del XIII (*el XIII con su cúpula*), una Virgen sentada en el jardín, altiva y sola (la única que yo conozca en su especie). Observen en el prado las flores esmaltadas, las hojas, el azul ultramar y el rojo extraño como un incendio. Observen su rostro, se llama *féretro luminoso de su puro*; a la izquierda, el halcón anuncia que el alma emprende el vuelo, al fondo el río, casi un hilo, se pierde. Es forma la pintura.

Ella hacía ganchillo, puntillas para sábanas, le resultaban difíciles los gestos por la artrosis, sus largos dedos agudos. —Estas de arañas son las más guapas —dice—, son las que más me gustan, aunque tengo una pena muy grande por el nenín. Un día, antes de caer enfermo, tenía una araña roja en la espalda, muy grande, así —y señala con el puño el tamaño—, casi no podía arrancársela, y después le salieron aquellas ronchas rojas. Pensé si se habría muerto por eso, pero no, tenía endocarditis aguda, el médico lo dijo, como si el corazón se fuera haciendo más grande cada vez y no cupiera en la caja. Era por la miseria. Yo traía brazadas de habas a la cocina para deshacerlas allí y con ellas venían arañas. Todo era trabajar y trabajar—. Se calla, sigue con la aguja y el larguísimo hilo, —¿no te gustan a ti?—. Es morena, tiene ojos oscuros de pájaro desarbolado. El amor, arañas bajo los ojos, *féretro de su puro*, decía.

Si falla
la memoria, todo quiebra;
si es escasa, empero,
significa: aquel valle
tan dulce y tan sombrío.

Muda y hosca, se niega
a entrar en casa, a pesar
de la noche, a pesar del buen sentido.
Él le habla
con paciencia o la empuja y golpea
con el puño. La insensata materia
que el alma es, su obstinación eficaz
o, contigua y exenta,
esta vibración azul del azul
luminoso y oscuro. Solo
me interesa el vacío.
Ocurrió el mismo año
en que frascos y líquidos
se arrojaban contra la pared,
a oscuras, en aquella alcoba
italiana. Eran innumerables
los huesos del cuerpo, incomprensibles
sus nombres. Sincronizado
estrictamente, *rápido*
y melancólico, con este azul,
aquel salto, olor de carbonilla,
adherido a la piel.

quiero ir al bosque ultramarina
llama azul, melodía completa
con que el afilador hilvana
escarcha y sabañones: si viviera, su piel
tendría consistencia
de papel de fumar humedecida
¿al bosque? como escarcha
soñé que no sabía
te ibas casi por ley natural, niños
vivían la ladera cuatro
y una gran bolsa deslizándose
¿nada era cierto? anémonas
de invierno, ni siquiera
llama azul: su imperativa
voz oirán de tan débil materia

Traspasa el frío, cae
la oscuridad sobre la calle, flores
brotan recién abiertas.
Traspasa y une cielo
y calle el frío y eres tú; así
en los campos, en su verde cubierto
de nubes, los miraba
extendidos, limitados
por el cielo y eras tú, silencio
y frío animal.

Es verdad lo que digo, cada
palabra, dice del poema la lógica
del poema. Condición
de real al margen de lo real.
Lo real dice *yo* siempre en el poema,
miente nunca, así la lógica.

Suena la cigüeña y pesa el cuerpo
cuando entra al recinto, suena la voz
y es transparente el cuerpo
que canta *alma mía, recobra*,
la voz llena el recinto, *la calma*,
es transparente el aire y es verde
la llanura, no es transparente el llanto
es siempre reflexivo, es por mí,
diáfanos los años, la extrañeza
que expande y toca el frío. Hemos
conocido la verdad en los cuerpos y esa
fue nuestra suerte, no otra cosa
la vida y la memoria, lo desabrido
de esta luz; *aún cabe la esperanza* oigo,
vómito del gran pez, si ello
fuera posible, tales eran las nubes
y después en los cerros el brillo, todo tan irreal.



Del ojo al hueso

(2001)

Con el lápiz recorre
los huecos de la casa, señala
al levantarlo ventana y puerta, distribuye
en proporción espacios, con el lápiz
conoce: así era, por eso
no había puerta en aquel cuarto y la luz
deslizaba penumbra. Raras
distancias y presencias. De aquella
cocina la dulzura es, pero sabe
salina si aparece dentro. Porque
no tenía ventana, lienzo
de algodón y cocina
al oeste. Advierte: son
las casas de la misma
sustancia de los sueños.

Oye la buenaventura
sin prevención y solo
por el brillo en los ojos advierte: puro
azar ser enemigo: que alguien
quiera lo que quieres tú. Percibe
lo musical de las palabras: *la flor
del romero que lo malo se lleva,*
las va viendo venir, *y trae lo bueno*; casi
cualquiera sirve, se adhiere
la palabra al afecto —según este,
así oímos—, pero anhela
un hablar que valiera por sí,
como el saltamontes que ha elegido
para morir una planta de brezo, quieto
entre las ramas, más blanquecino cada día.

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 solo
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.

volvía a la casa, acotaba
en la memoria el volumen
de cada habitación,
ansiaba que el pez apareciera,
la llegada del pez, la palabra
alegría tenía su gusto, toda
la casa imantada, el carbón
encendido, el cielo
rojizo al oscurecer

cosas se han vuelto nombres,
así *vaca*, *Job*

pero oye: siguió siendo un ser inadaptado, en espera
constante de que algo muy grato le ocurriese

Al salir a la calle, sobre los plátanos,
muy por encima y por detrás de sus hojas
doradas y crujientes, el cielo, muy por encima
azul, intenso y transparente de la helada.
A cuatro bajo cero se respira
el aire como si fuera el cielo
que es el aire lo que se respirara.
Corta y se expande y un instante
rebota antes de herir. Ritmos
de la respiración y el cielo, uno
lugar del otro, volumen
que quien respira retrajera, puro
estar del mundo en el frío,
de un color azul que nadie viera, intenso,
que nadie desde ningún lugar mirara,
aire o cielo no para respirar.

íbamos despacio por el parque, con el frescor
y el sol de la mañana, deteniéndonos
ante los patos quietos, cerca
del agua, ante el pico rojo
del cisne, junto a las flores
de oscuros aligustres; despacio
respirábamos la sombra, el sol
desde la sombra, como si un cuervo
nos trajera pan y carne

Manzana asada y frío, arropan
los amigos al cruzar, o arriba
(cierra los ojos para oír), estridencia
inflama el corazón: ¿qué
tiene que nos lleva
ese ruido animal gregario
y transparente (por qué formula
el alma y como animales nos desuella)?

Toledo, 19 de marzo de 2000

esperar un poco más, demorar la respuesta, ralentizar el ritmo del diálogo produce otro modo de hablar

no solo cuenta el decir —lo dicho—, sino la relación que quien habla tiene con el decir

observar en una reunión:

no solo el léxico, el tiempo que cada uno se toma, la levedad o contundencia, la economía, la ironía, la prolijidad, la *cantidad* de habla, sino, por ejemplo, la relación del decir con la *verdad* (quien ve el habla como *ajustada* (lo que tiene que ver con la precisión: someter el decir a cierta crítica de validez o suficiencia en el momento mismo de estar diciendo); y quien se confía al hablar, quien fía su hablar a la seducción de la palabra, a la elocuencia, o al *natural* brotar enlazado de las palabras)

el fluir *natural* del habla y la elocuencia, enemigos del decir (pero el habla más distante de la elocuencia tampoco ofrece garantía: quien se pasa y quien no llega)

¿qué significa entonces *decir*? (de nuevo querría poder remitirlo a algún modo de *verdad*)

pero un decir tanteante, renuente al razonamiento y desarrollo, con frecuencia resulta, también para quien habla, para quien escribe, insuficiente, como si quien dice supiera más de lo que dice, como cuando se usa la expresión *esperaba más de él*

¿pero se puede referir indistintamente al habla y a la escritura?

en la escritura es determinante la relación con el decir (de ella sale en gran medida lo dicho), y es también central en la lectura

¿y no en el habla?

Un libro que leyó y releyó,
aparece en sus manos
como en manos ajenas. Fija
en la copa del árbol la imagen
del vacío, respira sosegada, alza
ramas y hojas con ritmo de pulmón,
descienden. Dice algunas
palabras repetidas, consuelo
busca, sabe que animales
temidos hallan a quien los acecha.

De marfil ve sus propios dedos, agujas,
oh pálida, atravesaban entonces
el viejo bastidor. Debe, pues que le falta
el término, decir *flores*, pues que no sabe
el nombre de ese tallo
como meñique en el 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.

el hocico del animal hace el pasto, sus árboles
de sombra, fresnos, sauces,
amasa la blanda tierra

encuentran, al excavar,
antiguas bóvedas del río y bajo ellas,
lento, el cauce que aún pervive
sobre un lecho de pecina;
arriba, calles y gente; cómo
bulle y respira, si vuelve
por sus fueros, el sí y el no, vida
sobre la vida, el sí
en los intersticios del no, el no
estallando las junturas del sí

Supo que hay un fondo
en el vértigo, que luego todo fluye.
Se concentra en el mínimo objeto, calcula
si el sonido podría ser de sangre,
fracasa. Entró un día en el vértigo, había
en la nuca un lienzo
al que llamó tristeza, salió
a la calle y vio muy cerca el campo,
la cegadora luz, la hierba rala.

el pelo corto y gris
y el suéter amarillo, indaga
el parecido entre dos hombres
y tienta hasta probar
el parentesco; le cuesta
comprender la expresión *hijo*
tuyo y no puede
trasladarla hacia sí, ama
las plantas y sigue sus procesos
sin recordar su nombre, agradece
ese nombre como una flor
y una y otra vez las mira, raíces
suyas, de sus ojos

La distancia entre quien habla
y por ejemplo dice *mi pecho* y quien sirve
de soporte a esa habla
y dice por ejemplo *yo* es la que atraviesa
la retórica, toda la lengua. El sonido
que bandadas de gaviotas producen
es *externo*, el encharcamiento
estacional de las tierras
llanas, ese espejo, pecho desnudo,
graznidos para lo vulnerable.

el frío que sentías por los animales
del bosque estaba en ti

igual

que el miedo sube
sagrado lo que indica
que anidando en el centro
de quien lo siente corre
por las paredes de su pecho, insecto
en la pared de los patios interiores

Un colirrojo, el primero aquí arriba
emite su canto con extraña
pureza. Dónde va el cuerpo
cuando baja y baja, me pregunto
con la aguja en la vena
mientras ella pregunta *¿todo va bien?*
Un sujeto pasivo, se dice, el sujeto
paciente que siente adelgazarse
su hilo y baja y baja. En el alba
lo escucho, en la raya primera
del amanecer. ¿Hay partes
formales en el mundo o todo
somos tan solo partes materiales?
¿La pureza del trino, la reiterada
ansiedad de su armonía es diferente
del chillido estridente de vencejos
que en seguida comienza? Chillan
como almas, como ratones
que huyen y buscan agujeros
en lo oscuro. Chillan, más agudos
cuanto más veloces, en escuadrillas
al cielo por esta calle estrecha. ¿Miden
velocidad y distancia con su tono?
El colirrojo ya no está. Sé fuerte,
toma frutas, verduras de hoja.



Y todos
estábamos vivos

(2006)

oye batir la sangre en el oído
reloj de los rincones interiores
topo que trabaja galerías, gorrión
que corre ramas
desnudas del tubo del ciprés

no sabe

cómo de cálido es el manto
de la tierra, cómo bordea o mueve
piedrecillas, si en lugar más espacioso
la madre amamanta topillos de la nueva
camada, ciegos olisqueando, cuál
la temperatura
del hocico, de la ubre
ni cuánto tardan pétalos, hoja
rizada del roble en ser materia
del manto, cuánto hueso
de carnero o cuervo o plumas
en empastarse e ir bajando cubiertos
de otro otoño, nuevo corte
de gente, mantillo, manto, maternidad

desde

dónde, Perséfone, lo mira
lo contempla
en su corazón sintiendo cómo late
la sangre en el oído

Como dormidos iban, embebidos, llevando
por el ramal las vacas, amanecidos casi.
De otro sitio, cetrinos, de hermosura
perecedera. Esa vaca que brama
cierra la piel en sueño. Eras tú,
ensimismada y misma, piel y afanes
de la memoria. Había humedad, calor,
brotaron mariposas, rojizas emisarias
de levedad; hasta las vacas fuimos
sin saberlas allí, lentas, rumiando
mediodía, doradas, casi enterradas.

como sombra entre sombras
llega la cuadrilla
de lengua múltiple y hablar
balbuceante; de andamios rodeada
la casa, ventanas encendidas y monos
azules a la luz; una leve
inclinación de cabeza corresponde
al saludo, de tan lejos y juntos
en la oscuridad vienen;
salimos
cuando llegan, vacía la casa y en ella ellos
laborando la cáscara, cáscaras
de otro adentro

Son sandalias alegres como un baño,
como un verano, como alegría
del cuerpo o la salud,
sandalias que ciñen pies que hubieran sido
alegres —por gráciles, ligeros— si no fueran
de quien son, si toda el alma
en el cuerpo no cayera pensando
que no es lo que quisiera, y que sabe bien
qué es. Cuenta también con desdichas
que podrían ocurrir como ir perdiéndose
y que en vez de ampararla
y conducirla, la fijaran
a una silla en casa extraña hasta querer
morir, y morir. Podría ocurrir
que deseara caminar por no tener
que sentarse; mover sin término los pies,
sin ligereza o alma, por no volver
a sentarse. Son estas sandalias
rojo y carne alegres como un baño, si no
pesaran en vez de volar sus pies alados.

El pez asoma y escucho la pregunta
por si duele vivir. Si pesa
una pena tanto
como otra pena, si arrastrar los pies
durante un día requiere la misma resistencia
que otro arrastrar de pies. Porque han vuelto
estos grumos, estos gusanos
pura luz de tan verdes, tan violentos
y dulces, y la brisa riza el agua
ahora que sube la marea.

tejados y un lienzo
de ladrillo que absorbe cuando llueve
densa el agua pero ahora
es pálido como desvanecerse
como sustancia
desvaneciéndose

de la naturaleza de los afectos
de lo que ocurre o no

de la naturaleza de los afectos
de lo que ocurre o no

amarillo sobrenatural
en agosto, lo sobre
natural es del rastrojo, rastro
bajo los cerros blancos, huesos
de tallos truncos, lo
sobrenatural es la cebada
que no hay y que deja
en el campo el color; un pino
y un ciprés ponen el negro
para que dore luz y suba leve
aire al sol que ya no está; yo
estoy y lo veo por Mota
del Marqués y conduzco
deprisa y no me mato

Levanta los ojos y pájaros, por azar,
cruzan el cielo y es del aire
su ausencia. *La luz que nos alivia*,
era de azar y noche
aquella claridad, un cantar que venía
sin música, porque era dentro
la música. Y breve. Se va viviendo
dentro de los ojos. Alarga
la polilla como un pavo
ceniza su abanico. *Anima 11*. Lo que fue
del amor, ojo y patitas. *Vio tesoros*
de luz, donde están la nieve
y el granizo y el rocío y la lluvia. Un vaso
de cristal, la penumbra en suspenso.

Dime,

ven esta noche a mi sueño un instante,
ven que te oiga, con levísimas flores
madruga hasta mí por el silbido
del mirlo, ya que toda tu vida fue de estricta
(penosa, enferma) actividad, salvo estos años
(alma del corazón, cantares) últimos.

la cara que se le queda cuando se queda
a solas, la cara que se es,
la expresión que rodea los párpados,
los ojos que se es, cierto
temblor, un velo,
piel hilando
ojo y mejilla, además del óvalo
y cabeza, del rictus
de la boca —piel que guarda
el ojo en su cuenca y lo protege, que
desciende y ladea por pómulos
y mejilla, cualidad quebradiza
que se queda

Dormías. De modo natural
cerré la puerta. Estabas en mi casa
y eras más clara de lo que fuiste
y también era clara la penumbra
de aquella habitación. Buscaba yo
otra cosa y cerré sin ruido comprobando
que ya no tenía voz. Todo
aguardaba bajo formas
de sueño. Tú semejabas
santa Úrsula, atino ahora,
con aquella claridad y algo
del superior tamaño, Úrsula y su sueño.

Hace ocho años nevó así, amaneció
blanca la ciudad de casas en pendiente.
Con la alegría había regresado de quien
temió no regresar. La nieve era hito,
modo de la conciencia que exploraba
los límites. La hermosura del
alba, la nieve por la muerte, inflamada
percepción de la noche y la luz.

La turquesa persa en un dedo corazón
de campesino; vi la mano, el aire
de trabajar duro que algunos artistas
tienen; de sol a sol tocar el *rubat*, escribir
un poema. Eran músicos, salían a la calle
delante de nosotros, hablaban y reían,
solo en su mano el anillo turquesa, de noche,
salían a la calle en Madrid como quien sale
al mundo, a la carretera estrecha por la que alguien
pasará hacia el pueblo; tangentes el ojo y el anillo,
la curva del ojo y la curva del anillo, deseé
ir tras ellos; no me veían, si me miraran
tampoco me verían, campesinos
de mi niñez que produjeran
exquisita, melancólica música; ir tras ellos
a un mundo cálido, al frío de la noche.

Estar bien, temperatura que toma
como pauta la fría y húmeda
de la tierra, del humus
o mantillo; consiste en caldear
la casa hasta que el frío
en las paredes de piedra y tierra y cal
retroceda, que las sábanas reduzcan
el espasmo de estar aún mojadas y la espalda
no avise, que el pulmón no se haga sentir,
el bienestar consiste en no sentir, y sentirse
de ese modo bien.

Observar el gesto
de quien se acerca al radiador dejando fuera
por el momento la intemperie, guardar
conciencia, saber que todo es
por el momento. No ser quien dice:
yo no tengo recuerdos, era una niña campesina,
estudiar, segar hierba, pero no lo recuerdo,
es algo físico, no está, vivo ahora
tres días en Madrid y el resto
en Bilbao, me organizo, trabajo mucho.
Palabras de la prensa, sonrisa de leve
desafío, pedir guardar memoria, no
perder conciencia del frío que hace.

Han brotado las negras de la nada, de la
noche han venido golondrina y cucaracha,
la parda queratina y la encendida
han regresado con la prisa del sol,
con la alegría de marzo casi
cálida. Vuelan
y corren vivas las
negras y ligeras.

Entre lo literal de lo que ve
y escucha, y otro lugar no evidente
abre su ojo la inquietud. Al lado,
mano pálida de quien convive
con la muerte, cráneo hirsuto. Atendemos
a la oquedad, máscaras que una boca
elabora; distanciada y carnal,
mueve el discurso, lo expande
y desordena, lo concentra, lo apacienta
o dispersa como el lobo a sus corderos.
El sonido de un gong. Es literal
la muerte y las palabras, las bromas
luego de hombres solos, broma y risa
literal. Todo sentido visible, todo
lo visible produce y niega su sentido.
Si respiras en la madrugada, si ves
cómo vuelven imágenes, contéplalas
venir, apacientalas, deja que estalle
la inquietud como corderos.

madres araña, las mujeres vamos
siendo reales desde los treinta, llegamos
a serlo a los cincuenta; algunas,
madres; otras, solo reales; arañas, si
tienen hijas, hijas de araña, sí

Por suerte la voz está educada,
es autónoma, preguntas y
respuestas de entonación pertinente
y vivaz. Lo que no es voz se repliega
y aguarda, a la espera de que el ruido
cese, de que vuelva el silencio.
Es física la voz,
la retirada —hormigas y
penumbra, acurrucado
daño— no es voz.

Hablan de gatos, el enterrado
en la gran jardinera de las rosas de olor,
o la desaparecida —¿qué puede haber sido?,
grandes alas corvas una vez llegaron
a la baranda.

—Aún hablo
con él; sola, hablo por la casa con él—.
De cucarachas hablan —me pregunto
por qué no me importaba verlas
correteando por el techo.

Un día
de junio, soleado, brumoso, claridad
en sus cabellos, en sus ojos,
claridad el sosegado deslizarse
de las palabras por los labios.

Pintura que dura lo que la vida:
los frailes, los pescadores y un infante,
un arzobispo, los caballeros y una reliquia.
Dos mujeres: una joven y una vieja.
De los hombres, oficios y saber, poder;
de la vieja, la conseja; la joven
señala grácil fiestas y partos,
casas y niños; pasa sin llegar a ser, deja
que las siembras se sucedan, cortes
para la guadaña, una joven
y consejas de la vieja, pintadas
para la guadaña, no para sí.

madres sordas y ciegas ofrecen música
a hijas ciegas y sordas
en sus regazos

mirlos, tordos y palomas chapotean
en el agua fangosa de la lluvia, pequeño
estanque en el jardín, atardecer del 3 de enero;
estaban las palomas, logró el mirlo ahuyentarlas
haciéndolas salir con saltos bruscos; negro
de giro y aleteos se recorta
en el anillo blanco; bajan los tordos, dos,
y regresa una paloma; trae ahuecadas
las alas y parece más grande, se dispone
a beber y remojar, sacude, agita alas,
espanta casi a los vecinos; improvisa
un correteo hacia ellos que se suben
a la base central y vuelan lejos;
viene de nuevo el mirlo, se aleja
la paloma, lo contempla otro mirlo,
se acerca, beben y vuelan
luego hacia los árboles

madres sordas y músicas
de hijas dormidas;
vamos hacia la muerte, amor,
vámonos a la muerte

el recorrido del sol cuando cae
la noche, el recorrido
de la noche, hacia dónde
va llegando, mirar
lo conocido como signos
que son y ya no son, un aceite
de estar, representar
su hueco,
desplazados miramos
como si fueran los otros
siempre a estar ahí y de
pronto no están o no estuvieran

si me dejaras ir contigo en la noche,
en la hora parda del metro, antes
de amanecer, si pudiera acoger,
contemplar todo hueso tu rostro, el gesto
de fiera que piensa y vive sola, si no
se removieran airadas las palabras,
si no sintiera el viento que azota los
árboles arriba; qué hice que no
recuerdo, qué hicieron, dónde
ocurre la vida y es libre y no
benigna, dónde con su herida
lo solo del animal

¿Cómo se desprendió la mariposa?
¿Con qué facilidad fue traspasada
la membrana que une huerto y cocina, en
vuelo de ávida, desplazamiento
de los humores y férreo querer
de los ojos? Zanahoria, berenjena
para la volátil, clavel rojo,
un broche de cristal
que dé impulso y no cierre
ansia de vuelo. Cabellos de ceniza
ardan en el fulgor.

Al lugar de praderas
y bosques de álamos negros. Incuba
en tu gruta el sueño y envíalo, deslízalo
fuera con algún animal
para que nos acompañe.



confía en
la gracia

(2020)

un solitario compensa importantes experiencias
de la pobre humanidad hablando perpetuamente
casi siem-pre en el solitario interior

BIRGER SELLIN

que calmara el hueco nervioso en esa luz
que deja el sol al irse

llegaba la bandada dividida
en grupos de dos, cercanía querían, lo más
juntos y se adherían, negro y negro
airosos, verticales, a la casi ausencia
de salientes, un nuevo
estado propiciaban, no
duradero, no solitarios y aún
no gregarios, dulzura parecía

ansiedad
de imán y materia receptiva, era lo raro
que la luz fuera sustancia de vuelo, que la
cosa negra fuera luz y a ella se rindieran

no puede
la carencia ser reparada mas no impide vivir, mide
cielos vuelos pulmonar ansia, dibuja
ramificaciones nerviosas

Tan grande en proporción el corazón
de los animales temerosos, sin techo
era aquel rostro, anguloso y
disforme, venía de otro rostro, niño
cometa, espantapajaro o joto todo
sobre trigo. Atento, venía de la madre, alto
y afuera, raro en la escucha, gajos de boca
grande. Entera soledad y tersa
piel, pared de cal, extrae de tres cuerdas
la música, recoge fruto granado de vida
en lo que hay. Aprender quién es el
enemigo ocupa la oquedad, temblor
y armonía áspera.

Risa

aun de vejez propia, baya roja
sin pavos, luna adelgazada cientos
de veces, un viento que cesara.

de la Edad Media a un mundo de ciencia
ficción avanzan con firmeza hombres ejecutivos
por subterráneos y trenes, Asia eran racimos
de rascacielos y ensenadas, junco
flotante, la inclinación dormida del invierno
en los rayos de sol, la inclinación
de cabeza, recorrer el mundo meridiano
por distintos paralelos, el tiempo
dilatado o de pronto cortante
perentorio, sin fe ni atrevimiento en estro
traje de trabajo, de desamparo y sequedad
pues de la noche seca sale
saber de sí, rodea la corona
del diente e híncala en los verdes
pueblecillos colgados en el mundo con
su atavío y sustancia, sombra y ejecución
de caminos, charquitos de hermosura

soñó con una mujer que apenas conocía, estaba
muerta, no sabía por qué había ido al tanatorio, se
parecía a una escritora antigua, cuando hablaba
de usted, dijeron, había en su voz la más alta
valoración y estima, no sabía por qué
había ido, no podía de nuevo
escribir sobre ella, quién
había sido

asustas, luna, dijo al verla
aparecer sobre las casas, lo dijo
en esa lengua que asocia cerdos
y bellotas, separar lo santo
de la vida no, o poner
en la vida lo santo

o es el amor quien falla
y no sabe qué amor, de todos modos
se muere, dijo, se ha de morir y salvo
santidad no hay vida ni parecido

el color índigo y el color lapislázuli
en el cielo volviendo de Ecuador
son decorado
teatral o imposible, es rara su belleza
irreal, raro encuentro aquella mano
hecha cuenco con un poquito
de agua en que disuelve
polvo de cochinilla y sale el rojo
sangre clara, lo mezcla con ceniza, ya tizón y ocurre
púrpura, los colores reales y los que produce
en el avión una pantalla filtrando
la luz del mediodía, la mano
oscura, tejedora, real la macana
de nuez, negro y ceniza, los amigos

confía en la gracia se dijo y esa noche
desapareció la prenda, pasó el día
en labor de traducción carta
de lejos, una palabra busca
mi corazón, contienen los espejos
el invisible gesto a plena luz que escamotea
niños

calcinados, todo en el campo ocurre a la vista
del aire, y de los ojos la confianza qué es, qué es
lo falso, qué hace de lo falso verdad

pudo
la madre pasar inadvertida, y en la historia cómo
pudimos no ver nada se preguntan quienes todo
tuvieron a los ojos, arañas de luz y palabras
afables, bulle la penumbra en los párpados

así era, ha
de ser el anillo de un grosor y una talla, sudor frío, rue
Cujas, todo baila en la mandorla, no es el mundo
continuo, tiene grietas, la bondad
un hueco entre las manos

abrir el bar un domingo en la mañana, rosales
veinte, montar la terraza un veintiuno
de febrero, dos grados a las nueve, una
armazón metálica con pared transparente
que un mando a distancia hace bajar, no
baja bien, hay que ayudar a mano, las mesas
apiladas se expanden y ocupan
su lugar, también las sillas
con su funda y cojín; se limpian
—pañó, espray— las tablas de las mesas, se
enciende en cada esquina una lámpara
china, luz confortable y vertical a modo
de cilindro con su borla de seda, se encienden
cuatro estufas en el techo, se deja una manta
doblada en el respaldo de las sillas, ya solo faltan
servilletas, cenicero, algún cliente; la chica
que mecánica efectúa estos trabajos tiene aún
su bufanda, sus guantes amarillos, su plumífero
negro, poco después solo camisa blanca, el brazo
izquierdo recogido a la espalda, gesto amable
¿qué piensa?, ¿cuántas horas va a durar
su jornada?, ¿cuánto le pagan?, a quien espero
llega, nuevo el auto, no sé cómo es el bar

¿Qué 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.

confía en ti, se dijo, y sintió que volvía
la frase, confía en la gracia, eso que está
en ti, la nada y el miedo que hay
en ti te ayudarán, y la fatiga, que la energía
vaya a menos, que para quienes quieres
sea leve, la gracia te ayudará

los huesos de la cabeza de una pajarilla
flaca, ojos casi de rana
íbamos al sol, a
tierras de mucho sol en dos autos, luego
decía nosotros somos parias y pensaba
parias y gatos, palabras
que van juntas, huesos
de cabeza de pajarilla flaca
ojos casi de rana, casi de Dios

era sin fondo, roca cristalizada
en tubo irregular
ambarina y luminosa como lecho
de una geoda, podía tragarte, *tiempo* era
lo que tardaba en volver el sonido, el parloteo
quedaba suspendido, solo un paso, días
y días sin hablar era el deseo
ojillos
azules como puntos aguamarina
miraban quietos, sin cerca o lejos

en el nido o corola de una palmera
de hojas de lanza arrebuñado
para el sueño

un jardín
del desierto para lo solo, pinchuda
alma la madre que vivió encerrada
siete días en hambre y sed, hecho
y lugar, la caseta o casita
como una ermita, no te llames
a engaño, topografía con los ojos
cerrados recorrida, habitantes, visitante
profundo el pequeño, un desfile
de presencias altivas, era esa
la luz que ampliaba el alvéolo, un resentir
el llanto como bóveda, negra
tierra de invierno, la dulzura y
el verde de una flama fría, luz
al revés, los sonidos
de pájaros, huesos gorriones
del mundo

en el frío al encuentro
de su muerte pequeña, o despacio
camina ladera arriba mirando los árboles
el aire y la mañana, un ahogo
de almendros, el hociquito blanco

ese es un verderón, pero los pálidos
minúsculos, mucho más leves, ¿quiénes
son? su trrrr en la rama, pico
al sol que ya baja y a la brisa
que los mece, parece vida buena
la de un pájaro en septiembre
sin crías, sin celo, sin frío
mero gusto de estar y volar

Los días tres celebran la venida
del uno al otro y del quedarse, son
comienzo de meses y de años, mecanismo
que anuncia memorias que vendrán.
Si no es feliz la vida, sí es entera
y verdadera y se conocen y aman
como son, y la desdicha y la luz y
el amor son una sola cosa y el viento
en los árboles y el cuidar, saber
del otro que ya llega.

todas las formas son hoy posibles
también en una ciudad pequeña, piensa
en las mujeres, en los modos de vida, o
más en general, que el yo pueda aceptar
las grandes embestidas, todo lo otro
hasta llegar a ser parte suya, no
masoquismo, no vanidad

y la vergüenza

pensaba, pensar la vergüenza como modo
de ser entre el yo y el no-yo, la vergüenza
son ojos que arden de no reconocerse
en la mirada ajena, reconocer al enemigo
por su capacidad de nombrarnos
sin defensa, esa quemadura insomne, y
luego imágenes benignas, nueces
manos que preparan alimentos, fuego
benigno, una mirada animal, el cielo
y las estrellas desplazándose
despacio, y otra noche
la luna alta, casi llena, casi al alba, no
mirarla, cerrar los ojos, no escrutar, sentir
la madre luz como cascada quieta de
calma o bálsamo, todas las formas
somos, nos tienen mientras somos

He conocido bien a Louise Bourgeois; no hablé con ella, nunca la vi de cerca, pero habría podido ser mi madre o, mejor, habría podido ser, como yo, hija de mi madre, aunque casi de su misma edad. LB era una madre yo misma, era por el carácter, y como si hubiera vivido siempre con ella, siempre de vieja, como si conociera su casa como para soñar con ella, y sus obras no fueran obras suyas sino trocitos, retazos de conversación. Ella habría podido escribir mis poemas, también mi madre, porque la vida fue la misma para las tres.

No sé si el mismo olor, pero la ropa sería la misma, y algunos alfileres que habría que clavar, una violencia y no dormir, la locura cristalina —hacerse añicos— y la plegaria.

Cejas blancas e hirsutas, negra cinta de terciopelo en torno al cuello; no vi fotos de LB con esa cinta, pero todo es transitivo y equivalente si de las vidas la evidencia lo dice, dos silenciosos monjes rumiando la desdicha, la palidez y lo negro, la finísima piel de quien vive en habitaciones interiores dedicado a la rumia y la plegaria en actividad constante, casi frenética.

No fueron como el anciano que sopesa los pequeños movimientos antes de hacerlos; yo lo seré, entregarse a la positiva medida de lo factible y confiar en la gracia, en lo benigno. OV y LB son mis siglas, emblema de cristal y no me rompo. He pedido un deseo y sola voy, con hechiceras.

que no sabía volver sola
a casa y alguien la conduce, la
acompaña guiándola, animula
de pronto lejos de sí, de ese
cuerpo

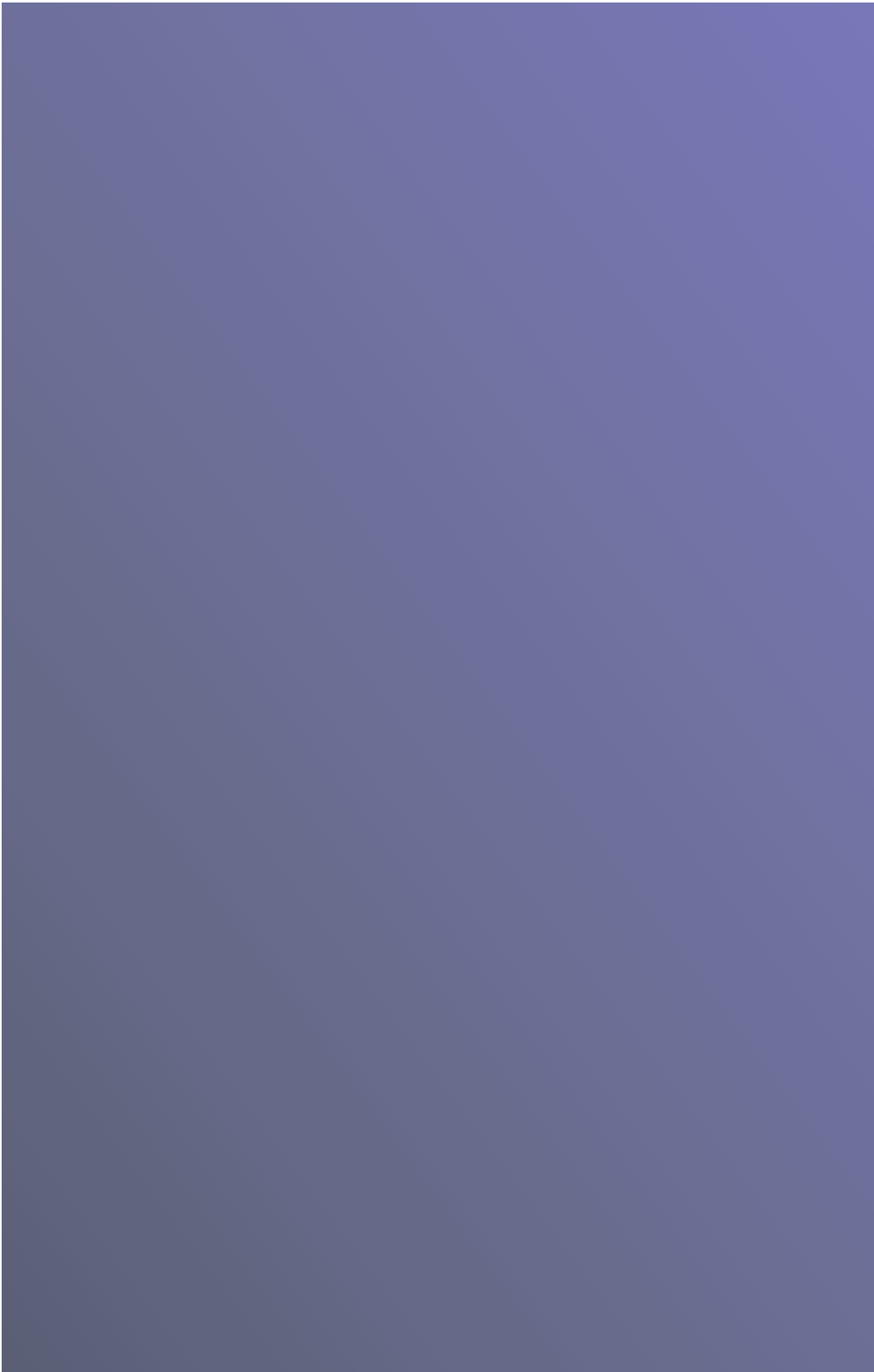
no hay guía ni regreso, hay
insania, orgánica excrecencia
que prolifera y muta y seca

volver
a casa, adonde están siempre los padres
el regreso y la guía
al fondo del corazón

el corazón late, la pena
resuena con latido más hondo, con acucia
de consuelo, tacto
de la piel cuando inconsciente aún no
había y se hizo del pequeño sonido o
burbuja que estalla, sudorosa y cálida
pielecilla que siente y no sabe
que se separa y no sabrá volver

la chica de los gansos junto al manantial, bajo
el peso del cielo, el cielo amarillo del árbol
trunco, el rostro en las rodillas, las
lágrimas ocultas, la vertical del peso, eran
tres y gansos animales como niños, joven
señor, cada uno su carga ha de llevar, y
la noche, el agua y la clara luna, el reluciente
ojo, cabellos como sol, el árbol, el
follaje, la luz de ese verdor, pesar
y padecer, el ver es del presente, cabras
de ojo obtuso miran ramas
de almendro florecido y el arroyo

no puede escribir la percepción
del verde agudo de la cebada por tierras
palentinas un 18 de abril con sol y cielos
lechosos, ¿por qué había de decirse?
¿por qué los fragmentos, hilos sueltos
de conversaciones que escucha se refieren
al pasado, hablan de gentes que quien habla
conoció, mencionan lugares, momentos
—*momentos* quiere decir instantes
de la vida—, o alguien cuenta: siempre
lo he hecho, mi trabajo fue servir mesas
se trata de un poeta, escribió pocos
libros, no ganó premios, su pelo
es lacio, duro y abundante, gris sobre
los ojos negros, la lírica habla de instantes
trae cosas, hace, deja quizá
fuera sentimientos, trabaja
percepciones, puede y no puede, su materia
es el tiempo que no hay, lo que está y se
mueve como un tren rápido, un avión, dice
cerro, greda, verde, árboles florecidos, dice
cementerio, madre, padre, la lírica
es de lo que no hay, hay la percepción
del verde, la percepción



De la
escritura

Discurso de Recepción del XXXI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana

Señora: mi profunda gratitud por esta distinción que lleva su nombre y por hacernos el honor de su presencia aquí.

Autoridades, señoras, señores, amigas y amigos: quiero comenzar con un emocionado recuerdo para Ana Luísa Amaral, la extraordinaria poeta de lengua portuguesa que me precedió en este lugar y que triste y prematuramente nos dejó hace unos meses. Y expresar mi agradecimiento a las dos instituciones que hacen posible el Premio Reina Sofía: Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, y también, en particular, a cada una y cada uno de los miembros del jurado que este año lo han concedido a mi obra.

Continuando con los agradecimientos, querría nombrar a mi familia, a mi madre y a mi padre, a mis hermanas, y a mi hijo —la persona de la que, según él crecía, más he aprendido—, y de modo muy especial a mi marido, el poeta Miguel Casado, con quien he compartido ya la mayor parte de una vida plena, y a las amigas y los amigos. A todos ellos tengo que agradecer. Pero tampoco querría olvidar a mis editores y a mis lectores y lectoras, y a quienes se acercaron a mis libros escribiendo sobre ellos o traduciéndolos; en esta ocasión, y vaya por todos, nombraré a Amelia Gamoneda Lanza, por la edición y excelente estudio introductorio de *La caída de Ícaro*, la antología conmemorativa del premio, que tan hermosamente coeditan Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional.

Me siento conmovida y muy honrada por este reconocimiento tan relevante y, a la vez, es todo raro, como si hubiese alguna esencial incongruencia en el hecho de estar yo hoy aquí recibiendo esta distinción. El año pasado, a principios de julio, me concedieron el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2021 y, cuando me lo comunicó la entonces ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, Consuelo Valdés Chadwick, me acometió también, y sobre todo, un profundo sentimiento de irrealidad. Me parecía casi increíble escuchar por videoconferencia a los miembros del jurado hablando de aquel modo de mis poemas, como si mi diálogo de tantos años con la poesía iberoamericana volviera en aquel cálido

saludo. Lo mismo exactamente me ocurrió en esta ocasión cuando Ana de la Cueva Fernández, presidenta del Patrimonio Nacional, me llamó para comunicarme el Premio Reina Sofía.

¿Qué puede ser más sorprendente que un reconocimiento señalado y público para algo que se desarrolló y tuvo todo su sentido en lo personal y en una concepción casi intransitiva de la escritura poética? ¿Qué quiero decir? Pertenezco a una tradición prodigiosamente rica y extensa (me gusta nombrar a César Vallejo y Rosalía de Castro, a Juan de la Cruz y Góngora y Antonio Machado, a Jaime Saenz o Antonio Gamoneda o Lorenzo García Vega, sin olvidar a José-Miguel Ullán, Clarice Lispector, Juan L. Ortiz, Sophia de Melo, Mercè Rodoreda, Ida Vitale, Lezama Lima, María Victoria Atencia, Juan Rulfo, Marosa di Giorgio...), y, sin embargo, mi sensación es la de haber trabajado siempre sola. Esto, que suena pretencioso, si no soberbio además de imposible, es en cambio literal. La poesía para mí ha sido un espacio de recogimiento en el que esas figuras que he nombrado, y otras muchas de otras lenguas a través de la vida, eran como sombras benéficas, pero al mismo tiempo me dejaban en una estricta soledad, una soledad radical. Se trató siempre de una «pesca» subterránea, de conectar con un temple de ánimo propio y esencial, que me permitía hablar de lo que me era íntimamente indispensable. Mis poemas suelen ser fragmentarios y se hacen de sueños, de animales y árboles, del campo y las pequeñas cosas del mundo, de palabras oídas por azar, de instantes; se hacen de cosas que a veces, después, cuando leo ese texto en un libro, me asustan.

Recuerdo que la primera vez que me invitaron a leer en Estados Unidos —era en Nueva York muy poco después de caer las Torres Gemelas— leí poemas de *ella, los pájaros*, un libro escrito a principios de los años noventa y que tiene que ver con el tiempo último de mi madre, y recuerdo que me parecía chocante estar allí leyendo aquellos versos, y, a la vez, necesario. Que alguien viaje lejos para leer unas palabras que en el fondo escribió para hablar solo consigo mismo, consigo misma. Y es quizá por esa cualidad intrínsecamente solitaria —trabajar con palabras para llegar a saber de lo más propio— por lo que la poesía es compartida. Así lo sentimos como lectores. El modo en que entramos en un poema cuando leemos es también el de encontrarnos con algo que ha sido escrito en otro lugar o en otro tiempo, y que nos habla, en cambio, de nosotros mismos como nadie más puede hablarnos.

Solo por algún tipo de intensificación de la percepción llega la vida al poema, y naturalmente esa intensificación se refiere también

a la lengua; la vida pasa al poema en la lengua, que toma, por así decir, la forma —sonoridades, conexiones y desconexiones, sintaxis— de la vida. El poema va hasta donde puede, y hay ahí plenitud. Y al mismo tiempo fracasa, vuelve al punto de partida, al vacío y ser nada que ha de volver a visitar. Se trata de una escucha que no cesa, o parece que no cesa.

Escribir poemas ha sido, para mí, el trabajo de la vida. Lo digo retrospectivamente. Hace treinta años no habría sabido decirlo así, y, sin embargo, ya *era* así. No me refiero a una dedicación literaria. Todo lo contrario. Una profesión que he amado, la de profesora de instituto —como solíamos decir—, me permitió tener con la escritura un vínculo de absoluta libertad. A lo que aludo es a que la vida, si merece la pena de ser vivida, acaba siendo un trabajo que uno hace sobre sí mismo, y escribir poesía es una de las formas que puede tomar ese trabajo. De algún modo, esa labor espiritual de uno sobre sí mismo entra en el poema y, más que con un yo, tiene que ver con la vida. Lo he dicho a menudo, un poema es un lugar raro donde se guarda la vida.

Cuando se tiene mi edad, se ve qué ha tenido importancia y qué no, qué lugar han ocupado las cosas. Siempre he pensado que la poesía no es cultura, no es literatura, no es comunicación... Lo que no niega su eficacia transmisora. Una poética de la inmediatez y de lo libre —ese sería el deseo del poema, poder establecer un contacto de ese orden—. Para ello, sin embargo, paradójicamente, el poema no trabaja con la espontaneidad, con la inocencia del mero traslado, sino con un medio tan complejo como la lengua, y con una serie de operaciones en ella de enorme elaboración, aunque a menudo no sepamos muy bien las leyes que las rigen. Lo informal también pertenece a la forma; «cuando se toca fondo, aparece la forma», decía Arnaldo Calveyra. Se trata de encontrar una lengua que no mienta como suele (en la política, en los medios de comunicación, en las redes sociales...), de encontrar un inestable punto de fijeza o de verdad.

El del poema es un tipo de pensamiento distinto del pensamiento discursivo y del pensamiento anclado en la razón. Y hay una raíz expresiva —manifiesta en la concepción rítmica, en las elipsis y torsiones, en lo que llama para ser escrito— que precisa o exige también una lectura receptiva y con fuerte sentido crítico. La pobreza de la capacidad de lectura se traduce en el actual predominio de una literatura estéticamente conservadora. La industria del entretenimiento, la mercantilización ya casi total del libro, un mundo regido por la banalidad de las redes sociales, por la construcción de imágenes

personales basadas en la mera exhibición o en el puro narcisismo, parece abarcarlo todo.

La poesía más interesante que se escribe hoy en castellano, en cualquiera de las dos orillas, trabaja a la contra de todo esto. Se ha dicho que la poesía es crítica de la lengua y crítica de la vida; ambas son inseparables, y ese trabajo —el modo en que se manifiesta— es su peculiar forma de resistencia. Hace muchos años, en 2006, cuando se publicó mi libro *Y todos estábamos vivos*, me preguntaron tres cualidades necesarias para ser poeta y dije: la atención, la paciencia (cité un verso de Cernuda, «la hermosura es paciencia») y la violencia. Podría mantener hoy esa respuesta; la tensión, la violencia son la respuesta de la lengua a lo inasimilable de la vida, son la respuesta del poema a lo inasimilable de la vida.

Y el malestar. A menudo tengo la impresión de que es el malestar un modo de estar inherente a las mujeres, algo que integra nuestro modo de conocer. Se trata de una inconformidad, cierta inestable posición respecto a la cultura patriarcal que nos ha marcado. Y es casi desesperante ver que un imaginario histórica y culturalmente inducido *atraviase* de tal modo la conciencia individual, y que tan lentamente ocurra a la inversa; de modo que el avance que se ha producido, pese a ser muy importante, visto en conjunto, a veces, se evidencia como casi irrisorio.

En lo que escribo aparecen todas estas tensiones: poemas de máxima apertura vital, al lado de poemas en los que se baja hasta un límite de desaparición: la contigüidad de estados, la investigación de esos estados. En mis últimos libros, lo animal ha ido cobrando cada vez mayor presencia. He titulado, por ejemplo, una antología que apareció en 2020 *dentro del animal la voz*, y, antes, mi penúltimo libro, publicado en 2012, *Lo solo del animal*. No se trata de un asunto temático. En ningún momento me he planteado escribir sobre animales. La mía no es tampoco una mirada ecológica, aunque eso se refleje, ni de complacencia *naïve* en una supuesta pureza natural. No. Simplemente me parece que el animal es el que viene como es. Y hay algo que lo une al poeta, la vulnerabilidad, algo de la intemperie y la precariedad existencial. Es un vínculo fuerte; y en cierto sentido, de un extraño modo, yo diría que el poeta y el animal son mudos.

Pensaba, al acabar *Lo solo del animal*, en la relación de ese título (lo no anecdótico o previsible del título) y la desdicha. Lo solo del animal se sitúa en un lugar no verbal que también caracteriza a las personas (la desdicha es no verbal), y es ahí donde encontramos el

punto de fraternidad con los animales. Una soledad animal que, sin embargo, llega a la conciencia; y que, si se pudiera llorar, haría llorar infinitamente. Parece que está en la raíz de la sensibilidad (como la desdicha), que es la raíz de la afectividad, y de la conciencia; también el pensamiento es afectivo. Se trata de la fragilidad de los seres y el mundo, también en términos ecológicos, y de la tenacidad de la vida. Hay una frase de Benjamin que en su enigma me ha acompañado: «la naturaleza es triste porque es muda». Siempre he sentido el campo como una especie de único consuelo, y siempre supe que esa compañía llega a través de una mudez compartida, esa, también, mudez animal compartida.

He reflexionado mucho en lo que la ensayista Christa Bürger nombra como «deseo de desaparición», que ella observa como algo nuclear en su análisis de la obra de muchas mujeres creadoras. Eso, que yo he llamado en algún poema «mi *nada-nunca-no*», es un lugar difícil. Siempre en primera persona. Y siempre en el sumidero de la disolución. Lo conocemos por el pensamiento y por la experiencia. En él se desenvuelve, y se obtura, la vida; al *nada-nunca-no* se constriñó la vida de las mujeres en el nacimiento de la modernidad ilustrada. Pero puede ser también el espacio del poema, o de ciertos modos de plantearse la escritura. Alguien dijo que la poesía es la respiración otorgada por la gracia de lo irrespirable.

La *desdicha*, «mi *nada-nunca-no*», es un modo de percibir que arraiga en la infancia, como un aliento vital que nos conforma o nos precede. Recuerdo la vida de Juan de la Cruz: la pobreza, la *miseria* tejedora (cuando le preguntan si su padre era labrador, responde que «no era tanto como eso», sino tejedor); la miseria social y racial en la Moraña de las castas; el hospital de las bubas de Medina del Campo, donde trabaja casi adolescente: la observación de los comportamientos, el sentimiento de la vanidad de todo, la sensación y conciencia aguda de ser *nada*, esa raíz del ser.

Ciertamente, en mí desapareció muy pronto la fe religiosa, a los catorce, quince años, cuando dejé toda práctica; pero me doy cuenta de cómo en las últimas décadas ha ido creciendo un sentimiento que podría llamarse conciencia de la nada. La nada como lo único en verdad real, lo que soy, junto a la extraordinaria, maravillosa fuerza y presencia del mundo. Tal vez eso que llamo *desdicha* es el contrapunto de la percepción de la hermosura y de su extraña intensidad, como un fondo de la vida. Mis poemas acogen lo negativo, la ruptura y la disconformidad, pero también un profundo asentimiento a la vida y la hermosura del mundo.

Es todo extraño. Estar aquí hoy, como decía, hablándoles de estas cosas. Yo procedo de una familia asturiana de campesinos y, anciana ya, sigo siendo aún una niña de Santianes de Pravia en los años cincuenta. Hablaba entonces bable y he escrito después en castellano, pues, más allá de los idiomas, escribimos siempre en una lengua extraña; una lengua que solo por extraña alcanza a ser de verdad íntima y propia. Y, como sabemos, es también la extrañeza lo más distintivo o inherente al amor.

[Palacio Real de Madrid, miércoles 30 de noviembre de 2022]

Después de *caza nocturna*

Alguien dijo que el misterio de un libro no está en su final, sino en su principio. Cada uno de mis libros deja atrás una época, un modo de estar, y después de cada uno viene un vacío, una incapacidad de sentir emoción. Como si de una enfermedad se tratase, todo se vuelve irreal: mi vida, la manera en que según observo se relacionan las personas, la falta de sentido en casi todo lo que oímos —pura palabrería sin soporte, sin raíz: telarañas de las que parece imposible desprenderse—. Todo resulta entonces *aleatorio*: ya no solo por la intrínseca movilidad y gratuidad de las cosas, por el azaroso vaivén de la vida, sino por esta confusión de las lenguas, por el progresivo vaciamiento de las palabras.

Esa desesperanza, ese volverse todo ajeno cuando no claramente detestable o peligroso, lo atempera la escritura. Un poema, lo sabemos como lectores, es el lugar donde las palabras *alcanzan* a las cosas: en él late el hálito de lo que no estará o de lo que estará cuando uno ya no esté. Reconocer y nombrar lo descarnado, pero no perecer: conservar pensamiento y emoción y tejido con el mundo.

Arrebato, la mítica película de Iván Zulueta, reivindicaba un cine-mundo, un cine que diese cuenta de la *pausa*, del parón, del vértigo temporal en una imagen. Ahora alguien me cuenta: «ayer estaba en la ventana de la cocina, la ventana da a un camino en pendiente y llovía; solo se veía agua que arrastraba barro, un río de barro que bajaba, y, en el borde inferior de la ventana, el verde de unas plantas que tengo allí». Eso es *pausa*.

O lo escasos que son los lazos verdaderamente fuertes. La enfermedad, sabemos, ocupa a veces el espacio del alma, es el alma: la falta de emoción. Después uno vuelve poco a poco en sí y encuentra lo que se va quedando en la cabeza. El poema, como determinada pintura, parece resultar de una atención extremada, de ese hacernos melancólicos y extraños vigilantes de lo que está ahí, de lo que no somos y que por completo nos atrapa y nos ocupa. Lo que pasa al corazón.

Acabé *caza nocturna*, mi último libro, en abril de 1996; aún no sé cómo será el próximo. Sin embargo, he vuelto a desear escribir, como si antes del poema se acercara la sombra del poema. Eso de

la sombra del poema: si llegan a hacerse, los próximos tendrán que tener algo de Bruno Schultz y líquenes o la huella de líquenes y algo de Emily Dickinson (ahora, al escribirlo, pienso que quizá esto es otro modo de decir misterio y emoción y materia). Parece que cesó la violencia, la soterrada ira, la autopunición. No así el *luto*, su demorado ánimo meditativo. Pero hay también un muy antiguo deseo de ligereza. Y en ese sentimiento de lo aleatorio a veces parpadea *alear*: cobrar aliento quien convalece, reparar algún afán o trabajo. De la poesía solo sabemos por sus misteriosos resultados, los poemas, pero también es misterioso su origen, lo extraña que es la vida.

[Toledo, noviembre de 1997]

La poesía, ese cuerpo extraño

El título que he dado a esta lectura (y que será el del libro en que se recoja), *La poesía, ese cuerpo extraño*, alude, por una parte, a la escritura entendida como segregación que ciertos organismos producen, segregación de algo que forma y no forma parte de ellos: un cuerpo extraño; y quizá nombra también, por otra parte, la extrañeza que a veces causa lo más propio, lo más vivo e innegociable de uno mismo.

En efecto, hay un modo de estar en el mundo que conlleva necesidad de expresión. Un habla, un hacer que surgen al pensarnos y sentirnos *en* el mundo; conscientes de la inmediatez y la hermosura, y, al mismo tiempo, del fluir, de la adversidad y la desdicha, de la fragmentación, de lo evanescente de ese estar. Tal conciencia genera una inquietud que es modo de conocer, de conocernos.

Memoria, cuerpo, muerte, enfermedad son lugares de esa extrañeza. Lo son también el paisaje y los hechos de la niñez, tan obvios, tan incuestionables —y cuánto esfuerzo para llegar a verlos—. Lo propio ha de ser aprendido («lo propio debe aprenderse tan a fondo como lo ajeno», decía Hölderlin a Böhlendorf en carta del 4 de diciembre de 1801); el lugar de origen, aquel en el que nos hemos hecho, es lo que mejor conocemos, y, sin embargo, bien mirado, es algo que tardamos mucho en llegar a conocer, que adquiere su *forma* solo en la distancia.

Tal vez, pienso ahora, solo desde lejos se llega a estar dentro; solo por la distancia volvemos a habitar los parajes, las casas y los seres que nos han conformado como somos. Lo hemos vivido entonces, pero llegamos a *conocerlo* en la memoria y la distancia —la distancia: lo que conserva sustancia y consistencia de las cosas; lo que propicia también cierto trabajo obsesivo, fundante estéticamente, de la memoria.

Lo que llamo niñez no aparece como tiempo y espacio de felicidad, sino, en todo caso, de intensidad, de la intensidad con que percibe una —quizá inherente— condición desdichada de habitar el mundo.

El mundo. Y el cuerpo —deterioro, muerte, paso y peso del tiempo—, el nombre de lo enfermo o de lo solo. Lo que nos hace conocernos. Esos son los lugares a los que vuelve una y otra vez mi escritura.

[Oviedo, enero de 2005]

Después de *Y todos estábamos vivos*

El título del libro es como un móvil, una escultura o enunciado móvil. Tiene algo de pirueta o broma, irrealdad y celebración, pero también aspereza, roce, pesadumbre.

La poesía trabaja con los materiales de la vida; un poema es un lugar raro en que se guarda la vida. Raro, porque de pronto está ahí, afuera, *resultado* de una experiencia interior al fundirse con los materiales que la expresan; pero a la vez un poema no llega nunca a objetivarse, permanece, permeable y abierto, esperando que quien lee lo active de nuevo. En él se imprimen una sensibilidad y carácter, el impulso de una voz, es decir, cierta organización sintáctica, una temperatura, la distancia desde la que se habla; la relación, en fin, de quien habla, con la muerte.

Querría detenerme en ese *guardar* —un lugar en que se guarda la vida—. Más allá o más acá de la aspereza, del roce con lo que nos va pesando, con lo rugoso y áspero que nos reseca, señalar la intensidad con que se percibe la vida, lo celebratorio —celebración del mundo, de estar, de percibirlo.

Aquellas palabras del *Libro de Job*, «y no me vieran ojos» («¿Por qué me sacaste de la matriz? Habría yo expirado, y no me vieran ojos»). y el título, *Y todos estábamos vivos*, los dos lugares anímicos: la dicha del aire —del aire en el aire, del aire en la piel— y lo irreal (el lugar desde el que se mira) de esa dicha; y está la negrura de la cueva, la densidad de una pesadumbre sin raíz; en el poema habla quien se acercó a la muerte: la dicha entonces de la paulatina naturalidad de la vida, y, a la vez, la bullente penumbra de esa proximidad.

Pequeñas piezas, cosas asociadas al formato: lo breve, la fragmentariedad, la supresión de marcos compositivos, el efecto de no-acabado; y, a la vez, un hilo, cada pieza enlazándose a las otras, enhebrando ecos, recurrencias, extendiéndose, socavando, ascendiendo, y algo del recorrido de un gran árbol: subterráneo, expandido, próximo a los otros subterráneos, o adelgazado, ascendente, poderoso, y quieto y tembloroso;

pero también las hierbas, arbustos, pájaros, ratones; o las culebras, los gatos, los insectos que duermen como airosos estandartes, sujetos al mástil de un tallo solo por la presión de sus mandíbulas.

Lo irreal se refiere a la vida,
el mundo —árboles, animales, el campo, los objetos— es plenamente real,
lo irreal corresponde al estar, al presente, a la actividad del ser.

Por una parte, lo aleatorio —vivir aún—,
lo delgado de nuestra presencia —qué poco estamos, qué escaso consistir—,
y lo inestable, evanescente de nuestra relación con los otros —qué epidérmico, o acotado, limitado según el tipo de relación, es nuestro contacto—;
si a ello se une la velocidad del hacer y acontecer, resulta ese vertiginoso deslizarse de imágenes, sensaciones, sonidos;
de lo irreal forma parte la contigüidad indistinta de los tiempos —repentización del pasado, extrañeza del presente...
la escritura retiene ese deslizarse, o da cuenta de él, lo hace su objeto; y da cuenta de lo real que, en cambio, aparece el mundo.

Pequeñas piezas que van deslizándose de lo mínimo a lo mínimo, parten de una sensación física —«oye latir la sangre en el oído»—, de un intercambio de frases descontextualizadas —«este es el 91, este es el 9, ¿qué número quiere encontrar?»—,
de una imagen de un sueño que contiene a una durmiente y que conduce a otra durmiente que sueña dentro de una pintura —«Dormías. De modo natural / cerré la puerta».

No *consistentes*; algunos, casi en el límite de ser poemas.

Desde la cercanía de la muerte, todo toma un intenso cariz de extranjería, todo tiene ese tinte —lo raro es vivir—, lo irreal es la vida.

El río que nos lleva, las procesiones rituales, la sucesión de las vidas humanas;
en los años de escritura de *Y todos estábamos vivos* quizá la imagen fundadora haya sido la ofrenda de las vacas dentro de las inacabables procesiones rituales de los frisos del Partenón,
el desfile de personajes —«como dormidos iban»—,
los animales para el sacrificio (los familiares animales de la infancia).

Y el trastrueque de lugares: ¿quién es Perséfone?
(«desde / dónde, Perséfone, lo mira / lo contempla / en su corazón
sintiendo cómo late / la sangre en el oído»).

¿Son, pues, intercambiables la madre y la muchacha?

Refugio e intemperie,
la memoria —lo ensimismado de la memoria— como *topos* de rara
incongruencia: a un tiempo, lugar de refugio y de intemperie.

Lo íntimo: no lo secreto, sino lo propio: aquello de lo que uno esta-
ba fuera (un espacio que segregó la madre, que conformó corazón y
espíritu, un espacio que en un solo movimiento nos incluyó y nos
hizo sentir, para siempre, fuera),
lo real y sus sombras, lugar de nadie; ese cuerpo extraño.

Un poema, una pintura: no un objeto —inseparable de la experien-
cia que lo hizo posible; inseparable también de la experiencia que
lo hace posible reconstruyéndolo.

Un poema, una pintura: no una experiencia interior: algo que
está ahí, afuera, resultado de una experiencia interior al fundirse
con los materiales que la expresan.

Y esa imagen —tan bien descrita en los objetos transicionales
de Winnicott— sirve no solo para el amor o para los objetos que
ocupan su lugar, sino para un poema, para todo el arte.

Lo real: los seres, el mundo, los objetos. Lo real: no otra cosa que el
conocimiento de lo real, impresión, diálogo y huella: experiencia y
memoria de la experiencia: sentir, saber.

Suave y doloroso y dulce como una ausencia hiriente y muy
querida; resentido como una llaga abierta. Sabor, olor, tacto. O frío,
con el rencor de lo que en el alejamiento intuimos nido único y co-
biijo de nuestro ser por siempre a la intemperie.

De la intimidad y el exterior, o en los bosques moramos.

[Toledo, febrero de 2006]

De ir y venir. Notas para una poética

Primero, al aceptar el compromiso y antes de saber bien de qué hablaría, dio un título: «De ir y venir. Notas para una poética». Atendía con él a su gusto por lo fragmentario; también, en realidad, a la convicción de que el desarrollo de un discurso estructurado (ordenado, jerarquizado) conlleva sus propias trampas, nos lleva por *su* camino. Dudoso asunto: ¿no responde la escritura fragmentaria a otra noria, un dar vueltas a la noria según los ritmos aparentemente aleatorios del ir y venir, del fluir de las formas de la obsesión? ¿No está siempre una obra configurada por sus obsesiones?

De ir y venir: pensaba en acciones de un cuerpo, movimientos de la percepción, direcciones del pensamiento; pensaba en Nietzsche, «De los despreciadores del cuerpo»; pensaba en el Platón que hace el recorrido de ida desde lo visible a lo invisible con vuelta a lo visible; pensaba en Merleau-Ponty (era en lo que más pensaba), un deambular entre lo visible y lo no.

Leyó luego algunas «Poéticas» del ciclo de la Fundación Juan March al que se uniría la suya como un modo de hacerse al formato. Le parecieron bien, mejor cuando no tenía conciencia de la imposición de un ego, tanto mejor si entraba en el discurso como si fuera transparente (ay, la transparencia, sí, la transparencia).

Tomó sus medidas, anotó en primer lugar las palabras de Gorostiza: «El poeta tiene mucho parecido al trapequista del circo: siempre, todas las noches, da el salto mortal. Y yo quisiera darlo perfecto. Pues no tendría caso que en lugar del salto mortal perfecto resultara solamente el pequeño brinco». Lo decía en una entrevista el autor de *Muerte sin fin*, y convenía tenerlo presente, lo que va del perfecto salto mortal al brinco. Al decirlo, él pensaba en los poemas, pero el desnivel a veces es aun mayor entre los poemas y ese ejercicio de reflexión en que consiste una *poética*. Habría que tomar un poco de distancia, tener cierta ironía; si fuera posible, algo de humor. No creía que fuera capaz.

Y, de mexicano a mexicano, recaló «por penúltima vez» en Octavio Paz. Poca ironía, imponente andamiaje cultural, inteligente construcción de la propia figura, cristalino saber. Por ejemplo:

«Los dos extremos que desgarran la conciencia del poeta moderno aparecen en Baudelaire con la misma lucidez —con la misma ferocidad—. La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza *bizarra*, única, singular, irregular, nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepetible, no es eterna: es mortal. Pertenece al tiempo lineal: es la novedad de cada día. [...] En un mundo en que ha desaparecido la identidad —o sea: la eternidad cristiana—, la muerte se convierte en la gran excepción que absorbe a todas las otras y anula las reglas y las leyes. 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 irrepetible; 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.

Contar y cantar. Cantar; al leer que una *poética* es palabra que reflexiona sobre sí misma, conciencia del canto, pensó: no, no hay canto. ¿No hay canto? Le pareció enseguida poco reposada esta respuesta, incluso teniendo en cuenta su peculiar percepción del ritmo y el poema, cierta cualidad a veces atomista, a veces deshilada del poema. Pero se oyó insistir: no hay canto, hay lo real y la desdicha. ¿Y todos los cantos que en el mundo han sido? ¿Y las canciones y canturreos de sus propios poemas? No, era algo que tenía que ver con la raíz, con la raíz del mundo. Tendría que volver sobre ello.

Se acordó de un poemilla suyo, que era en realidad una poética: «escribir el miedo es escribir / despacio, con letra / pequeña y líneas separadas, / describir lo próximo, los humores, / la próxima inocencia / de lo vivo, las familiares / dependencias carnosas, la piel / sonrosada, sanguínea, las venas, / venillas, capilares».

Era de los «deshilados» —un poeta amigo suyo había llegado a llamarlos hacía años «harapientos»; sí, debía de referirse a eso—; pertenecía a *caza nocturna*, un libro también con minúscula inicial. No recordaba cuándo había escrito el poema, en qué momento, pero lo asociaba con otro también breve: «Así, la carne de esta mano, / su

hinchazón, las venas / azules abultadas, el ensordecimiento / tras los ojos: formas del cansancio, / magulladuras en la nuca, en el blando / canal. Ser ahogada sería / intensamente así».

Y, de hecho, este lo enlazaba aun con otro, sin aparente relación: «ella supo que no había ya / ningún afecto, veo ahora su foto / la grande de la sala, tan seria / tan guapa, y me doy cuenta: / el rictus, el codo, la mano / hacia la nuca».

Y podría seguirlos hacia atrás, hacia el libro anterior, *ella, los pájaros* —le gustaba el resorte de simultaneidad de ese título—, o más atrás aun, y hacia delante, en los libros siguientes, pero no iba a hacerlo.

Se fijó en que el adverbio *así* hacía del poema un capicúa: «Así, la carne de esta mano, / su hinchazón, las venas / azules abultadas...», y al terminar: «Ser ahogada sería / intensamente así». Esos deícticos. Como si jadeando pudieran traer la cosa entre los dientes y arrojarla a tus pies. No la cosa, sino algo —inquietud o densidad de la vida— que estaba antes o después de la cosa.

Pero a lo que iba no era al deshilamiento del poema ni a la disgregación de «las familiares dependencias carnosas» hasta el tejido capilar de la sangre, sino a la capilaridad de los poemas en el conjunto de los libros, al modo en que ese sistema de capilaridad trasvasa algo de unos a otros, irregularmente, entreverándolos o alimentándolos de nuevos elementos, según mecanismos de fluencia o detención poco previsibles. No era un asunto biográfico ni formal, tampoco exactamente del cuerpo, la centralidad del cuerpo no lo agotaba. También tendría que volver sobre eso.

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 solo 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 este vive (pensaba, por ejemplo, en Sylvia Plath), y cómo luego se separa, deja de ser percepción psicofísica, 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 solo 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, solo 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 esta 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.

Así, por ejemplo, había sido transcrito: «... durante horas enteras gritando: “Rait, rait. ¿Qué he hecho?”. Y después me lamentaba en mi “lenguaje” de palabras incomprensibles, entre las cuales había algunas que eran siempre iguales: “Ichtiú”, “gao”, “itivaré”, “gibastou”, “ovede”, etc. Yo no intentaba formarlas; venían solas y no querían significar nada por sí mismas, pero eran el tono y el ritmo con que las pronunciaba los que tenían sentido. En realidad, a través de estas palabras me lamentaba, expresaba la profunda pena y la infinita desolación de mi alma. No me servía de las palabras usuales porque mi dolor y desesperación carecían de motivo real». Esta era la evocación de una paciente que padeció durante años agudas crisis de esquizofrenia y que situaba el comienzo de los trastornos en su adolescencia, a mediados de los años veinte del pasado siglo, de este modo: «durante la clase, en medio del silencio, oía los ruidos de la calle: el paso de un tranvía, gente discutiendo, relinchos de caballos, el claxon de un auto; me parecía que cada uno de estos ruidos se destacaba en la inmovilidad, separado de su objeto y sin ninguna significación. A mi alrededor, las compañeras agachadas me parecían robots o maniqués, accionados por un mecanismo invisible; sobre el estrado, el profesor que hablaba, gesticulaba, se levantaba para escribir en la pizarra, parecía también un títere grotesco. Y siempre este silencio aterrador, roto por ruidos exteriores, venidos desde lejos; ese sol implacable que calentaba la sala, esa inmovilidad sin vida. Un miedo terrible me estrangulaba. ¡Hubiera querido gritar!».

Estas palabras le habían traído a la mente las experiencias de Giacometti tal como él las relataba: era «el año 1945, en un cine. Estaba viendo noticias. De repente, en lugar de ver figuras, personas en movimiento en un espacio tridimensional, vi manchas sobre una tela plana. No podía creerlo. Miré a mi vecino. “Por contraste” adquiriría una enorme profundidad. De repente fui consciente de la profundidad en que todos nos hallamos inmersos y que no notamos porque estamos acostumbrados a ella. [...] Uno o dos días después del episodio del cine, una mañana, al despertarme en mi habitación vi la toalla apoyada en una silla y la encontré extraña, fluctuando en una inmovilidad nunca percibida anteriormente y como suspendida en un espantoso silencio. Carecía de toda relación con la silla, con la mesa. Los objetos parecían separados unos de otros por abismos de vacío. [...] Por la calle comencé a ver las cabezas en el vacío, en el espacio que las circunda. Cuando percibí por primera vez, claramente, que la cabeza a la que miraba se fijaba, se inmovilizaba en el momento presente, de forma totalmente irrevocable, temblé como nunca lo había hecho y un sudor frío me corrió por la espalda. Aquello ya no era la cabeza de alguien vivo, sino un objeto al que yo miraba similar a cualquier otro, mejor dicho, no, no realmente como un objeto, sino como algo que se hallaba simultáneamente vivo y muerto. Grité. “Todos los vivos eran muertos”, y esta visión se repitió a menudo, en el metro, en la calle, en el restaurante, con los amigos».

Hasta aquí Giacometti. ¿Y cómo no recordar con las suyas las tan citadas palabras precursoras? «Al comienzo se me iba haciendo cada vez más imposible tratar un tema de naturaleza general o más elevada, y usar para tales efectos aquellos términos de los cuales suele valerse todo el mundo sin vacilar y con gran facilidad. [...] Poco a poco fue extendiéndose el mal como una mancha de ácido corrosivo. Incluso en la charla familiar y trivial los juicios que uno suele enunciar a la ligera, con una seguridad de sonámbulo, se me hacían discutibles hasta el extremo de obligarme a dejar de participar del todo en conversaciones de esa índole. [...] La disposición de mi mente me obligaba a ver todas las cosas de que se hablaba tan de cerca que daba miedo: bajo su lente de aumento vi una vez un pedazo de piel de mi meñique que parecía una tierra en barbecho, llena de surcos y cavidades, y así veía también a los hombres y sus actos. Ya no lograba abarcarlos con la mirada simplificadora de la costumbre». Son las célebres palabras que Hofmannsthal ponía en boca de Lord Chandos al abrirse el siglo XX, y con las que expresaba su crisis estética y vital. Una raíz extrañadora, un modo de percibir y de

sentirse entre los otros que a ella le resultaba bien conocido. Una raíz que bajo ciertas condiciones demanda también nueva forma de expresión; que altera el modo de estar y vacía las formas heredadas, que pide otro modo de hablar o de hacer, que va contra la retórica.

Recordó entonces a Cordelia. ¿La desdicha y el síndrome de Cordelia? Sí, su imposibilidad de hablar, de utilizar la lengua social para expresarse con verdad. Recordó al anciano rey Lear al comienzo de la obra, cuando, decidido a repartir el reino entre sus tres hijas, pide a cada una de ellas que le exprese su amor; cómo Gonerila y Regania, las mayores, lo hacen de manera encendida, con convicción y eficacia, vistiendo su interesado cariño con las galas de la elocuencia. Y cómo Cordelia, que ama en verdad a su padre, siente inhibirse, en cambio, su capacidad de expresión; se queda sin palabras, y solo dice: «¡Infeliz de mí, que no puedo llevar dentro de mis labios el corazón! Amo a Vuestra Majestad conforme a mi deber; ni más ni menos». Amor, rectitud moral y rectitud de palabra forman el todo indisoluble que Shakespeare llamó *Cordelia* y que —como las dramáticas situaciones posteriores de la obra van a mostrar— conlleva también inteligencia, atención, empatía, ternura, capacidad de acción, generosidad. Y no, la dificultad de Cordelia no era la de expresar lo inexpresable, lo inefable, algo para lo que, por recóndito, por elevado o profundo, la palabra resultara insuficiente, se quedara a las puertas; su problema era el de no mentir, no permitir que las leyes del habla social la enredaran en una maraña que encerraba, como su nuez, la falsedad. Su mutismo no se debía a que la lengua fuera insuficiente, era porque resultaba mentirosa, articulada por la retórica, por algo que inflaba, decía teatralmente y para los demás lo que solo en su ser propio resultaba verdadero, por lo que no podía hablar.

Hofmannsthal había analizado esa quiebra y se había demorado en la crisis de la subjetividad, había señalado lo falso y junto a ello lo vacío: los mecanismos de la lengua oral y los ritmos de la escritura, bien asimilados pero que no sirven ya para relacionarse ni con las cosas, ni con los demás, ni con uno mismo. Un modo de percibir —Giacometti, la adolescente enferma— que pide en cada caso una expresión que dé cuenta de esa experiencia singular.

Pensaba que cuanto más viva resulta en un autor la presencia del mundo —Dickinson, Rulfo, Clarice Lispector—, más actúa en él, como el envés de un tapiz, la raíz de la desdicha. Lo había pensado leyendo *El porvenir es largo*, el testamento autobiográfico de Althusser: el deslumbrante mundo natural que de niño vive junto a sus abuelos —aquel primigenio jardín del guardabosques—, la intensidad y

hermosura que transmite, y la desdicha que trasluce. Se le ocurrió entonces que tal vez lo que llamaba *desdicha* era el envés de la percepción de la hermosura y de su extraña intensidad —¿su condición de posibilidad?—, como un fondo de la vida; sí, quizá era esa coloración afectiva que desde atrás lo iluminaba todo, lo que potenciaba cierto modo de percepción. «Girasol, negro párpado, multiplicada / curva para el deslumbramiento», había escrito ella una vez.

Poder hablar de verdad. ¿Verdad?, ¿se podía aún —y en nombre de una actitud crítica— emplear esta palabra? ¿A qué se refería?, ¿cómo entraba *la verdad* en un poema? En uno de *caza nocturna* —y era también una poética— la verdad, al parecer, entraba por lógica. Así mismo: «Es verdad lo que digo, cada / palabra, dice del poema la lógica / del poema. Condición / de real al margen de lo real. / Lo real dice *yo* siempre en el poema, / miente nunca, así la lógica».

Esos versos suyos tomaban palabras casi literales de Käte Hamburger, de su obra ya clásica *La lógica de la literatura*. Leído a mediados de los años noventa, había sido un libro iluminador para su comprensión del funcionamiento de la poesía lírica, seguía siéndolo todavía, aunque algunos de sus argumentos le parecieran discutibles. La autora enmarcaba el estudio del yo lírico no en el campo de la estética, sino en el de la lógica, y clasificaba la producción literaria en dos bloques: narrativa y dramática, de un lado, y lírica, de otro. Definía las dos primeras como constructoras de ficción y la tercera como género en el que se cumplía una enunciación de realidad. El concepto clave no era el de realidad, sino el de «enunciación de realidad». Había enunciación de realidad, por ejemplo, en la descripción de un paisaje incluida en una carta, y ello no porque el paisaje fuera real (podría no serlo), es decir, no porque fuera real el objeto de la enunciación, sino porque lo era el sujeto enunciativo. Es este quien posibilita una enunciación de realidad, y lo que lo caracteriza como real es que podemos preguntar por su posición en el tiempo, que recibimos lo enunciado como campo de vivencia del sujeto que lo enuncia.

A diferencia de lo que ocurre en la narrativa (donde no hay un yo de origen real, un sujeto enunciativo, como elemento estructural del mundo ficticio: ni el autor ni el narrador lo son, pues es precisamente el hecho de narrar lo que origina ficción, es decir apariencia o ilusión de realidad), a diferencia de lo que ocurre en la narrativa, en el poema lírico hay siempre enunciación de realidad. La vivencia que tenemos de él es semejante a la que tenemos ante un mensaje oral o por carta: alguien nos dice algo a nosotros, personalmente.

Lo enunciado por el poema lírico no nos llega como ficción o ilusión; nuestra forma de captarlo implica en gran medida revivirlo, hacernos preguntas. Desde luego —explicaba Hamburger— no es de una realidad objetiva de lo que nos habla un poema, sino de un sentido. Hay un sujeto enunciativo y una referencia de objeto —lo que se dice—, pero esa estructura lírica de sujeto-objeto en nada se asemeja a la comunicativa: en el poema los enunciados se retiran por así decir de su objeto, se ordenan unos respecto a otros y ganan contenidos que no refieren al objeto; en cierto modo, los enunciados basculan de la esfera del objeto a la del sujeto, estableciendo no un contexto de comunicación sino de sentido. Por otra parte, no es posible distinguir si esa referencia de sentido resulta de la forma y ordenación de los enunciados o, a la inversa, la dirige, pues sentido y forma son idénticos en él.

En un poema lírico, a diferencia de la narrativa, aun cuando la vivencia sea ficticia, el sujeto vivencial y, por tanto, el enunciativo, el yo lírico, solo puede aparecer como sujeto real, nunca como sujeto ficticio. Sin embargo —y esto era decisivo—, el yo lírico que fundamenta la poesía no es identificable con un yo psicológico, con un emisor coherentemente constituido. No es posible afirmar —ni negar, pues sería lo mismo— la identidad yo lírico / autor-autora. No hay ningún criterio, sostiene Käte Hamburger, que nos aclare si se puede o no realizar tal identificación. Hay solo una identidad lógica, en el sentido de que todo sujeto enunciativo es siempre idéntico al que enuncia, habla o redacta un documento de realidad. Que la vivencia que se capta en el poema sea real o imaginaria no es relevante ni para la estructura ni para la interpretación del poema, pero sí lo es que se presente con la densidad de lo real, con la verdad de lo que nos apela y nos concierne. No obstante, se trata de una verdad que no puede ser verificada, pues el sujeto enunciativo que se propone como yo lírico solo nos permite ocuparnos de la realidad que nos hace conocer como suya, subjetiva, existencial, no contrastable con ninguna otra objetiva. En el poema, incluso la realidad objetiva se convierte en realidad vivencial subjetiva.

Y en cuanto al otro polo, el objeto, en casi toda la poesía anterior a las vanguardias de las primeras décadas del siglo pasado estaba claro cuál era la referencia de objeto, el proceso de lectura permitía avanzar sin excesivas dificultades desde esa referencia de objeto hasta la captación del sentido del poema. La situación es muy distinta en gran parte de la poesía posterior, con la que se debe proceder a la inversa: desde las palabras o los enunciados aislados y a través de

las relaciones que entre ellos se establecen —y a menudo estas solo como posibles, nunca como seguras—, ir llegando al sentido y a un posible objeto del poema.

El análisis de Hamburger del funcionamiento del yo lírico y esa categoría de *verdad* perceptible en el poema, pero ajena a cualquier *verificación* de su correspondencia con una realidad exterior, le habían permitido entender mejor un fenómeno que conocía bien como lectora, ya fuese su lectura Apollinaire, Wallace Stevens o Jaime Saenz. La verdad, así, no aparecía tanto en relación a lo enunciado como a un *modo* de enunciar, a una actitud; y eso que se percibe en la lectura y que le corresponde se podría llamar *tono*.

[...] Desde muy joven, perdida toda fe religiosa, había conservado sin embargo una confianza irracional en la verdad de la escritura y el arte, y había unido esa confianza a la convicción de que en cualquiera de sus campos solo se podía seguir un camino estrictamente personal (Artaud, Pavese, el pintor Luis Fernández, Virginia Woolf o Alejandra Pizarnik habían sido entonces algunos de sus ejemplos; las cartas de Van Gogh y las de Rilke la habían reafirmado en su convicción). De modo ingenuo creía entonces que, si seguía ese camino, los poemas que escribiese, aunque fueran malos, serían *suyos*. Supo bien pronto que no, que si eran malos, estéticamente insuficientes, lo eran, entre otras cosas, porque podían ser (poemas malos) de cualquiera. Había, pues, que andarse con ojo: *camino personal, autenticidad* resultaban meras expresiones vacías si les faltaba otra cosa. Si Vallejo había sido un gran poeta, si lo había sido Celan, lo eran por esa otra cosa, por una lengua que hicieron solo suya.

En el poema, además, podía aparecer un yo fuerte (así, en Vallejo) o podía haberse diluido el yo (como en Celan); Nietzsche —el gran experto en lo que llamaba *desdicha*— lo había pensado con claridad, aunque no hablara de poesía: «“Sujeto” es la ficción», había escrito, «de que muchos estados *iguales* en nosotros son el efecto de un solo substrato: pero somos *nosotros* los que hemos creado primero la “igualdad” de esos estados; lo que de hecho se da es el *igualar* y *arreglar* esos estados, *no* la igualdad (—esta, antes bien, cabe *negarla*—)». Y también: «Quizá no sea necesaria la hipótesis de *un solo sujeto*; ¿quizá está igualmente permitido suponer una multiplicidad de sujetos, cuya armonía y cuya lucha subyacen a nuestro pensar y en general a nuestra conciencia?». O también: «La creencia en el *cuerpo* es más fundamental que la creencia en el alma». Y, en efecto, a ella le parecía que esa era la clave. El mismo autor lo había desarrollado así: «“Cuerpo soy yo y alma” —dice el niño. ¿Y por qué no

hablar como los niños? Pero el despierto, el sapiente, dice: cuerpo soy yo íntegramente y ninguna otra cosa; y alma es solo una palabra para designar algo en el cuerpo. [...] Dices “yo” y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aun más grande, en la que tú no quieres creer —tu cuerpo y su gran razón: esa no dice yo, pero hace yo. [...] Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido —que se llama sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo. Tu sí-mismo se ríe de tu yo y de sus orgullosos brincos».

La creencia en el *cuerpo* es más fundamental que la creencia en el alma, sí. También ella pensaba que quien trabaja en el poema es un cuerpo, que no hay más alma que el cuerpo. El cuerpo es lo dado y lo construido, lo inquietante: lo más propio y, al tiempo, lo más extraño. Lo que somos. No más alma que el cuerpo. La enfermedad y la sombra de la muerte, con sus medidas reales, y no solo como posibilidad, se hicieron presentes en sus primeros libros y actuaron como líquido revelador en su relación con el mundo. Esa había sido la caída de Ícaro. También, lo que le había permitido mirar hacia fuera, *ver* las cosas. [...] El poema que tituló «La caída de Ícaro» y que cerraba *Exposición* [...] desarrollaba ese asombro, la frialdad razonable incesantemente reiterada de la desaparición.

[...] El mundo y la muerte. La emoción. La vida, en realidad. Los libros posteriores no hicieron sino desplegar e intensificar ese modo de situarse. La percepción se agudiza a causa de la muerte; es la conciencia de no estar, de ir a dejar de estar, lo que hace que las cosas *estén y sean* con esa nitidez, con esa rara coloración.

Porque no querría que se inclinase la balanza hacia el *yo* origen del poema; tanto como él importaba en todo caso lo que llegaba desde fuera haciéndose palabra. Le parecía que a veces, en ciertos momentos, el cuerpo estaba ante el mundo solo como conciencia extrema de percepción. Las palabras dan cuenta entonces de esa pasividad, de ese quedarse prendido —como un yo vacío ante algo que crece—, y a quien lee le llega, junto a la intensificación perceptiva, una profunda extrañeza (así ocurre, por ejemplo, en los versos de Juan de la Cruz). Si se trata de un poeta moderno, es probable que su posición sea la de quien afirma que nada podemos saber de las cosas, de su existencia en sí, y que solo conocemos lo que nosotros mismos ponemos en ellas. Y, sin embargo, creía que paradójicamente, en determinados momentos (cuando por alguna razón se pierde la habitual familiaridad con el entorno en la que vivimos inmersos —y que nos hace estar medio ciegos o como dormidos en él), en

esos momentos, la percepción se agudiza y las cosas imponen su *presencia* con intensidad desconocida (le venían a la mente aquellas palabras de Wittgenstein: «no es lo místico *cómo* es el mundo, sino *que* el mundo es», o, de otro modo: «la sensación del mundo como un todo limitado es lo místico»). El mundo aparece entonces poderoso e inmotivado ante nosotros, y ese aparecer ocurre también en la escritura. O dicho con expresión que trae el eco de Husserl, la experiencia pura y, por así decir, todavía muda, alcanza en el poema la expresión de su propio sentido.

Se trata, claro, de la experiencia de un cuerpo, la percepción intensificada de un cuerpo-conciencia ante el mundo; y es la precariedad o vulnerabilidad de ese cuerpo la condición inherente que posibilita esa experiencia. La extrañeza que siente es la que reconocemos como propia en la lectura del poema. Entre los contemporáneos, pensaba en un texto como *Hospital británico*, el gran poema del argentino Héctor Viel Temperley.

Para ella, en los últimos años, había crecido la presencia de lo animal. Le parecía que el animal es el que viene como es: el rebaño de ovejas, la oropéndola en los álamos, el gato atento a una hormiga, la garza inmóvil durante horas en una piedra del río. No se trataba de una mirada ecológica, ni de complacencia *naïve* en una supuesta pureza. No. Lo llamaba lo solo del animal. Se dejaba absorber. Y, de manera similar, del mundo humano le llegaban casi solo palabras, también gestos (a menudo de personas desconocidas, y eran en este sentido —gestualidad o situación sobrevenida, desconocimiento— semejantes al animal); cada vez más, le parecía que las palabras así oídas —también las más comunes— vibraban, vivían por sí mismas.

Por suerte, tiene el corazón muchas cuerdas, tiene muchos ojos y gran capacidad de escuchar, de preservar sonos que no le estaban destinados. Porque por otra parte sentía que en un poema cabe todo (debía esta convicción a la poesía de José-Miguel Ullán, de Pier Paolo Pasolini, de Lorenzo García Vega), cabe lo banal y hacia dónde nos lleva, caben los sueños y la memoria, lo que viene de atrás, la lengua discursiva o callejera; los poemas pueden estar hechos de razonamientos o de voces, y desde luego en muchos de los suyos había una visión analítica, diseccionadora, que reconocía como parte de sí; y había también su punto de rabia o intemperancia (una vez le habían preguntado tres cualidades necesarias para ser poeta y había dado estas tres: la atención, la paciencia —«la hermosura es paciencia»—, la violencia). Sí, también la intemperancia o la violencia forman parte del ser. El malestar. Se preguntaba si era el malestar

un modo de estar inherente a las mujeres. A ella, había sido al escribir sobre la obra de la artista Annette Messenger cuando se le había hecho eso evidente. E integraba su modo de conocer. Se trataba de una inconformidad, cierta inestable posición poco confiada o acorde con la vida (a veces desesperaba, le parecía que la conciencia genérica, histórica y culturalmente inducida, *atravesaba* de tal modo la conciencia individual de las mujeres, y tan lentamente a la inversa, que el avance producido, visto en conjunto, resultaba casi irrisorio; aquellas esperanzadoras o terroríficas palabras de Marx: la conciencia de los seres humanos no es la que determina su ser, sino, al contrario, es su ser social el que determina su conciencia).

No, no había canto. No había acorde, acuerdo posible con la vida. ¿Qué era el canto? No, desde luego, el modo de expresión de la desdicha. ¿O había otro modo de cantar y era entonces esa raíz, la desdicha, la que siendo estrictamente individual nos hablaba a todos, como un modo de contacto oscuro y directo que a todos llamaba? Ella había escrito: «[...] ¿y cómo mantener / el icono sagrado que se elige? Quien / convalece canta, canturrea / su canción para sí, no la oye sino que canta, / le sirve para orientarse, la voz / humana, de quien convalece».

[...] ¿Se trataba de un asidero como el peluche o la esquina de la manta a que se agarran los niños para consolarse, algo a lo que acogerse cuando la marcha de las cosas, la marcha de la historia parecía haber derrumbado eso que el poema llama una *forma* moral? Quien convalece canta, canturrea su canción para sí; tal vez era un modo de replegarse en lo humano que no buscaba razón sino consuelo. Le parecía de nuevo una cuestión de tono: ya no el himno, sino un canto aminorado, apegado a la carraspera, o un tarareo, un ensimismado arroparse en palabras compartidas, música del corazón o nana para lo solo. En otro poema eran dos ancianas, ya fallecidas, quienes habían dicho su canción para sí. Se preguntaba el poema por los gestos que perviven, por la memoria del afecto adherido a una voz: «[...] Castaños / o almendros. Por dentro canturrean, / oyen la madrugada, sienten / llegar la luz. Los códigos del amor / líquenes son que se adhieren al roble. / Creció la memoria en el viento, / se ahiló en el hueco de la sordera, palabras / repetidas hallan su música, oírlas / es amor, salvoconducto. Queda / la canción adherida a la cal / de la pared, a la madera».

Con *Zaratustra* llegaba ese tarareo. El mundo es un jardín, le habían dicho a Zaratustra los animales que lo acompañaban en su convalecencia: «El viento juega con densos aromas que quieren venir

hasta ti; y todos los arroyos quisieran seguirte en su carrera. El mundo te espera como un jardín».

Sí. Tener presente la vida, es decir, el desasosiego, la aspereza y la enfermedad, el sufrimiento, la rutina y lo desabrido, la pobreza, el frío... Y, desde ahí, decir: el mundo es un jardín. Dejar que esa imagen sonara; dejar que la alegría y la hermosura resonaran también en ella. Le parecía que en esa escucha había aún una actitud política, que la poesía escrita desde ahí guardaba su carga política, como si al leerla desembarcara con ella una respuesta a una pregunta no formulada, la vieja pregunta sobre cómo vivir. Le parecía que en los poemas teje la vida, que son lo que queda de su ir y venir, que quien escribe va dejando en las palabras, en su materialidad obstinada, sus propias señales.

[Toledo, octubre de 2009]

Escribir

Escribir notas de poética solo sirve para señalar en qué dirección miramos cuando hablamos de poesía. No remite, pues, a los propios textos —que, además, en parte desconocemos por exceso de proximidad—, sino que querría discernir en esas palabras que nos han asombrado o conmovido y que, en prosa o en verso, llamamos poemas (así, por ejemplo, me parecen poemas muchas de las anotaciones del *Diario* de Katherine Mansfield, y en especial las que corresponden al último año, 1922). Son la necesidad de esa escritura y una rara transparencia las que dan a los textos su naturaleza cristalina e hiriente, a la que solo se llega por despojamiento, por tener que mirar cara a cara los días que se van, disfrutarlos, saborearlos sabiendo que ese pájaro, esa taza de té, esa luz se deslizan hacia lo último. Pues quizá distingue al poema cierta *actitud* en la escritura, quizá tiene que ver menos con verso o con ritmo e imágenes que con cierta actitud respecto a la escritura, que lo origina; y al efecto de esa actitud quizá pueda llamársele *tono*).

El poema es siempre retrospectivo, pero la dilatación lírica se adhiere a la respiración; el pensamiento del poema no procede por análisis sino condensándose, condensándose en asociaciones, en ritmos y montaje. Se trata de un pensamiento perceptivo, intuitivo y lacónico, sensorial.

Algunas prácticas, trabajo de taller: 1) suprimir imágenes o nexos innecesarios, decir lo menos posible: con frecuencia la fuerza de un poema no está en lo que dice, sino en lo que calla y que lo alimenta (en las máscaras de algunas tribus de Mali, cuanto más peligrosa es la máscara, más pequeña es la boca); 2) ahondar en lo rítmico, buscar que se resuelva en lo de verdad respiratorio; 3) vigilar contra los hallazgos, contra lo redondo, contra lo agradecido y esperable.

El ritmo viene. El ritmo viene con la imagen, fluye; pero se entrecorta o vira en la sintaxis. O lo que es lo mismo: el ritmo no es de la medida, sino de los latidos y la respiración, de la aspereza y el titubeo, de la levedad y la fatiga. El ritmo viene en el poema, con viento en contra y corrientes a favor. El poema va siguiéndolo, ganándose.

La visión que cada poeta tiene del mundo toma como base pulsiones de la infancia; las imágenes o motivos que esas pulsiones van ocupando varían con el tiempo; el ritmo de esa variación semeja una espiral. El arte lo sabe todo del cuerpo del artista, por eso algunos poemas dicen cosas que quien los escribió tal vez no sabía.

Uno de los móviles de la poesía arraiga en lo amoroso, pero otro tiene su raíz en la violencia, en alguna clase de rabia o intemperancia. Ambos orígenes son manifiestos en Gottfried Benn o Luis Cernuda; también lo son en Rosalía de Castro o Emily Dickinson o César Vallejo. Ambas raíces alimentan lo político.

El poema, como el paisaje, es lugar donde se nos permite hablar con los muertos; también donde se nos permite sentir el dolor. Ambos se traman de *duración*, el tiempo ensimismado en la contemplación de la cosa perdida. Así caracterizaba Benjamin el *luto*.

(En qué consiste la emoción nos lo muestra a veces la falta de emoción. Cuando al oír o leer una frase sentimos que le falta emoción, percibimos que esa ausencia tiene que ver con algo del tiempo; la falta de emoción va unida a alguna falla o excesiva claridad en el sentimiento del tiempo; como si la muerte *no* hubiera imprimido su huella).

Hay una poesía que se podría llamar acumulativa, que ornamenta y ramifica y expande; hay otra que busca más bien mecanismos de intensificación. Si todo arte de decir es un arte retórico, enfermedad por enfermedad —pues la poética es lengua con enfermedad reflexiva— prefiero la anorexia. «Quienes / pasan mucho tiempo

solos / terminan teniendo un oído muy fino», constata Djuna Barnes. Amo, sin embargo, los poderes de la descripción, el poder poético, por ejemplo, de la prosa de los naturalistas antiguos.

Como las raíces de la infancia, en el origen del poema cuenta la variable de género. Ser mujeres, no hombres, conlleva una historia y una tradición específicas. Recluidas en una muy acotada parcela en la transmisión de saberes, esto ha condicionado el modo de relacionarnos con nosotras mismas y con el mundo. Aún no hemos salido de ahí. Lo conseguido hasta ahora, que no es poco, vista la situación en conjunto, resulta casi irrisorio. La conciencia genérica *atraviesa* la conciencia individual, y no a la inversa.

Lo cual no impide que un poeta, una poeta sea siempre un animal solitario. Quizá todos sus rasgos deban sintetizarse en ese de la singularidad. Y es, sin embargo, un animal solitario que encuentra su sustento y la posibilidad misma de su existencia en el diálogo que mantiene con otros que han sido, que son como él.

Este diálogo, me parece, no acepta límites entre los géneros ni entre las artes. A la poesía le aportó tanto la narrativa del siglo (Juan Rulfo, Franz Kafka, Clarice Lispector, Robert Walser...) como la propia poesía. O la pintura: no solo las imágenes que acompañan, evidente o subterráneamente familiares o afines, sino lo que algunos nombres de la pintura suponen de problematización y *apertura* de los modos del oficio: la abstracción, la supresión de marcos compositivos esperables, la fragmentación o amputación frente a la contextualización convenida, la extrema intensificación y las formas en que se consigue (Arshile Gorky, Luis Fernández), la presencia de lo morboso junto a lo conceptual o nihilista (Kasimir Malevich), la dosificación de lo secamente conceptual y de lo húmeda o humoralmente corporal: los humores del cuerpo, y el recorte, el tacto de la vista o pensamiento (Klee)...

Un poema no viene de la mano de la voluntad o la conciencia, se toma su tiempo, espera, aparece o no aparece, fluye a través de lo

periférico, lo periférico conforma lo central. En esa fase, el trabajo es subterráneo, algo de lo inconsciente o lo preconsciente *cuaja* y ello ocurre no cuando uno quiere sino cuando ello quiere. Por ejemplo, durante mucho tiempo supe que para *caza nocturna* me faltaba un poema que respondiese a lo que yo llamaba *pastoral* (*Pastoral* era también el título de un cuadro de Gorky); ese poema tenía que ver con cierta memoria mía de la infancia, pero no supe escribirlo hasta que no cuajó en la *forma* de un sueño.

En una entrevista, Gary Snyder se refería a la meditación con estas palabras: «de hecho, como sabe cualquiera que haya practicado suficientemente la meditación, aquello a lo que se apunta no es nunca lo que se alcanza. Aquello a lo que se apunta no es, curiosamente, lo que se obtiene; la voluntad consciente no puede alcanzarlo. Hay que practicar una especie de distracción cuidadosa, pero en verdad relajada, que permita al inconsciente hacer su propio trabajo de ascenso y manifestación. Sin embargo, en el momento en que uno, alerta, se dispone a apresarlos, se escapa, se desliza hacia el fondo. Es algo muy semejante a lo que ocurre en la caza estática: te detienes en algún lugar en el bosque y permaneces inmóvil hasta que las cosas comienzan a vivir, empiezan a aparecer ardillas, gorriones y conejos que estaban ahí desde el principio, pero que se zambullen en algún rincón cuando se los mira de cerca. También la meditación es así». Como la poesía.

Los poemas, aun si brotan de la imagen más aérea, más luminosa y diurna, más *visible*, bucean y avanzan como un pez hacia un espacio propio y silencioso —lo visible y su luz están también allí.

A veces me acometen crisis de irrealidad; no de identidad, sino de irrealidad; no quién soy, sino si estoy. ¿Dónde vivimos? (El plural acoge a muchos, pero solos). No dónde se nos ve, se nos encuentra, sino dónde nos sentimos vivir. ¿Qué lugar es ese, semejante a los del sueño en que no es el de la vida real? Hay estratos ahí, no de profundidad, sino de coloración, de presencia de ciertas afecciones.

Sin perder de vista las palabras de Manuel Altolaguirre: «duerma y descanse el hombre, beba su vino en paz, cante y olvide, que yo también tengo mi rincón de miseria, para amodorrarme».

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

Mis libros se hacen un poco a ciegas, sin un proyecto inicial que la escritura vaya cubriendo. Cada poema nace de modo independiente, uno a uno se escriben a lo largo de los años. Después, en algún momento, empiezo a trabajar el libro como tal, lo que significa ir haciéndome con él. El libro está ahí, en las líneas que se transitan, en la red de recurrencias que se va tejiendo, en los hilos que le tienden los libros anteriores.

Comienzo y final abierto, con frecuencia suspendido, versatilidad en el uso de las personas gramaticales, deslizamiento de una a otra, deslizamiento también de los tiempos —los del pasado y los del presente—, indistinción (en cuanto a grado de realidad) entre imágenes de la memoria, del sueño o de la percepción actual, un ritmo que viene impuesto desde dentro del poema...

Interior y exterior son categorías, metáforas espaciales no estancas. El interior conforma lo exterior (al límite, solo sabemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas); y el exterior es, por su parte, lo que acaba constituyéndonos de la manera más íntima (el *consuelo* del campo): solo podemos percibirnos percibiendo.

El cuerpo como construcción social (los códigos que conforman —al observarlos o contravenirlos— estereotipos de sexo, raza, clase, cultura, moda..., y que modelan los rasgos físicos, de indumentaria, de gestualidad, de elaboración de la voz, del andar...),
y el cuerpo en un sentido más difuso (aun, porque también lo anterior lo es en gran medida): miedo, temblor, segregaciones, alteraciones... lo impreciso intersubjetivamente —lo que se allega al solipsismo— los umbrales del dolor, desconocidos en los otros, de la temperatura, el gusto,
las zonas menos colonizadas —y aquí entrarían todas las diferencias sexuales— lingüísticamente,
lo que la lengua como juego social —patriarcal, sexista, circuito de estructuras mentales y de comportamiento que implican poder— verbaliza, lo raro que es decir —pensar— lo nuevo

pero la *incandescencia* de Virginia Woolf.

Pensar es pensar el cuerpo, pensarnos en el mundo —lo que significa: estamos, y no estamos—. *En* el mundo. El mundo de un poeta, de una poeta es reducido; su mirada focaliza aspectos limitados, obsesivos, enfermos; manifestaciones o síntomas de una disposición del ánimo. Ese mundo además es lento; las transformaciones (condensaciones, acotaciones novedosas, hallazgos de lo mismo —aquí, aquello—) son lentas; años para un giro, para otro matiz, para un caer en la cuenta. Quien trabaja el poema es pájaro y caracol a un tiempo, leve, y audaz y concentrado, reconcentrado en sí, quieto, ensimismado. La obra responde a las calidades muy precisas de su percepción y su memoria; a una sensibilidad formada en carnosas dependencias familiares y en mecanismos asociativos irreductibles. El modo en que construye su mundo es su aportación a la lengua. Pienso en Vallejo, en Rosalía, en Lezama, en Jaime Saenz... La forma para cada uno de ellos es la única posible; y esa forma es pensamiento, un modo de mirar el mundo, una manera de relacionarse con los muertos, de ir a la muerte.

La poesía, como la filosofía, trabaja a la contra; por ejemplo, contra la cultura, contra la lengua de la cultura, contra el método, contra lo

que se sabe hacer; y contra la idea de musicalidad que parece perseguirla, idea que actúa con frecuencia diluyendo la *precisión*, esa cualidad irrenunciable de lo poético —y el llamado rigor formal es solo el modo de alcanzar la precisión.

Acerca de la obra de Olvido García Valdés

Víctor García de la Concha

[ABC, 23 de mayo de 1997]

Diez años de experiencia de escritura y tres libros han bastado para acreditar a Olvido García Valdés como uno de los valores más sólidos de la poesía española actual. *caza nocturna* la consagra de manera definitiva [...]. Este libro de obsesión por la forma es, paradójicamente, un riguroso discurso moral sobre la condición del hombre de hoy y, sobre todo, de la mujer. Absolutamente recomendable.

Carlos Ortega

[El País, 3 de mayo de 1997]

Busco una imagen que me permita hablar de la intensidad en relación con *caza nocturna*, una imagen que sugiera la sólida existencia que tienen las cosas en sus poemas, cuál es el artificio que aumenta el grado de realidad con que aparecen. La metáfora de la zarza que arde sin consumirse, de la Biblia, puede servir. [...] Los grandes pintores no han pintado más que zarzas ardiendo interminablemente; la gran poesía transmite asimismo esa intensidad. La de Olvido García Valdés es de esta clase. [...] Un formidable sentido de la composición refrenda en muchos de estos poemas ese modo de mirar el mundo y de estar en él. En la composición se concentra el esfuerzo por transmitir la intensidad. Las aliteraciones no escondidas, la sintaxis ascética, los versos partidos en una doble vía de significado, las insólitas expectativas de las transiciones, todo tiene por meta la intensidad. La ausencia de predominio de un elemento formal sobre los demás produce, por otra parte, una sensación de pureza como no se conoce en la poesía española reciente.

Eduardo Milán

[Poesía y Poética, verano de 1997]

Ese libro [*ella, los pájaros*] me impresionó por algo que me impresiona también en su reciente *caza nocturna*. La escritura que habita esos textos es

una de las escrituras más fervientemente *medulares* de la poesía española contemporánea. *Fervientemente* porque hay una devoción por la concisión que atraviesa la lengua y traba un diálogo de desasimiento con el sustrato místico de la poesía española. Pero no es una mística del *más allá aquí* o un intento paralelo de puntualizar el puente posible entre dos mundos. Es la devoción por el equilibrio entre escritura poética y mundo, que se des-nivela por el elemento expresivo que corre a favor de otra formalización. Como la expresión surgida de los presocráticos, cuyo pacto con la verdad impedía una claridad distinta al ser que no puede y no debe traducirse y por eso aparece en claroscuro para siempre; o simplemente como la escritura de Olvido, que ha trabado y ganado una batalla por transformar la sabiduría en un movimiento cotidiano, amoroso registro de las pequeñas cosas que, desvalidas, no parecen poseer más carnadura que su estar ahí. El asombro de Olvido García Valdés no quiere perder el mundo cotidiano. La sintaxis poética, entonces, debe amoldarse a la necesidad del movimiento relacionante de las cosas que parecería que respiraran en cada verso o corte, y respiran. Pocas veces la escritura poética en lengua española alcanza esa posibilidad de entrega, de cristal de entrega y de ética de entrega.

Roberto Bolaño

[«La poeta Olvido García Valdés», *Entre paréntesis*, Anagrama, 2004]

Hace poco estuve en Toledo con Carolina y nuestro hijo Lautaro, y visitamos a la poeta Olvido García Valdés y a su compañero, el poeta Miguel Casado. Con Miguel me unía una cierta amistad epistolar y telefónica, y la admiración que siento por su poesía, a mi juicio una de las más vivas que se hacen hoy en España. [...] Los tres libros que tengo de él estaban dedicados escuetamente a Olvido. No sabía, entonces, que esa Olvido era Olvido García Valdés, por muchos considerada la mejor poeta española del siglo; ese era mi bagaje antes de viajar a Toledo. Había leído a Miguel de forma concienzuda y cada lectura me lo hacía más cercano. No había leído a Olvido (aunque a ella sí la conocía de nombre mucho antes de conocer a Miguel) y lo que la gente me contaba de ella era desmesurado y más bien atemorizador. Había quien la comparaba con Santa Teresa, otros decían que era demasiado seria, acaso hosca, y había quienes aseguraban que su altivez dejaba helados a los que la conocían. Busqué una foto suya. Encontré una donde aparecía con un grupo de escritores, pero la reproducción era borrosa. [...] Finalmente fui a una librería en Barcelona y busqué un libro suyo, pero me dijeron que sus libros más recientes estaban agotados y en el único que tenían no había foto alguna. [...] Esa noche leí de un tirón *ella, los pájaros*, un conjunto de poemas de Olvido que me deslumbró como solo puede deslumbrar la poesía verdadera. Mucho

después, cuando ya estaba en Blanes y lejos de Toledo, leí *caza nocturna*, el último libro de Olvido García Valdés y mi admiración por ella, si cabe, creció aún más. Casi no tenemos nada en común. Los poetas que a ella le gustan a mí no me gustan y viceversa.

José-Miguel Ullán

[*El Mundo* — *Diario de Valladolid*, 10 de octubre de 2007]

[Olvido García Valdés] es una poeta marcada por el doble signo de la singularidad: en la veracidad puntillosa de todo cuanto dice y en la cordialidad que emana de su ajustada manera de decirlo. Como ella misma observa en la cantante Patti Smith: «su voz nace en las tripas y quema en la garganta». Luego, al pasar a la escritura, se rescatan las variaciones de ese proceso: asombro, duda, firmeza, abandono, terquedad, fragilidad, ira, caricia, lucidez y pérdida. Aunque a menudo hable del dolor, lo hace para adentrarse en las grietas de su misterio, nunca para caer en el patetismo. Incombustible como pocos, agita todo aquello que la inmensa mayoría acalla. Esas dotes tan suyas de persuasión y rigor no solo aparecen en su poesía, sino también en sus interesantes ensayos.

Juan Antonio Masoliver Ródenas

[*La Vanguardia*, 22 de junio de 2001]

En Olvido García Valdés, y eso es lo que la sitúa en el otro extremo de una misma búsqueda radicalmente moderna, los sentimientos, la reflexión, la incertidumbre atentan constantemente contra la serenidad del poema, construido siempre sobre un equilibrio a punto de romperse. [...] En *Del ojo al hueso* la inquietante beatitud, el recorrido del mundo exterior al interior está más exacerbado que nunca. Desde el mismo título, es el libro más descarnado y más hondo de la escritora. [...] El mundo de la materia es un mundo en el que «la hermosura del mundo / oculta partos, niños muertos, barro, / mugidos en la noche». Está también el mundo artesanal que nos acerca a la pureza de lo primitivo y que enlaza con la presencia dominante en esta poesía del dibujo, de lo geométrico, del recorrido paralelo al del lápiz que dibuja la casa que nos lleva al interior, a las habitaciones oscuras iluminadas tan sólo por la luz del alma y del corazón. [...] Hay un camino místico: la dulzura, la levedad, la pureza, lo diminuto, el vacío de las formas. Pero está también el vértigo de lo irreal, la confusión, la desdicha, el miedo ancestral y el tiempo de la muerte. Poesía del cuerpo, del corazón y del alma, de la palabra conversacional y del desgarramiento dramático, de la invocación y del susurro.

Marcos Canteli

[«El raro fluir de lo intransitivo: Olvido García Valdés», *Del parpadeo. 7 poéticas*. José-Miguel Ullán, Carlos Piera, Pedro Provencio, Ildefonso Rodríguez, Olvido García Valdés, Miguel Casado, Libros de la Resistencia, 2014]

Ante la poesía de García Valdés, cuya obra publicada se inicia en los años ochenta, el lector tiene la sensación de hallarse en un territorio híbrido, cruzado por estrategias y modos asociados tanto a la vanguardia y a la modernidad tardía (el uso del collage, la intertextualidad no paródica, los afectos, la profundidad de la palabra en su reclamo de un *modo de verdad*, la galería de nombres propios, etc.) como, por otro lado, a una actitud que, sobre todo en el plano más estrictamente formal, no podría entenderse sin tener en cuenta planteamientos de la posmodernidad (la serie, la asunción de que el poema individual ya no basta, el cuestionamiento de los límites del poema y la apuesta por una escritura como espacio de hibridez, etc.). En el fondo, una poética como esta viene a replantear la vigencia de una posibilidad *lírica*, que durante mucho tiempo se consideró agotada, y lo hace vigorosamente.

[...] Una poesía que, propiamente, no es elegía ni celebración, sino, más bien, respiración de ese intersticio; ese en el que la conciencia de pérdida aparece conjugada con la irrupción de lo inmediato. *Raíz, pero que fluye*: imagen ajustada de esa tensión entre la memoria elegíaca y la mirada prendida en lo instantáneo del paisaje del mundo. Una poética, por tanto, firmemente temporalizada en la conciencia de finitud que habla de un aferrarse como marca de deseo intransitivo.

[...] García Valdés no habla de *lenguaje*, sino de un *habla* y de un *decir* (categorías que exceden lo genérico, lenguaje filtrado en el corazón) que lejos de asfixiarse en su percepción de la singularidad del mundo encuentran ahí su aliento. Habla y decir que han de partir también de un cuestionamiento de su validez, en cuanto forma de lenguaje, reclamando su ubicación en un espacio de intimidad. Lo poético parece consistir en la recuperación de esa justeza de la lengua que se advierte desterrada del lenguaje común, pues en este la lengua tiene un valor de tanteo insuficiente, mientras que el poema permite la posibilidad restauradora del sentido. El especial privilegio que parece concederse al *decir* en esta poética (pues tiende a relacionarse con lo escrito) no implica su consideración estática, sino que su validez se cifraría en «poder remitirlo a algún modo de *verdad*». De ahí ese cuestionamiento constante del lugar de la enunciación, de la medida, de la precisión, del peso, que atraviesan de medio a medio la escritura (y la reflexión que ésta lleva a cabo sobre el estatuto del lenguaje) de García Valdés. Decir, leer: abrazar modos de *verdad*. Categorías, por otra parte, escasamente ingenuas, pues su *verdad* solo puede tomar cuerpo parcial y no definitivo, aún más, esa *verdad*, en el fondo, es cita, cursiva, nebulosa subrayada a la cual el deseo remite.

[...] En García Valdés hay una actitud hacia la forma del poema que no es sino extremación de la esencia versal: crear un estado de suspensión a

través de la pausa versal, una expectativa de regreso. Y como si la pausa versal no bastara, sus poemas se encabalgan constantemente, creando un ritmo que funciona a base de rupturas de sentido y de sonido; tirando suavemente del verso, cortándolo, obligando a que la lectura conviva con lo inesperado, a que los saltos de lengua se conviertan en flujo de extrañeza, y a que el poema se cargue semánticamente mientras formalmente se adelgaza; ahí, en el verso final, un estertor: cuando el cuerpo parecía hacerse a esa música difícil, el poema se interrumpe. Hay un decir contrapunteado, morador de ambigüedad, hacia una interrupción del sentido sometido a la música leve y poderosa de lo versal. Se da en esta poética tal naturalización del encabalgamiento que termina por resultar imposible considerarla una técnica de repertorio, mero dispositivo retórico: decir, parecen mostrar estos poemas, es dar saltos, tironear el caballo del lenguaje.

Pedro Serrano

«La reticencia», *Periódico de Poesía*, otoño de 2003]

Olvido García Valdés ha escrito un libro [*Del ojo al hueso*] seco y abismal, en el que afina y exigua la búsqueda ya presente en sus libros previos. Alcanzar el hueso es recorrer el espacio de aire que separa a un individuo de otro y no detenerse en el momento de tocarlo, sino continuar hasta exponerlo. El ojo ve, es la proyección de un organismo hacia la exterioridad. También es la membrana donde la exterioridad se halla con la interioridad. A su vez, el hueso es lo más oscuro, lo inalcanzable y a la vez esencial. Adentro del hueso solo hay médula. Lo que queda también de un individuo, los restos. Por esta naturaleza doble de la mirada, el título implica también un viaje interior. Desde esa ventana de la exterioridad inicia un recorrido no hacia el otro sino hacia la propia médula, hacia lo recóndito. Entonces el viaje va tanteando. La mirada se vuelve ciega, es decir tacto. El ojo vuelto hacia adentro en busca del hueso propio significa hurgar en todas las cavidades y concavidades que sostienen a un individuo. ¿A qué hueso se dirige, además? ¿Cuál es el recorrido que se propone en ese viaje hacia adentro? Las cavidades oculares son espacios vacíos que comunican casi directamente con el cerebro. Del ojo al hueso va por un lado una voluntad de extrarradio, y por el otro, una cerebralización del camino.

Quien observa y lo que se observa. A partir de cada uno de estos dos puntos, conectados con una agilidad vertiginosa, se extienden hacia sus extremos dos manchas de dispersión: lo que pasa en quien observa, lo que sucede en lo observado. Por un lado la fijeza, por el otro una agitación constante. La persona (no el «sujeto lírico», por favor) que habla en estos poemas no vive en un mundo aparte, sino que participa de lo cotidiano, sin perder de vista que allí late algo más. De ahí la variedad de registros e, incluso en las partes más reflexivas, casi teóricas, el fondo de río de la emoción. En

el sesgo de dos construcciones lingüísticas aparece la manera de estar de quien habita estos poemas: por un lado «dejándose ir», por el otro «provista de atención». Tanto en la convivencia como en la observación del mundo es la introspección lo que da sentido: «Forman red / los olivos y circula / el tractor entre ellos. Hace falta / dulzura para ser». Que Olvido García Valdés es una de las poetisas más poderosas escribiendo actualmente en español no hace sino confirmarlo este libro, de una redondez pasmosa y de una diversidad apabullante.

Antonio Ortega

[*El País*, 12 de agosto de 2006]

Este exigente y maduro libro de Olvido García Valdés reafirma el lugar central que su escritura ocupa en la poesía española. Una especie de serenidad expectante es la que toma cuerpo en *Y todos estábamos vivos*, en su afilada ternura, en los ecos de una muerte que son ecos de vida. Se da cuenta así de la irrealidad de una vida que, intensamente presente en el mundo, nace de una deuda precisa: «vida que sólo y sólo / mirando se llega a ver. La / forma, Rosalía, de la muerte». Es pues una celebración de la vida, lo inagotable de su significado, el consuelo de saberse acogido por una irrealidad que, teniendo en cuenta la materialidad de los hechos, los supera en profundidad y sentido, con detenimiento.

Su impulso es el deseo de penetrar en el fondo del mundo y de la realidad ensanchándola, completándola, trascendiéndola: «real la imagen y lo real». Lo mostrado no está detrás o bajo las palabras, sino en su dicción misma, en el habla que le da consistencia. De este lado de acá, lo que vale es la intensidad, la liberación de las formas. La suya es una ascesis posibilitadora, un tejido capaz de esclarecer el mundo, iluminándolo en sus posibilidades, porque de ese modo no se ofrecen verdades lógicas, sino sentido, consuelo, resguardo e identidad.

Guardar la vida pasa por la intensidad y la existencia de las cosas. En la intransitiva raíz del alma y de la vida, está la fe material en el pensamiento del corazón y el movimiento del mundo.

Tania Favela

[«La sombra de la voz / o un yo sin garantías en *Lo solo del animal*», *Remar a contracorriente. Cinco poéticas. Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez, Gloria Gervitz*, Libros de la Resistencia, 2019]

La escritura de García Valdés ahonda en esa dureza, que es la de la escritura y la de la vida a un mismo tiempo. Dureza que señala, en principio,

la desdicha como raíz. Comenzar, entonces, desde ahí, pero no tomar a la desdicha como tema, sino como motivo, motivo que circula a lo largo de su obra, fuerza e impulso que moviliza a las palabras, textura afectiva que se desprende de sus ritmos. La desdicha, también, como materia, como sustrato anterior a toda forma.

[...] Encontramos en *Lo solo del animal* un *mosaico móvil*, un montaje en el que el flujo y la irrupción permiten distintas asociaciones. La escritura de García Valdés muestra lo contrario, lo frágil, lo inestable, lo movedizo; un dinamismo en el que todo está continuamente cambiando, no a gran velocidad (la velocidad no es una preocupación de la poeta), sino a partir de las distintas densidades que entran en relación. Hay mucho de metamorfosis en *Lo solo del animal* y es ahí, en ese nivel, en el que podríamos hablar de densidades, intensidades, estratos, choques y tensiones que generan la dinámica de la escritura misma. «Metamorfosis es lo contrario de metáfora», afirman Deleuze y Guattari: metamorfosis se ajusta más a una concepción metonímica que juega con las transmutaciones, las parano-masias, los desplazamientos, la dislocación y también con la apertura que lo híbrido requiere.

La de García Valdés es una poesía que trabaja la expresión de manera peculiar, que expresa más de lo que se espera (excedente de la voz), o menos (precariedad del decir); que deviene, prolonga, corta o desvía quizá, porque en ese hormigueo hay algo del «doloroso e irreprimible silbido» de la voz de Gregorio Samsa, algo del canto seco del mirlo, del carraspeo de la urraca, del maullido, del canto negro, del mugido de la vaca, del canturreo: sombras de la voz. Los poemas de *Lo solo del animal* muestran y asumen la materialidad de su escritura, y señalan, desde esta, la aspereza que está en la materia verbal, en ese decir en el que las aliteraciones producen en la frase fricción.

[...] Busca palabras que evoquen sonido y movimiento a un tiempo, que digan y hagan, (cercanas a lo onomatopéyico): tintineo, cimbrear, chascan, carraspera, zarandea. Se trata de ir por delante o por detrás del decir, más acá o más allá del significado, intensificar la expresión: la pura voz sin objeto que se corresponde con el dolor en sí pero también con el amor intransitivo. Se escribe desde el cuerpo, desde lo solo del cuerpo: «lo solo del animal». Percibir la escritura desde el cuerpo y el cuerpo desde la escritura, percibir sus resonancias, sus texturas, sus ritmos: el sentido desde los sentidos, el sentido de la voz, de las voces. El matiz, la vacilación, el tono, la cadencia, las pausas: huellas de la voz. El ritmo organiza el movimiento de las palabras, por eso los encabalgamientos, los hipérbatos, los cortes, las pausas, los desvíos y desplazamientos de los versos de García Valdés.

[...] Ver lo terrible y lo hermoso con precisión, sin sentimentalismo alguno, sin blanduras, como lo escribe García Valdés en *caza nocturna*: «Necesito / los ojos de los lobos / para ver». De ahí, quizá, esa mirada intransitiva, esa escucha intransitiva, ese dolor/amor intransitivos, libres (en

el sentido que da Spinoza a ese concepto, en el que libertad y necesidad coinciden) y a un mismo tiempo cargados de potencia vital.

[...] Los poemas de García Valdés diluyen el problemático *yo* y ofrecen en cambio un «yo sin garantías», un yo vacío, lleno, difuso, móvil, dulce, enérgico, callado, vacilante, pausado, fragmentario, que sin embargo siempre dice: hay siempre un sujeto enunciativo, pero esa enunciación no está ahí para generar una comunicación, sino para despertar diversos matices de sentido, es un decir distinto, un decir que dice la sombra para generar la luz o viceversa. Se dice entonces desde lo imprevisible, lo impensado, desde lo que no se sabe de antemano. La escritura de García Valdés con su respiración desacompasada, tensa la cuerda de la lengua para mostrar la vida. Atención y tensión: vaciarse para que el mundo entre. La escritura provoca un estado cercano al de la contemplación activa o al de la distracción atenta. El animal, el místico, el poeta tensan la cuerda de su percepción.

Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama

[Introducción a *dentro del animal la voz. Antología (1982-2012)*, Cátedra Letras Hispánicas, 2020]

La poesía de Olvido García Valdés, leída en su totalidad, destaca por un singular tono entre lo conversacional y lo oclusivo, entre lo claro y lo herético, entre normalidad y extrañeza; es un efecto logrado a través de un largo decantamiento de la expresión poética que la vuelve *espesa en su transparencia*. Sus yuxtaposiciones, sus puntuales quiebros o fracturas hacen de ella una poesía tan legible como difícil de analizar o de resumir.

[...] El trato de la autora con la filosofía, sostenido durante décadas, ha ido decantando y afinando su percepción, ese mirar atravesado por el pensamiento basado en la consciencia platónica de que hay una distancia entre las cosas y las ideas —y un no menor conocimiento del camino platónico, wittgensteiniano y foucaultiano entre las palabras y las cosas—. Este ligero deslizamiento, que hunde sus raíces a la vez en el hondo conocimiento de la filosofía nietzscheana de la sospecha y en una visión empirista *à l'anglaise*, elimina toda la ingenuidad habitual de la mirada realista a la hora de enfrentarse al paisaje, por ejemplo. Donde algunos ven «árboles» o «tierra», García Valdés contempla chopos, sauces, cerezas, arcillas, feldespatos; donde los costumbristas ven «resplandores» o «reflejos», ella divisa inclinaciones de la luz, reverberaciones, claridades, gamas cromáticas. Su mirada poética es lo contrario del adorno y del retoque poético tradicional: es una operación de desvestido, que se solaza con la experiencia de ver las cosas del mundo, no puras, sino desnudas, en su ser, sin contaminación retórica ni cultural por parte de quien ve, ni del lenguaje con que se enuncia lo visto.

[...] La mirada de García Valdés puede ser clara unas veces y oscura otras, lo que nunca se permite es ser *borrosa*. Para ella la operación de mirar

contra la turbiedad es casi un principio vital, una toma de postura, como insinuando que la borrosidad es un defecto de concentración, de observación o de expresión.

[...] La autora recurre de seguido a la multiplicidad y el simultaneísmo, conjugando elementos, experiencias y personajes que entran y desaparecen en ese *tejido* versal al que aludíamos antes, creando un tipo de sucesión poética en cierta forma similar al del propio paso de la vida: temas, personas, formas, tonos y paisajes entran y salen del discurso y se cruzan en él; sin azar, por supuesto, pero con cierta naturalidad, consonante con la dimensión biológica que tiene la poesía de García Valdés

[...] Para contextualizar la especial dedicación de Olvido García Valdés al lenguaje, puede servir de pista que el español no es la lengua materna de la poeta, que creció en Santianes de Pravia, en un ambiente hogareño donde se hablaba el asturiano, hasta los ocho años de edad, momento en que la familia se mudó a Oviedo. De ahí esa cierta tensión detectable respecto al español, una lengua elegida por la poeta, y precisamente por eso analizada con cuidado y de forma vigilante, siempre en guardia. De ahí también la atención constante hacia el habla de los demás, hacia las expresiones discursivas, ya sean cotidianas o filosóficas, habladas o escritas, familiares o solemnes, quedando huella y registro de todas ellas en sus poemas.

[...] Para García Valdés es casi una obsesión lo que los otros *dejan* en su habla pública, en su «decir torrencial / social», y le parece sintomática, tanto psicológica como sociológicamente, la forma que las personas tienen de expresarse en una charla, de *presentarse*. Se enlazan, en consecuencia, ser y habla. Esta vocación oidora es parte de una poética *abierta*, atravesada por las voces de los otros y por los otros, traspasada por otros discursos, con los que se va tejiendo pacientemente una retícula con la inverosímil capacidad de ser concentrada y dispersa a la vez, abierta y recogida, opaca y transparente.

Pilar Martín Gila

[*Cuadernos Hispanoamericanos*, enero de 2021]

Hay una cortadura en este libro [*confía en la gracia*] que viene de fuera del libro, de los accidentes de la vida, las circunstancias, pero que le afecta. Y, al tiempo, vemos una cortadura que viene de la propia poesía, algo que se impone en la potencia de la palabra en el poema y que abre algo parecido a una nueva libertad nacida en el fragmento, en esa cortadura que rompe lo esperable y se desgrana en lo insospechado, llevando los elementos de la lengua hacia otro orden que no es solo sintáctico, frase desplazada, resignificación. Las palabras dan cuenta de la intensidad que nos lleva hasta el poema, de la intensificación de la percepción que nos lleva a la lengua del poema. Aquí querría traer una expresión que oí a la propia autora y que

establece una tensión con la mencionada libertad: la desfachatez. Se puede pensar en la *desfachatez* como término vinculado a la facha, a la faz, quizá a la máscara, algo que tiene que ver tal vez con la osadía, el atrevimiento de la palabra de la poeta. Es la libertad eso que puede estar en la frontera de lo desvergonzado, desbocado pero siempre en la palabra, en la lengua —lo deslenguado, quizá—, y, ante la enorme fuerza de este poemario (de toda la escritura) de García Valdés, cabe pensar que estamos ante una condición de la poesía misma, de toda poesía, en ese su hablar desde y para sí. También, de otro modo, se puede ver que la libertad encuentra su apoyo, su auxilio, precisamente en la gracia, como enseñaba Agustín de Hipona, pero un auxilio no trascendente, que se da dentro de la gracia misma en pos del encuentro de esta nueva libertad realizada en los límites más abiertos posible de lo real, y abarcando cada cosa de forma singular, concreta, biográfica, aun tensando su realidad, su peculiaridad. Podemos imaginar aquí que estamos ante el *pneuma* de la palabra, eso que se construye dentro el cuerpo, partiendo de él, lo carnal de este libro que hemos mencionado, el hambre, las cosas o el vacío que dejan para encontrarse con el afuera.

Juan Mayorga

[Entrevista en que habla sobre *La caída de Ícaro*, *La Razón*, 15 de abril de 2023]

—¿Por qué elige este libro?

—Porque me parece importante llamar la atención sobre nuestros/as poetas y creo que vivimos un momento muy alto en la poesía española. Olvido García Valdés lleva iluminándonos décadas y este libro que recibe en un momento de madurez puede ser una puerta adecuada para entrar en la obra de una de nuestras más importantes voces poéticas, para que quienes no la conozcan todavía accedan a su palabra.

—¿Qué destacaría de él?

—Un tema fundamental de ella ha sido siempre su propia vulnerabilidad, la fragilidad de su propio cuerpo, y haciéndolo expresa a su vez la nuestra, la de sus lectores. En este sentido, en su poesía hay siempre una paradójica belleza, porque hablando de la vulnerabilidad de nuestros cuerpos consigue construir una experiencia perdurable, es decir, hay algo paradójico y extrañamente bello en que de la conciencia de la herida del tiempo sobre nuestros cuerpos ella consiga construir una palabra que, de algún modo, atraviesa los tiempos.

—¿Lee a García Valdés habitualmente?

—Desde hace tiempo y, además, es alguien a quien sin duda los lectores de poesía y los poetas atienden siempre con enorme expectativa porque es una poeta honda.

Túa Blesa

[*El Cultural*, 3 de febrero de 2023]

En uno de los textos teóricos de Olvido García Valdés se lee: «La poesía trabaja con los materiales de la vida; un poema es un lugar raro en que se guarda la vida». Así, no se trata de fantasía, sino de la vida, lo que incluye la desdicha, el dolor, el miedo, la muerte, pero en ese mismo texto añade que se trata de, «más allá o más acá de la aspereza, del roce con lo que nos va pasando, con lo rugoso y áspero que nos reseca, señalar la intensidad con que se percibe la vida, lo celebratorio —celebración del mundo, de estar, de percibirlo—». Todo eso lo guarda el poema y lo guarda como celebración, canto.

[...] Con un léxico sencillo —no es detalle menor que se renuncia a la mayúscula inicial en algunos poemas y títulos, como si se hablara en voz baja—, una sintaxis que evita el barroquismo y un ritmo que se desentien- de de los esquemas tradicionales para someterse al aliento del cuerpo, a lo que dicta la respiración —y es como si ello insuflara vida—, García Valdés regala al lector un hablar que no necesita escenas o historias extraordinarias para ser poético, un hablar que por medio de una mirada, penetrante, sabia, al mundo, atravesándolo, accede al conocimiento de todo ello —conocimiento también de sí misma, del yo que habla, del lector—, de aquello a lo que hay que denominar su verdad, la verdad de «los materiales de la vida» transmutados en palabras, poemas.

Si ha escrito que «clausurada la mimesis, / la palabra hermosura es una incógnita que huye», hay que decir que esa palabra o, mejor, su sentido pleno ha sido atrapado y sus poemas lo guardan.

Amelia Gamoneda

[Introducción a *De la percepción del verde. Escuchas de la poesía de Olvido García Valdés*, libros de la resistencia, 2023]

Podría el lector pensar que la poesía de Olvido García Valdés habla esencialmente del verde. Y en cierto sentido así es, puesto que nombra a menudo tal color. Pero no porque evoque el verdor del natal paisaje asturiano, sino porque «decir el verde» es querer decir la percepción del verde. Y este empeño es desafío a la imposibilidad.

No se puede decir el verde porque el lenguaje no alcanza a decirlo con todas las consecuencias, con toda la intensidad de una percepción, con toda la convicción exenta de razonamiento que da el contacto del cuerpo y de sus sentidos con el mundo. «Decir el verde» es así el nudo de lo poético: experimentar el deseo y la imposibilidad de decir lo que pertenece a la experiencia viviente.

Decir el verde y que este no llegue a decir la experiencia del verde lleva a constatar la cortedad del lenguaje a la hora de medirse con la percepción y lo real: «no se puede decir, ha de verlo quien vive», «la lírica es de lo que no hay, hay la percepción». ¿Fin de la cuestión? Quizá no: la poesía —la lírica, dice García Valdés— es de lo que no hay, pero su proyecto pudiera quizá llegar a ser de lo que hay: de lo real. Y quizá lo que de partida para el poeta es imposible resulte finalmente posible a oídos del lector.

La poesía es lenguaje que se mantiene en la imposibilidad del decir —en su abolición— para mejor asimilarse a la experiencia: un lenguaje que hasta cierto punto se desprende de su naturaleza de lenguaje (de su naturaleza comunicativa) para devenir experiencia real, percepción en sí. Un lenguaje que hace lo que hace un cuerpo, que adopta naturaleza de cuerpo y entonces percibe y experimenta: «la poesía, ese cuerpo extraño».

[...] Decir la percepción del verde no es pues decir: «verde». Ni tampoco describir las cualidades del verde (lo que no impide que un poema las describa, claro está). Queriendo decir la percepción del verde la lengua *reverdece* y se *aviva*: *poiesis*. La poesía es acto por el que la lengua se engendra a sí misma y en ese gesto generativo emerge la cualidad de lo vivo, prende la vida.

Olvido García Valdés tiene una conciencia profunda de esta operación en la que la lengua se *entraña* y se *extraña* de sí misma. Y por ello, a esa autogénesis poética que la emparenta con lo vivo añade aún el modo reflexivo y metapoético de quien habla de ello dentro del propio poema que lo ejecuta. Y así pues es cierto que sus poemas no sólo muestran sino que también hablan a menudo del deseo y la imposibilidad de decir la percepción del verde.

Por supuesto que habla de otros colores, incluso —en vez del color— pudiera haberse enunciado la percepción de una forma, o de una textura, o de una emoción. Pero la elección del color tiene su sentido: el color es el ejemplo canónico de los *qualia*. La rojez del rojo, dicen ciertos filósofos, es un *quale*, esto es: un contenido cualitativo de carácter no conceptual que unido a otros conforma nuestra conciencia fenoménica; es una experiencia mental subjetiva que no coincide con lo real pero que tampoco se somete completamente a la abstracción que ejerce el lenguaje a través de sus nominaciones y conceptos. Y por ello los *qualia* no pueden ser dichos, porque comparten con lo real una resistencia a doblarse al lenguaje: una resistencia que establece entre *qualia* y realidad cierto parentesco. Y el poeta lo sabe de modo instintivo: para nuestra interioridad de sujetos pensantes, el *quale* es el pariente más accesible de lo real, aquel que está a medio camino entre las operaciones lingüístico-categoriales de la mente y las tangibles del cuerpo sobre el mundo. Y esa extraña proximidad entre unas y otras es también la de la poesía, ese lenguaje donde «se guarda la vida».

Catálogo esencial de la autora

EDICIONES DE POESÍA DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS

Libros

- El tercer jardín*, Ediciones del Faro, Valladolid, 1986.
- Exposición*, Esquío, Ferrol, 1990. Accésit del Premio Esquío y Premio Ícaro de Literatura.
- ella, los pájaros*, Ediciones de la Excma. Diputación Provincial de Soria, 1994. Premio Leonor de Poesía.
- caza nocturna*, Ave del Paraíso, Madrid, 1997. Traducción al sueco por Ulf Eriksson: *Nattlig jakt* (Ariel Skrifter, Estocolmo, 2004), y al francés por Stéphane Chaumet: *Chasse nocturne* (L'Oreille du Loup, París, 2009).
- Del ojo al hueso*, Ave del Paraíso, Madrid, 2001.
- Y todos estábamos vivos*, Tusquets, Barcelona, 2006. Premio Nacional de Poesía 2007. Traducción al inglés por Catherine Hammond: *And We Were All Alive* (Cardboard House Press, Phoenix, Arizona, 2016), y al francés por Bénédicte Mathios: *Et nous étions tous vivants* (L'Harmattan, París, 2017).
- Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2008. Prólogo de Eduardo Milán.
- Lo solo del animal*, Tusquets, Barcelona, 2012.
- confía en la gracia*, Tusquets, Barcelona, 2020.
- Entre 2001 y 2006. En el curso de «Y todos estábamos vivos»* (Fundación César Manrique, Colección Peñola Blanca, Lanzarote, 2024).

Antologías y otras publicaciones

- Todos de etiqueta*, Barrio de Maravillas, Valladolid, 1986. Antología a cargo de Tomás Salvador González.
- La prueba del nueve (antología poética)*, Cátedra, Madrid, 1994. Introducción y selección de Antonio Ortega.
- Poèmes*, en *Noire et Blanche*, núm. especial, 1995. Revista editada por el poeta Roberto San Geroteo.
- Antología de poesía española (1975-1995)*, Castalia, Madrid, 1997. Edición de José Enrique Martínez.
- Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Hiperión, Madrid, 1997. Edición de Noni Benegas y Jesús Munárriz.
- Norte y Sur de la poesía iberoamericana. Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México, Venezuela*, Verbum, Madrid, 1997. Coordinación de Consuelo Triviño.

«Locus oculus solus», en el catálogo *El viento, el tiempo, el silencio* del pintor Anselm Kiefer, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998.

El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española, Visor, Madrid, 1998.

Antología de la poesía española e hispanoamericana, EDAF, Madrid, 2000. Edición de de Melquiádes Prieto.

todo acaba cayendo del lado que se inclina, Edición a Secas, Buenos Aires, 2002.

Las poetisas de la búsqueda, Libros del Innombrable, Zaragoza, 2002. Edición de Jaime D. Parra.

Antología de la poesía contemporánea, Hermes, Barcelona, 2002. Edición de José Ángel Cilleruelo.

Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002. Selección y prólogo de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela.

«Diez años», en *El signo del gorrión*, núm. 26, 2002.

La vida escrita por las mujeres. Obras y autoras de la literatura hispánica e hispanoamericana (vol. IV: *Lo mío es escribir*. Siglo XX), Círculo de Lectores, Barcelona, 2003.

La poesía, ese cuerpo extraño (antología), Ediciones de la Universidad de Oviedo, 2005.

Si un cuervo trajera, LapZus, Montevideo, 2005.

Si le loup te voit le premier, Brive, Myrddin, Brive, 2006. Traducción al francés de Jean-Yves Bériou y Martine Joulia.

Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía española (1966-2000). 50 poetisas hacia el nuevo siglo, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007. Edición de Marta Sanz Pastor.

Siete poemas (con monotipos de Luis Costillo), Escuela de Arte, Mérida, 2006.

6+6: tiempo de paz, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2008.

32 poemas de Olvido García Valdés leídos el 22 de octubre de 2008 en la Residencia de Estudiantes, Amigos de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2008.

Antología poética, en el portal Poesía española contemporánea, coordinado por Ángel Luis Prieto de Paula en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Página de Olvido García Valdés, dirigida por Antonio Ortega: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/olvido_garcia_valdes/obra/antologia-poetica—9>.

El mundo es un jardín, Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 2009.

Veinte años de poesía. Nuevos textos sagrados (1989-2009), Tusquets, Barcelona, 2009. Edición de Andrés Soria Olmedo.

Racines d'ombre, Cadastre8zéro, Abbeville, 2009. Antología. Traducción al francés de Martine Joulia y Jean-Yves Bériou.

Antología, Fundación Caja Canarias, Tenerife, 2009.

Olvido García Valdés. Poética y poesía, Fundación Juan March, Madrid, 2009.

Trato preferente: voces esenciales de la poesía actual en español, Sial, Madrid, 2010. Edición de Balbina Prior.

- El mundo es un jardín*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.
- Aunque la pena no*, Del Centro, Madrid, 2012. En colaboración con la pintora Marion Thieme.
- New Poetry from Spain: An Anthology*, Talisman House Publishers, Greenfield, Massachusetts, 2012. Edición y traducción al inglés de Marta López-Luaces, Johnny Lorenz y Edwin Lamboy.
- Poesie*, Raffaelli, Rimini, 2012. Antología preparada por Mariano Peyrou. Traducción al italiano de Matteo Lefevre.
- ... porque el verde corresponde a lo inestable*, Segundo Santos, Cuenca, 2012. Tirada de 350 ejemplares con una acuarela del pintor Luis Vidal.
- Spain's Great Untranslated. A Words Without Borders Anthology*, Words Without Borders, Nueva York, 2013. Edición de Javier Aparicio, Aurelio Major y Mercedes Monmany. Traducción al inglés de Catherine Hammond.
- Panic Cure: Poetry from Spain for the 21st Century*, Shearsman Books, Bristol, 2013. Selección y traducción de Forrest Gander. Introducción de Daniel Aguirre-Oteiza.
- Panic Cure: Poetry from Spain for the 21st Century*, Otis Books / Seismicity, Los Ángeles, California, 2014. Edición y traducción al inglés de Forrest Gander. Introducción de Daniel Aguirre-Oteiza.
- What Do You Expect, Heart?*, The Chinese University Press, Hong Kong, 2014.
- «Poètes d'Espagne», dossier de *Europe, Revue littéraire*, núms. 1.034-1.035, 2015. Traducción al francés de Laurence Breysse-Chanet.
- Dentro del animal la voz*, Ediciones del 4 de Agosto, Logroño, 2015.
- La búsqueda del Sur*, Barcelona, Animal Sospechoso, 2016. Edición de Nathalie Karagiannis.
- Obraz, który trwa tyle, co życie*, Lokator, Cracovia, 2018. Antología. Traducción al polaco de Marta Eloy Cichocka.
- Poesía sin fronteras III. Nueva poesía española. Antología*, Huerga & Fierro, Madrid, 2018. Edición bilingüe (español-hebreo) de Jaime B. Rosa y Ernesto Kahan.
- Poéticas del origen. Génesis y permanencia de la poesía de mujeres*, Huerga & Fierro, Madrid, 2019. Edición de Jaime D. Parra.
- dentro del animal la voz (antología 1982-2012)*, Cátedra, Madrid, 2020. Edición de Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama.
- La caída de Ícaro*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2022. Antología conmemorativa del XXXI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

OTRAS OBRAS DE LA AUTORA

Traducciones

- Pasolini, Pier Paolo, *La religión de mi tiempo*, Icaria, Barcelona, 1997.
- Ajmátova, Anna y Tsvetáieva, Marina, *El canto y la ceniza*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2005. En colaboración con Monika Zgustova.

Pasolini, Pier Paolo, *Larga carretera de arena*, La Fábrica, Madrid, 2007.
Fotografías de Philippe Séclier.
Noël, Bernard, *El resto del viaje y otros poemas*, Abada, Madrid, 2014. Edición bilingüe (español-francés). En colaboración con Miguel Casado.

Ensayos, artículos, textos diversos

Teresa de Jesús, Omega, Barcelona, 2001.
La sorpresa del mundo. Conversación con Miguel Marinas, Libros de la Resistencia, Madrid, 2017.
«El vuelo y el ala», en *El Urogallo*, núms. 122-123, 1996.
«Mujeres de 1900: *Memorias de Leticia Valle*», en *El signo del gorrión*, núm. 10, 1996.
«La poesía escrita por mujeres», en *El Crítico*, diciembre de 1996 - enero de 1997.
Los poetas de la República, Hermes, Barcelona, 1997. Estudio y antología. En colaboración con Miguel Casado.
«Un sentimiento penetra el cuerpo: lo amoroso, lo político, lo poético», en *Revista de Occidente*, núm. 190, 1997.
«De la imposible tarea de traducir poesía», en *ABC*, 1 de octubre de 1998.
«Octubre o colibrí», en Javier Fernández de Molina, *El sueño del colibrí*, Galería Rayuela, Madrid, noviembre-diciembre de 1998.
«Descendimiento», en Antoni Tàpies, *Obra recent*, Galería Toni Tàpies, Edicions T, Barcelona, noviembre de 1998 - enero de 1999.
«Vivo enfrente del bosque: espacios de una imagen», en VV.AA., *Perdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares*, Huerga & Fierro, Madrid, 1999. Coordinación de Asun Bernárdez.
«Kafka o la escritura adversativa (notas)», en *El signo del gorrión*, núm. 17, 1999.
«Mundo, experiencia, lenguaje: el yo poético (un coro de solistas)», en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 630, 1999.
«Ira de luz: la poética del tiempo de Velázquez», en VV.AA., *En torno a Velázquez*, Comunidad de Madrid, 1999. Coordinación de Miguel Á. Ramos.
«El canon y la poesía escrita por mujeres», en Elsa López (coord.), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Cabildo Insular, Lanzarote, 1999.
«Because the Night», en *El signo del gorrión*, núm. 19, 2000.
«El escribiente: carta al universo», en Zush, *La campanada*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, junio-agosto de 2000.
«Geografía», en *El signo del gorrión*, núm. 25, 2002.
«El corazón *more geometrico*», en Vicente Rojo, *Volcanes contruidos*, Galería Juan Gris, Madrid, noviembre-diciembre de 2002.
«Horto de incendio», en *Hablar/Falar de Poesía*, núm. 5, 2002.
«La sangre, el aire», en José Manuel Broto, *Rever*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior (Arte Español para el Exterior), Madrid, 2003.

- «Vincent: la sombra debida», en Luis Costillo, *Vincent*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, diciembre de 2004 - enero de 2005.
- «Hacerse y deshacerse». Prólogo a Antonio Méndez Rubio, *Por más señas*, DVD, Barcelona, 2005.
- «Lecturas guiadas: sobre la traducción de la poesía de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva», en Miguel Gallego Roca, Jorge Riechmann, Carlos Jiménez Arribas, Aurelio Major, Rafael-José Díaz, Olvido García Valdés, Luis Javier Moreno y Andrés Sánchez Robayna, *Poesía en traducción*, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007. Edición de Jordi Doce.
- «Quebrada, quiebro, quebranto: geometrías de Aníbal Núñez», en VV.AA., *Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez*, Ediciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008. Edición de Miguel Casado.
- «Lugar de paso», en José-Miguel Ullán, *Agrafismos*, Escuela de Arte de Mérida e Instituto Cervantes, Mérida y Madrid, 2008.
- «Sueño, imagen, poema», en *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, núm. 8, 2010.
- «Lo que dice Dafne», en Juana Castro, *Heredad. Cartas de enero*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2010.
- «Friso de Mozambique», en *áfrica.es, 7 escritores españoles en África*, AECID / Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid, 2011.
- «Los trazos de la canción», en *Las voces inestables. Sobre la poesía de José-Miguel Ullán*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2011. Edición de Miguel Casado.
- «De sus lenguas aéreas», en el volumen-catálogo de la exposición *José-Miguel Ullán. Palabras iluminadas*, La Casa Encendida, Madrid, 2012.
- «El poeta Roberto Bolaño», en el volumen-catálogo *Archivo Bolaño. 1977-2003*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2013.
- «La canción del convaleciente», en Juan Ramón Jiménez, *Estío (a punta de espina) (1913-1915)*, Visor / Diputación de Huelva, Madrid, 2015.
- «El poema y el filo», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 834, 2016.
- «Pies nocturnos», en el volumen-catálogo *Footnotes. Notas al pie. Caminar en compañía de Hamish Fulton*, Fundación Cerezales Antonino y Cinia, León, 2017.
- «Deseo de Marsias», en *La piel del discurso médico*, Diputación Provincial de Huesca, 2017. Edición de Javier Codesal y Montserrat Rodríguez Garzo.
- La sorpresa del mundo. Conversación con Miguel Marinas*, Libros de la Resistencia, Madrid, 2017.
- «El castillo interior y el mundo», en *Mercurio: panorama de libros*, núm. 201, 2018.
- «Carta a Toni Marí sobre el malestar o la forma en poesía», en *Les formes de l'amistat. En honor de l'amic i mestre Antoni Marí*, Angle, Barcelona, 2018. Edición de Eduard Cairol y Jordi Ibáñez.

Libros y ensayos sobre Olvido García Valdés

- Canteli, Marcos, «El raro fluir de lo intransitivo: Olvido García Valdés», en Marcos Canteli, *Del parpadeo: 7 poéticas. José-Miguel Ullán, Carlos Piera, Pedro Provencio, Ildefonso Rodríguez, Olvido García Valdés, Miguel Casado*, Libros de la Resistencia, Madrid, 2014.
- Favela, Tania, «La sombra de la voz / o un yo sin garantías en *Lo solo del animal*», en Tania Favela, *Remar a contracorriente. Cinco poéticas. Hugo Gola, Miguel Casado, Olvido García Valdés, Roger Santiváñez, Gloria Gervitz*, Libros de la Resistencia, Madrid, 2019.
- Gamoneda, Amelia, *Del animal poema. Olvido García-Valdés y la poética de lo vivo*, KRK, Oviedo, 2016.
- (ed.) *De la percepción del verde. Escuchas de la poesía de Olvido García-Valdés*, Libros de la Resistencia, Madrid, 2023.
- García-González, Ariana, «*La caída de Ícaro*, de Olvido García Valdés. (Re) lectura de un mito», en *Castilla. Estudios de literatura*, 12, 2021, <<https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.457-483>>
- «Olvido García Valdés. Poesía y poética». Tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2022.
- Marinas, Miguel, *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*, Libros de la Resistencia, Madrid, 2014.
- Sánchez Moreiras, Miriam, *Contra la piedra y el pájaro. El conocimiento poético en Andrés Sánchez Robayna y Olvido García Valdés*. Tesis doctoral inédita leída en University of Colorado Boulder, 2009.
- «La palabra en la intemperie: *ella, los pájaros*, de Olvido García Valdés», *Confluencia*, 27, vol. 2, 2012.

Premio
Iberoamericano
de Poesía
Pablo Neruda

Sobre el premio

El Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda es concedido por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, a través del Consejo Nacional del Libro y la Lectura, a un autor o autora de reconocida trayectoria, cuyo trabajo sea una entrega notable al diálogo cultural y artístico de Iberoamérica.

Fue creado en 2004 por acuerdo entre el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y la Fundación Pablo Neruda, como homenaje al centenario del poeta.

El galardón es de carácter bienal y consiste en una medalla y 45 millones de pesos chilenos, lo que lo sitúa como uno de los más relevantes de la región iberoamericana. Además, se compromete la edición de una antología poética del autor.

El premio es otorgado por un jurado internacional, integrado por cinco personalidades —dos chilenas y tres extranjeras— de reconocido prestigio por su aporte a la creación o a la crítica literaria en el ámbito de la poesía, quienes son designados por la mayoría de los integrantes del Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

El jurado, al momento de definir al galardonado, debe tener en consideración los siguientes criterios: destacada trayectoria, crítica especializada de su obra y reconocimiento internacional.

Al jurado le corresponde definir al ganador, por mayoría de votos, ante la ministra de las Culturas, las Artes y Patrimonio.

El premio tiene carácter unipersonal y no puede ser declarado desierto, como tampoco puede ser otorgado de manera póstuma.

Hasta la fecha este reconocimiento ha sido recibido por José Emilio Pacheco (México), Juan Gelman (Argentina), Carlos Germán Belli (Perú), Fina García Marruz (Cuba), Carmen Berenguer (Chile), Ernesto Cardenal (Nicaragua), Antonio Cisneros (Perú), Oscar Hahn (Chile), Nicanor Parra (Chile), José Kozier (Cuba), Reina María Rodríguez (Cuba), Augusto de Campos (Brasil), Raúl Zurita (Chile), Joan Margarit (España), Elvira Hernández (Chile), Gloria Gervitz (México), Olvido García Valdés (España) y Rosabetty Muñoz (Chile).

Acta del jurado 2021

En Santiago de Chile, siendo las 11 de la mañana del 7 de julio de 2021, el jurado del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2021, compuesto por Teresa Calderón, Elvira Hernández, Mario Montalbetti, Amparo Osorio y Daniel Saldaña Paris, reunido de manera virtual y con la presencia de la ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Consuelo Valdés Chadwick, quien ha actuado como ministra de fe, ha decidido de manera unánime otorgar este galardón a la poeta Olvido García Valdés (Asturias, España, 1950).

A consideración del jurado, la obra poética de García Valdés supone un trabajo de la palabra de una intensidad única, que empuja el estado de la lengua castellana más allá de sus límites, en una dirección insospechada. Desde *El tercer jardín* (1986) hasta *confía en la gracia* (2020), García Valdés ha cultivado una poesía meditativa, de la concisión y el silencio, pero también el deslumbramiento y el asombro, donde la riqueza del idioma está puesta al servicio de una intimidad del habla y una exploración personalísima. En sus páginas encontramos una espiritualidad —como escribe la propia García Valdés a propósito de Santa Teresa de Jesús— con una «evidente raíz corporal». La obra de Olvido García Valdés tiende puentes hacia las artes visuales, hacia la mística y, muy especialmente, hacia la poesía escrita en América Latina. Valga este premio para celebrar no solo su trayectoria, sino también una forma de leer y de decir el mundo.

Palabras de la ministra

El Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, concedido por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, homenajea a uno de nuestros más grandes poetas reconociendo a autores y autoras cuya trayectoria ha sido valiosa para el diálogo cultural y artístico de Iberoamérica.

Este premio se ha posicionado como uno de los reconocimientos más relevantes de la región, siendo recibido por los más destacados poetas de Iberoamérica. Nicanor Parra (Chile), Gloria Gervitz (México), Ernesto Cardenal (Nicaragua), Antonio Cisneros (Perú), Fina García Marruz (Cuba), Augusto de Campos (Brasil), Joan Margarit (España) y Raúl Zurita (Chile) han sido algunos de las y los ganadores de este galardón de carácter bienal.

Es a este selecto grupo al que se unió la poeta, ensayista y traductora española Olvido García Valdés. La ganadora del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda 2021 fue elegida por un jurado internacional que concluyó que «ha cultivado una poesía meditativa, de la concisión y el silencio, pero también del deslumbramiento y el asombro, donde la riqueza del idioma está puesta al servicio de una intimidad del habla y una exploración personalísima».

La obra poética de Olvido García Valdés tiene una intensidad única y de tal magnitud que empuja la lengua castellana más allá de sus límites y en una dirección insospechada. En este sentido, su obra invita a la introspección, haciendo de la subjetividad personal un punto de partida para la reflexión de la experiencia universal y la condición humana.

Así, aborda temas como la memoria, el tiempo, la identidad, la muerte y la percepción del mundo desde una mirada única y lejos de convencionalismos, pero con un lenguaje accesible para todos y todas. En su trayectoria, además, ha tenido la enorme capacidad de tender puentes con otras disciplinas creativas, como las artes visuales.

Gran parte de esa fuerza creativa la podemos apreciar y disfrutar en esta antología, uno de los premios que incluye este galardón. De esta forma, como Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

no solo queremos reconocer a una autora que ha contribuido al desarrollo de la tradición literaria y poética de Iberoamérica, sino también acercar y dar a conocer su obra fundamental a la ciudadanía.

CAROLINA ARREDONDO MARZÁN

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Contenidos

99 POEMAS

(ANTOLOGÍA PERSONAL DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS)

Lo solo del animal (2012) 13

Exposición (1990) 31

ella, los pájaros (1994) 37

caza nocturna (1997) 49

Del ojo al hueso (2001) 71

Y todos estábamos vivos (2006) 91

confía en la gracia (2020) 117

De la escritura 141

Acerca de la obra de Olvido García Valdés 175

Catálogo esencial de la autora 187

PREMIO IBEROAMERICANO DE POESÍA PABLO NERUDA

Sobre el premio 194

Acta del jurado 2021 195

Palabras de la ministra 196



99 POEMAS

OLVIDO GARCÍA VALDÉS

Primera edición: marzo de 2025
ISBN (papel): 978-956-352-471-0
ISBN (PDF): 978-956-352-472-7

**Ministra de las Culturas, las Artes
y el Patrimonio**

Carolina Arredondo Marzán

**Subsecretaria de las Culturas
y las Artes**

Jimena Jara Quilodrán

Jefa del Departamento de Fomento

Claudia Gutiérrez Carrosa

**Secretaria Ejecutiva del Consejo
Nacional del Libro y la Lectura**

Aracelly Rojas Vallet

**Premios Literarios
Consejo Nacional del Libro
y la Lectura**

Carolina Munita Naím
Isabel Suárez Escobar

**Dirección de Arte
Ministerio de las Culturas,
las Artes y el Patrimonio**

Elena Bravo Castillo
Patricia Salas Riveros

**Diseño y Diagramación
Estudio Vicencio**

**Producción editorial
Andrés Braithwaite**

© Ministerio de las Culturas,
las Artes y el Patrimonio, 2025

www.cultura.gob.cl
www.premiosliterarios.cultura.gob.cl

Prohibida su venta

Este libro se terminó de
imprimir en marzo de 2025
en Santiago de Chile.

El texto fue compuesto con
las tipografías Nikola y Wozniak,
de los tipógrafos chilenos
Sergio Leiva y Rodrigo López.
Su interior está impreso con
Pantone 2725 U y 303 U en papel
Bond ahuesado de 90 gramos.
Las tapas están impresas en
papel Arena Rough de 300
gramos, con aplicación de folia
holográfica.

Se imprimieron 1.500
ejemplares en los talleres
de Ograma Impresores.

El pez asoma y escucho la pregunta
por si duele vivir. Si pesa
una pena tanto
como otra pena, si arrastrar los pies
durante un día requiere la misma resistencia
que otro arrastrar de pies. Porque han vuelto
estos grumos, estos gusanos
pura luz de tan verdes, tan violentos
y dulces, y la brisa riza el agua
ahora que sube la marea.