

LA AUSENCIA EN *Y TODOS ESTÁBAMOS VIVOS*,  
DE OLVIDO GARCÍA VALDÉSABSENCE IN OLVIDO GARCÍA VALDÉS' *Y TODOS ESTÁBAMOS VIVOS*BERNARDO MUÑOZ  
Vanderbilt University  
berna.munoz@vanderbilt.edu

RESUMEN: Este ensayo analiza la idea de la ausencia en los versos de *Y todos estábamos vivos* (2006) de Olvido García Valdés. El filósofo y crítico alemán Hans-Georg Gadamer ha dicho que “[e]l crítico se enfrenta a la tarea de reconocer en la creación contemporánea, en medio de abundantes imitaciones a la moda formalmente correctas, lo verdaderamente original, lo sólido, lo realmente productivo” (1999: 144). El artículo toma como punto de partida estas palabras de Gadamer para analizar el lugar desde el que nacen los versos de la poeta asturiana: lo evaporado, lo disgregado, lo perdido. Siguiendo esta idea, la ausencia contribuye a dar solidez al poemario en base a cuatro axiomas o parámetros: (1) el tiempo, (2) el lenguaje, (3) el espacio, y (4) la memoria, a los que se atiende de forma individual, pero no como compartimentos estancos. Explorando a partir de aquí la unidad temática y estilística de los versos de García Valdés se plantea una forma de interpretarlos que trata de dar respuesta a las preocupaciones de la poesía española contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Poesía; ausencia; memoria; lenguaje; identidad

ABSTRACT: This essay analyzes the idea of absence in Olvido García Valdés' *Y todos estábamos vivos* (2006). The German philosopher and critic Hans-Georg Gadamer said that “the literary critic today faces the challenge of being able to identify, in contemporary creation, and amongst a myriad of imitations which are formally correct, the truly original, solid, and productive” (1999: 144). This article takes as a point of departure these words by Gadamer to analyze the place where García Valdés' poems come from: the evaporated, scattered, lost. Following this idea, absence is suggested as the main theme giving solidity to these poems where it is present on four different axioms or parameters: (1) time, (2) language, (3) space, and (4) memory. Examining each of these parameters separately, but

taking into account their possible interrelations, an evaluation of the thematic and stylistic unity of this collection of poems is offered as well as an interpretation for them as an answer to contemporary Spanish poetry's concerns.

KEYWORDS: Poetry; Absence; Memory; Language; Identity



La desaparición tiene memoria. La poesía lo sabe.  
Antonio Méndez Rubio

El poder de generar, difundir y canonizar la literatura ha recaído generalmente sobre los hombres. Sharon Keefe Ugalde advierte de que se imponen "paradigmas de lectura que ven el mundo desde la perspectiva del género masculino y fácilmente los textos que representan otras perspectivas se quedan al margen por 'poco interesantes'" (2006: 651). Si bien estos son los parámetros generales que definen la situación de la mujer-escritora de hoy, no es el caso, al menos en su totalidad, de Olvido García Valdés. Premio Nacional de Poesía en 2007,<sup>1</sup> García Valdés pertenece a una generación de mujeres escritoras que han dado a conocer nuevos y profusos caminos en el seno de la poesía española. "[C]ada generación, en su lectura de la tradición, se lee a sí misma", ha dicho Juan José Lanz (1998: 261). Y eso, justamente, es lo que ha hecho García Valdés. A lo largo de los últimos casi treinta años,<sup>2</sup> la autora ha logrado construir una carrera literaria sólida en base a una poesía austera en la forma y que aspira a la coherencia estética de sus versos. Siendo muy consciente de la tradición poética que le precede, García Valdés ha tenido que excavar en ella hasta conseguir arrancarle su propia voz, una voz que se fundamenta en una tradición con profundas raíces filosóficas.<sup>3</sup> Pero, ¿cómo enfrentarnos a un poemario con las características de *Y todos estábamos vivos*? En *Poema y diálogo*, Hans-Georg Gadamer se propone esclarecer la esencia de la palabra poética contemporánea, así como la percepción que esta recibe por parte de sus lectores y de la sociedad en general. Con este propósito, Gadamer hace referencia a un poema de Johannes Bobrowsky titulado "La palabra hombre". Tras su lectura, al autor advierte que el poema "da la impresión de ser casi hermético". "¿Qué dice realmente?", se pregunta, "[q]ué

<sup>1</sup> El premio fue otorgado por el poemario a que hacemos referencia en este trabajo. García Valdés es la quinta de las seis mujeres que lo han recibido después de las 63 ediciones del galardón.

<sup>2</sup> La primera edición de *El tercer jardín*, su primer poemario, fue publicada en Valladolid en 1986.

<sup>3</sup> No es sorprendente que sus versos apunten en esta dirección si tenemos en cuenta la formación filosófica de la autora. Licenciada en Filología Románica y en Filosofía por la Universidad de Valladolid, en la entrevista que le hace en la revista *Quimera*, Vicente Luis Mora señala algunas de sus lecturas más frecuentadas: Kant, Spinoza, Nietzsche, Foucault, Deleuze, Barthes, Wittgenstein (Mora 2006: 89).

confiere unidad a su enunciado?" (1999: 114). Para Gadamer, una de las características principales de la situación en la que se encuentra sumergida la poesía contemporánea no está en la poesía misma, o en los poetas que la escriben, sino en sus lectores, y se refiere a ella como el "ansia de negar los versos en cuanto tales" (1999: 115). Esta dolencia de la poesía contemporánea parte de una audiencia que, según Gadamer, "no [es] capa[z] de escuchar lo discreto" (1999: 114). Es de este modo que me acerco al poemario de García Valdés, haciéndome la misma pregunta que se hiciera Gadamer: "¿[q]ué confiere unidad a su enunciado?" (1999: 114).

La respuesta funciona como nexo de unión, tanto estética como significativamente, en *Y todos estábamos vivos*, y contiene una palabra que acarrea múltiples implicaciones: la ausencia. A través de la ausencia estos poemas de García Valdés quedan hilados unos a otros, formando una sola estructura que es coherente tanto formal como semánticamente. Gadamer ha dicho que "[e]l crítico se enfrenta a la tarea de reconocer en la creación contemporánea, en medio de abundantes imitaciones a la moda formalmente correctas, lo verdaderamente original, lo sólido, lo realmente productivo" (1999: 144). El punto de partida sobre el que nacen estos versos de la poeta asturiana: lo evaporado, lo disgregado, lo perdido, es donde debemos hallar la solidez del poemario de la que habla Gadamer y el lugar desde el que estos versos se producen. Pero, del mismo modo en que el filósofo no se atreve a atribuirse a sí mismo la capacidad de reconocer "lo verdaderamente original" en la creación contemporánea –como nos dice un poco más adelante en este mismo texto–, tampoco yo me la atribuyo. Ni pretendo con esta lectura señalar la poesía de García Valdés en un único sentido. Muy por el contrario, trato simplemente de "reflexionar", siguiendo la estela de Gadamer, "sobre la fuerza de sentido de la palabra poética siempre que esta llega a expresarse" (1999: 144). Pero, si "[l]a distinción peculiar de la palabra poética consiste en la forma en que se presenta a sí misma al presentar algo" (Gadamer 1999: 107), la forma en que se nos presentan los versos de este poemario tiene una relación íntima con una concepción de la ausencia que tiene sus raíces fuertemente asentadas sobre el pensamiento filosófico: "mudar sin ligereza, no ir / sino desprenderse", nos dice García Valdés en uno de sus poemas (2006: 123).

Antonio Ortega ha escrito sobre este poemario que "[d]ar con el medio justo para acercarse a esta escritura significa, no solo tener presente su realidad verbal, sino pensar también en *lo que no aparece*" (1999: 10).<sup>4</sup> Más allá de la fisicidad generalmente atribuida a la poesía de García Valdés (Trueba Mira, 2010; Sánchez Moreiras, 2012; Gamoneda, 2016), la propuesta que yo planteo parte de la idea de que la ausencia que confiere unidad al enunciado de estos versos se halla construida sobre cuatro indicadores o parámetros, según los cuales la poeta se propone –de manera consciente, o no– corporeizar algunas de las más significativas categorías de la metafísica o la filosofía.<sup>5</sup> Estas cuatro categorías

<sup>4</sup> La cursiva es mía.

<sup>5</sup> Si bien desde una perspectiva diferente, la dimensión metafísica de la poesía de García Valdés también ha sido apuntada por Virginia Trueba Mira (2010) o Miriam Sánchez Moreiras (2012).

sobre las que García Valdés elabora su particular visión de la ausencia, y a partir de las que nacen sus versos, son: (1) el tiempo; (2) el lenguaje; (3) el espacio; y (4) la memoria. Las páginas que siguen analizan la ausencia en *Y todos estábamos vivos* alrededor de estos cuatro ejes. Sin embargo, no pretendo, con mi enumeración al presentarlas, establecer entre ellos bloques absolutamente compartimentados e independientes entre sí, sino más bien establecer una distinción, aún siendo artificial, entre las cuatro categorías de modo que puedan ser analizadas por separado.

En el prefacio que escribe Marc Augé para su libro *Oblivion*, el autor nos presenta el volumen como un pequeño tratado sobre el uso del tiempo. Invita, además, al lector a medir la precisión de sus propuestas contrastándolas con su experiencia personal (2004: 3). Históricamente, el tiempo ha sido una de las cuestiones que mayor preocupación han suscitado en el terreno de la filosofía. El tratamiento que da García Valdés a esta cuestión en sus poemas nos ofrece una visión del tiempo en que parece que este hubiese quedado congelado. Es la suya una manera de escribir poesía que se acerca a la fotografía en el modo en que no puede escapar de su propia hibridación de pasado y futuro, a través de un presente que parece sumido en la inconsciencia: "puro movimiento / sin voluntad, que acompaña. / Solo en la cápsula que oscila" (2006: 157). Y, parece imposible, al leer estos versos, no escuchar el eco de las palabras de Deleuze cuando dijo en *Lógica del sentido* que "[e]l tiempo único de los cuerpos o estados de cosas es el presente" (1969: 9). Pero, ¿cómo es ese presente inarticulado de estos versos? A menudo, García Valdés nos enfrenta con imágenes que parecen sacadas de un museo de historia o de un mundo donde el reloj hubiese quedado detenido: "Somos dos gigantes etruscos o dos/ figurillas de barro" (2006: 23); "Levanta la taza de/ café y se la lleva a los labios" (2006: 29). ¿Qué caracteriza a este presente en el que nada, o todo, suceden en un mismo tiempo? Augé afirma que "our present is frequently divided between the uncertainties of the future and the confusions of remembrance" (2004: 15). Si seguimos la afirmación del autor francés, un tiempo presente nunca es absoluto, incorruptible o total, pues no hay ningún momento único que haya sido aislado de otros tiempos, que haya sido absolutamente desconectado de esos otros tiempos que le hacen, justamente, ser presente. Es esta confusión la que suscriben los versos de García Valdés. Encontramos en ellos un tiempo vacío, denso y borroso en el que lo que sucede no tiene lugar en un tiempo concreto. Muy por el contrario, las acciones, así como las descripciones que hallamos en estos versos, o las imágenes que nos ofrecen, han sido veladas por la inmaterialidad del sueño, por un des-tiempo.

---

Para la primera, es a partir de su reflexión sobre la muerte donde "nace el carácter metafísico de la poesía de García Valdés" (Trueba Mira 2010: 329); comentando sobre *Y todos estábamos vivos*, Trueba Mira afirma que la poesía de la asturiana aborda la muerte como una reflexión metafísica en torno a lo que nos sujeta a *lo real*. La muerte, a partir de la relación fundadora que mantiene con la vida humana, da pie a una "metafísica interrogativa" (Trueba Mira 2010: 336). Sánchez Moreiras, por su parte, relaciona la fisicidad de los versos de García Valdés con su carácter metafísico, pues la voluntad de conocimiento que da sentido a estos poemas solo podría ser entendida si entendemos que la poesía de García Valdés se relaciona con la experiencia, el dolor y *lo real* colocándose a sí misma en "un estado de intemperie" (Sánchez Moreiras 2012: 115).

Pilar Yagüe López (2009), quien a menudo ha escrito sobre otras publicaciones de la autora asturiana, se ha referido a los poemas de *Y todos estábamos vivos* como:

... “pequeñas piezas” que captan instantáneas, momentos detenidos, donde se cuelan retazos de conversaciones o anécdotas, observaciones o recuerdos, sueños, rápidas percepciones, ráfagas desde un coche en marcha o, lo que es más frecuente, trozos de vida arraigados muy en el fondo y que se sustentan de la densa materia que la vida es. (Yagüe López 2009: s.p.)

Señala Yagüe López, por tanto, esa visión de tiempo detenido, o vacío, en el que los poemas parece que captaran “instantáneas”. El gusto de la autora por el encabalgamiento, que se extiende a lo largo de todo el poemario de manera incansable, así como la precisión de las referencias temporales, que crean la apariencia de un tiempo compacto del que difícilmente se puede salir, contribuyen, formalmente, a esta sensación de presente inarticulado en la que nos sumergimos al leer sus poemas. A menudo, la precisión de las referencias temporales y el encabalgamiento suceden de manera conjunta: “ahora que/ casi es de noche” (2006: 25); “es ahora marzo...” (2006: 37); “un día/ de junio, soleado, brumoso...” (2006: 45); “desde el silbo/ transparente de febrero...” (2006: 97).

Pero, si como decimos, un tiempo presente que sea puro no es posible, debemos poder hallar en estos versos el modo en que su presente de instantánea sea catapultado más allá de sí mismo –es decir, que, como apuntaba Ortega (1999: 10), debemos dirigirnos hacia lo que no está en el poemario. Gadamer plantea la siguiente pregunta: “¿[q]ué Yo no es siempre un Yo en expectación?” (1999: 109). De esta formulación de Gadamer me surge una nueva pregunta: ¿no es la expectación de ese Yo, la ausencia de sí mismo, en el tiempo en que ese Yo es? ¿No conlleva esta la expectación que estemos temporalmente descentrados, desconectados de nosotros mismos en el tiempo presente en que somos?: “la vida entre dos/ tiempos, dos pliegues de la mente”, dice García Valdés en unos de los versos de este poemario (2006: 43). Y lo hace consciente del modo en que juega con la expectación del lector. Pues, cuando parece que vamos a hallar “la vida entre dos”... personas –por el encabalgamiento y la manera en que la palabra “dos” queda desprendida– el poema nos ofrece otra palabra muy distinta: “tiempos”. ¿Es posible la forma plural de esta palabra? ¿Sugiere el poema que hay algo más allá del tiempo detenido que nos ofrecen sus versos? ¿Por qué se dice que sean “dos pliegues de la mente”? ¿Es su cualidad de ser un pliegue lo que hace que el tiempo en estos versos sea denso y borroso? Y, por último: ¿acaso estar en dos tiempos no es, a fin de cuentas, estar en ninguno?

Considero que la forma en que se nos presentan estos versos hace que su apariencia de instantánea adquiera, por un lado, una dimensión social, y, por otro, una implicación de futuro, si bien la segunda queda en ellos relacionada con la primera. En primer lugar, podría argüirse que en la era del consumo el tiempo es experimentado como un eterno presente. Hannah Arendt ha escrito sobre el modo en que consumimos el tiempo en una sociedad regida por el capitalismo:

[t]he relatively new trouble with mass society is perhaps even more serious, but not because of the masses themselves, but because this society is essentially a consumers' society where leisure time is used no longer for self-perfection or acquisition of more social status, but for more and more consumption and more and more entertainment. (Arendt 1993: 211)

El hecho de vivir el presente como si fuera en algún modo real, total, olvidándonos con ello, tanto del pasado, como de la expectación que ese presente acarrea en sí mismo, nos empuja a vivir en una dimensión temporal construida sobre una falsa percepción del tiempo. La manera sistemática en que nos deshacemos del presente hace que vivamos encerrados en él, haciendo de nosotros unos autómatas que no consiguen acceder a la totalidad de su tiempo justamente por no poder experimentarlo desde otra perspectiva que no sea la que el consumo nos ofrece. Posiblemente, si esta experiencia dejara de ser tal, la idea del tiempo sobre la que se sustenta la sociedad del consumo se desplomaría, y, con ella, la sociedad de consumo misma: “[s]i se ignora en qué sentido / giran las agujas, se abre abrupto el hueco” (García Valdés 2006: 115). El “hueco”, la “burbuja” que tan a menudo encontramos en estos poemas de García Valdés, nos sugieren esta experiencia del tiempo, un tiempo en el que vivimos adormecidos, ausentes, pues “uno respira esa burbuja calma” (2006: 115).

Una sociedad de consumidores no puede tener la posibilidad de saber cómo cuidar del tiempo, o el mundo, porque su actitud central hacia todos los objetos, la actitud del consumo, consigue arruinar todo lo que esté dentro de ese sistema. “To believe that such a society will become more ‘cultured’ as time goes on and education has done its work, is, I think, a fatal mistake”, dice Arendt (1993: 211). El presente, construido como una prisión en la que no somos conscientes de estar encerrados, hace imposible la entelequia aristotélica de todas las cosas, y su imposibilidad revierte el objetivo final de toda existencia humana.<sup>6</sup> Es esta experiencia que extraemos de los versos de García Valdés la que nos hace girarnos hacia el futuro, pues, como dice Gadamer, “nadie tiene otra posibilidad que la de mirar, siempre esperando, hacia el futuro” (1999: 110). Y es un punto de inflexión para reflexionar sobre la ausencia que habitamos en ese tiempo, y sobre cómo esta ausencia temporal nos configura, también, como seres humanos. Walter Benjamin escribió: “it is experience [...] that accompanies one to the far reaches of time, that fills and articulates time” (2003: 331). García Valdés, al ofrecernos esa experiencia, al extraer del tiempo su propiedad más inequívoca, su carácter de inconcluso, nos ofrece también la posibilidad de deshacer el hechizo. “Sus poemas [...] ofrec[en] lúcida visión de la pérdida desde la resistencia activa”, ha observado Yagüe López (2009); y García Valdés nos ofrece esta resistencia consciente de que la poesía tiene las herramientas para hacerlo.

No es posible hablar de lenguaje y ausencia –y arriba con ello a la segunda de mis categorías– sin partir de las siguientes palabras de Foucault: “la palabra es la inexistencia manifiesta de aquello que designa; ahora se sabe que

---

<sup>6</sup> Apelo al término aristotélico como meta del obrar, como el punto de llegada de los dinamismos, la posesión de la perfección por parte de las cosas.

el ser del lenguaje es la visible *desaparición* de aquel que habla" (1993: 25).<sup>7</sup> Pero, ¿cómo afecta esto a la literatura? Y, más específicamente, ¿que implicaciones conlleva en el terreno de la lírica? Desde este punto de partida, hemos de inferir que en la palabra poética acontece una carencia de sujeto: "[d]e lejos y de cerca, con/ los ojos ocelos –¿quién eres?" (García Valdés 2006: 23). En el "yo hablo" de la poesía, la palabra adquiere una existencia propia que en consecuencia vela, cubre aquella de quien produjo el acto. Para Gadamer, "[e]n el poema no solo se consume la producción de sentido duradero en la palabra que se exhala, sino que en él adquiere duración la presencia sensorial de la palabra" (1999: 145). Si Foucault habla de la ausencia que conlleva la palabra que designa, y de la existencia independiente de esas palabras, Gadamer define la cualidad de esa existencia independiente. La presencia sensorial de la que habla Gadamer acontece en los versos de García Valdés cuando renuncian a las restricciones del lenguaje ordinario. Sus versos no respetan las convenciones gramaticales, a las que nos vemos forzados en un uso normativo de la lengua. Apuntan hacia una particularidad lingüística sobre la que se asienta su renuncia a la significación literal: "desvanecerse/ como sustancia/ desvaneciéndose" (2006: 41).

Yagüe López (2009) ha notado que la búsqueda de la palabra en estos versos construye "un sujeto enunciativo que va tanteando y diluyéndose a medida que se expresa". Podemos concluir, por tanto, que la particular construcción de lo ausente sobre el lenguaje en este poemario tiene dos pérdidas significativas: la falta de precisión en el significado, por un lado, y la pérdida del sujeto por otro. Los versos se refieren a sí mismos, desvaneciéndose en la ligera caída de su brevedad, al tiempo que se van pronunciando. Cuando leemos el poemario en su conjunto, una de las primeras características que percibimos es el juego con lo significativo y lo sugerente, más allá de la coherencia gramatical. A este respecto, Lacoue-Labarthe nos confronta con una pregunta que puede resultar, a priori, inquietante, si bien no tiene más objetivo que el de acercarnos a una realidad cuando de poesía contemporánea se trata: "¿qué pensar de (que queda todavía de pensamiento en) una poesía que debe renunciar, en ocasiones con tanta obstinación, a significar?" (2006: 24). Y este es justamente el lugar en el que nos encontramos con el poemario de García Valdés: la ausencia de un significado estricto, la renuncia al referente. Frente a un uso del lenguaje tal, "¿qué es un poema cuya "codificación" elimina por anticipado cualquier tentativa de desciframiento?" (Lacoue-Labarthe 2006: 24).

Para Méndez Rubio, el lenguaje encriptado en su significación particular no alcanza, en poesía, a proyectar la verdadera dimensión de lo que debe ser la palabra poética. Y considera que la pugna entre lo vanguardista y lo realista llega a un punto muerto en el momento en que se requiere una visión crítica por parte del lector. "Hasta un realista como Bertolt Brecht", dice Méndez Rubio, "era consciente de que el lector, o el espectador, solo puede acceder a un entendimiento crítico y polémico de lo real a través de un lenguaje distanciado, provocativo, cuestionador" (2004: 129). A partir de su renuncia a lo referencial,

---

<sup>7</sup> La cursiva es mía.

los versos de García Valdés se encuentran anclados a un uso del lenguaje que está radicalmente asociado con el discurso poético que pretende trascender la distancia entre poeta y lector, o entre poesía y sociedad, en los términos en que lo plantea Theodor W. Adorno cuando afirma que,

... la lírica se encuentra socialmente garantizada del modo más profundo cuando no repite simiescamente lo que dice la sociedad, cuando no comunica nada, sino cuando el sujeto que recibe el acierto de la expresión llega a conciencia con el lenguaje, allí donde el lenguaje por sí y de sí aspira. (Adorno 2003: 56)

Al tratarse de un lenguaje auto-referencial, que mira hacia dentro, los versos de García Valdés consiguen traspasar esa línea entre lo real y lo inarticulado, y, de esta forma, la palabra se alza sobre el sujeto enunciador para encontrar una existencia independiente en el lector. Leo Bersani ha dicho que “[w]e have to allow for a kind of dissolution or at least elasticity of being induced by an immersion in literature” (1976: 194). Y es que, en puridad, es solo a partir de esa disolución del sujeto que la palabra poética puede llegar a serlo realmente.

Del mismo modo en que el sujeto se desvanece en la palabra poética, también parece haberse desvanecido en los espacios que transitamos en el poemario de García Valdés. Si algo caracteriza al tratamiento que la autora da al espacio es su existencia independiente, una existencia que no está necesariamente anclada a la presencia o contemplación humanas. Los versos en *Y todos estábamos vivos* muestran una evidente preferencia por lo rural, así como la constante exposición de una variedad de plantas y colores: “amarillo sobrenatural/ en agosto, lo sobre/ natural es el rastrojo” (2006: 23); “hubo vida mientras hubo/ hormigas” (2006: 75); “gotas detenidas en la resina, flores/ de luz” (2006: 109). La vitalidad y familiaridad que adquieren radica en que en ellos tenemos la sensación de que los espacios hablaran, de que se refiriesen al lector directamente con una voz propia que les perteneciese, resistiéndose a ser encasillados como meros objetos de contemplación. Esto sucede porque la poeta cede el punto de vista del lenguaje a los espacios mismos sobre los que recae ese lenguaje. Como bien ha apuntado Trueba Mira, “el mundo en García Valdés está subjetivizado [sic], visto desde sí mismo” (2007: 154). Y esta subjetivación tiene lugar para Trueba Mira debido a que “[l]a poeta asiste a ese lenguaje como si de un parto se tratara: produciendo la revelación, no presenciándola pasivamente” (2007: 154-155).

Por su parte, Víctor Angulo Las Heras considera que la ausencia que nace de estos espacios abre la puerta a una redefinición de lo femenino. Para este crítico, las mujeres que encontramos en este poemario

... tienen [una] sensación de aislamiento, de lejanía, y este mismo sentimiento se traslada al presente porque todo se vuelve un esfuerzo por reconstruir—crear—las voces, los nombres... lo que mejor conocemos y desconocemos, ya que se invierte la imagen del camino cuyos márgenes se juntan en la lejanía. Desde el espacio limitado de la casa al que frecuentemente se ha asociado a la mujer, sus personajes femeninos han tenido que imaginarse una realidad



exterior, y ella, desde el piso, se imagina el mismo mundo exterior que trataron de crear sus personajes (Angulo Las Heras 1999: 13)

Es el tratamiento del espacio en García Valdés, por tanto, un intento de asistir al mundo desde una visión femenina; y así, esta visión ha de estar basada en la contraposición que, sin duda, tiene lugar en los versos entre los espacios exteriores e interiores. Invariablemente, sin embargo, todos ellos están marcados por lo ausente: “[h]an brotado las negras de la nada, de la/ noche han venido golondrina y cucaracha” (2006: 111); “el grajo, el cuervo, la hurraca/ humanamente un paso y otro/ andar ensimismado” (2006: 119); “salimos/ cuando llegan, vacía la casa y en ella ellos/ laborando la cáscara” (2006: 33); “[a]ún hablo/ con él; sola, hablo por la casa con él” (2006: 137). Los espacios interiores funcionan en el poemario en dos direcciones: como un marco para la soledad, y como un medio de protección, un lugar en que ocultarse de los demás en medio de una incesante huida: “en mi casa me escondo por si alguien/ me quiere ver que no me vea” (2006: 77); “estaba la lámpara encendida, no había/ luz en ese cuarto, no había ventana” (2006: 51). Al presentarnos la lámpara y la luz de este último verso, García Valdés hace que ambas palabras queden contrapuestas: “lámpara encendida”, “no había luz”. Y con ello, dejan de ser una la causa de la otra. De este modo, García Valdés hace que nos sumerjamos en un espacio de lo irreal donde la materia del sueño se disfraza de domesticidad. Al igual que con el tiempo, en su tratamiento del espacio la poeta nos lleva también hasta los bordes de lo onírico, de lo ausente, de lo que parece ser pero que, en realidad, queda diluido en el momento en que creemos apresarlos. El espacio al que somos arrojados en sus versos queda definido del siguiente modo en uno de sus poemas: “[u]n espacio intermedio/ –hilo de sueño hila su sustancia, y la oquedad,/ una concavidad en que se cabe” (2006: 29). De nuevo asistimos a su juego con lo impreciso, lo inacabado, para transmitirnos una idea del espacio que nos redefine como habitantes de la nada; una nada que, a su vez, parece haber cobrado vida en sí misma al entrar en contradicción con lo real.

En la búsqueda de ese efecto, García Valdés destituye al ser humano como existencia fundamental para quien vive y se conforma el mundo. Al proyectarlo hacia una existencia en el sueño, al ser humano ya no le pertenece ese mundo. Y las cucarachas, o las hormigas, son del mundo más dueñas que él mismo. En otro de sus poemas, García Valdés nos dice: “[e]n el sueño se hallaba/ y era yo no expresamente/ no civilmente” (2006: 53). La tercera persona singular de “se hallaba”, no corresponde con el “era yo” que encontramos a continuación. La incongruencia lingüística produce un efecto de des-familiarización que juega en contra de la apariencia de domesticidad que transmite el poemario. Los espacios que encontramos aquí pueden ser, por tanto, paisajes rurales cotidianos o interiores que resultan a priori reconocibles, pero, el uso del lenguaje que hace la autora, su tratamiento del espacio como un sujeto en sí mismo, y la transformación que proyecta sobre esos espacios a través del velo de lo onírico, hacen que toda referencia a lo real quede anulada. Con ello, García Valdés cuestiona hasta qué punto nos definimos en relación al espacio que habitamos y al uso que

hacemos de esos espacios. ¿Qué quedaría de eso que llamamos “Yo” si lo arrancamos del lugar en que se encuentra, de ese marco sobre el que de manera tan complaciente se define?: “[u]n sueño en contrapunto [...] desalojo de lo airado o inerme” (García Valdés 2006: 53).

El último de los parámetros sobre los que la autora construye su particular visión de la ausencia adquiere cierta redundancia en tanto que memoria y ausencia son ideas inseparables. Un posible modo de entender la memoria es, en sí misma, como una ausencia. El recuerdo, *per se*, no es otra cosa que la ausencia del sujeto/objeto que lo produce: “volvía a la niñez donde se hacía/ presente aquella voz” (García Valdés 2006: 29). Y el catalizador de la ausencia sobre la que se construyen los recuerdos es, en este poemario, la emergencia del dolor. En uno de los poemas, leemos, “en la vida todo duele/ hago deporte” (2006: 31). Hay algo muy curioso que sucede en estos versos. La mera cercanía de la mecanicidad del deporte, actividad que requiere una suspensión de las emociones para concentrarse en el cuerpo, junto con el dolor, producen una contradicción. El deporte está culturalmente asociado al bienestar, no solo físico, sino mental: “Mens sana in corpore sano”, decimos aludiendo a la cita latina de las *Sátiras* de Juvenal. Sin embargo, en los versos de García Valdés el hacer deporte es más bien un intento de ocultar la realidad de una existencia dolorosa que no deja de serlo a pesar de su práctica. La práctica deportiva que mencionan estos versos es una máscara, pues, que no consigue desplazar el dolor omnipresente de la palabra “todo”: “prefiero mantenerme a distancia” (2006: 31), nos dice otro de los versos en este mismo poema para referirse a la máscara con que su voz transita el mundo.

En torno a la memoria y a cómo esta está íntimamente relacionada con el dolor, Luis Eduardo Gama afirma que “la capacidad de recordar [...] no representa un rasgo positivo de la especie humana [...]. Se trata, por el contrario, de una capacidad cuya actividad genera más bien dolor, pues nos confronta permanente e inesperadamente con la carga de un pasado” (2007: 15). La memoria, en *Y todos estábamos vivos*, es entendida como una prisión del mismo modo en que lo era el presente. Pero, el dolor que se explicita en estos versos no es producido por un recuerdo específico que podamos distinguir fácilmente; ese dolor no se adhiere a la recreación de una vivencia particular. Es, por el contrario, un dolor que nace de la existencia misma. Proviene, como dice Gama, “de aprender con el recuerdo lo que es en el fondo la existencia: un imperfectum que no es más que ‘un ininterrumpido haber sido, una cosa que vive de negarse y de consumirse [...] a sí misma, de contradecirse a sí misma’” (2007: 15). Y este es, justamente, el modo en que el dolor aprisionado en estos versos se construye sobre lo ausente, sobre la carencia de una causa para ese dolor. Los versos de García Valdés no tienen la intención de reconstruir una experiencia dolorosa, una experiencia significativa en la vida; pretenden, por el contrario, dar voz al dolor mismo, un dolor carente de experiencia que lo sujete, y hacerlo una experiencia en sí mismo, un modo de existencia. Consiguen, de este modo, ser sus versos una reflexión filosófica acerca del dolor, más que su expresión. García Valdés cumple con la obli-

gatoriedad que la poesía tiene para autores como Méndez Rubio, quien sostiene que “el daño para la poesía no es una opción: es una necesidad” (2004: 121).

Otro modo de entender la memoria es desde la perspectiva de lo olvidado. Ya hemos señalado la ubicuidad de lo afectado por el sueño en el poemario, que queda tejido bajo una apariencia de familiaridad cuando, en realidad, lo que subyace bajo esa apariencia es la extrañeza de lo irreal. Así, los sueños ponen de relieve otro aspecto relevante de cómo la memoria se relaciona con los diferentes niveles de consciencia. Basándose en el Inconsciente de Freud, y en un intento de testar hasta qué punto esa idea del Inconsciente es compatible con el olvido, Harald Weinrich nos recuerda que, para Freud, lo que llamamos Inconsciente no es, en ningún sentido, algo meramente desconocido (2004: 28). Así, el nombre de las calles de –por poner un ejemplo– Estocolmo, desconocidas para la mayoría de los europeos, no constituyen el Inconsciente de los europeos. El Inconsciente no es algo a lo que nunca hayamos tenido acceso; es, más bien, algo que en algún momento atravesó la capa más gruesa de nuestra consciencia, pero acabó convirtiéndose en ex-conocido, algo previamente conocido y que ha sido olvidado. Pero, no por ello ha desaparecido del mundo. A un cierto nivel continúa estando latente en nuestra mente, puesto que –y esto es un teorema fundamental del psicoanálisis– nada en nuestra vida mental se pierde completamente. Por tanto, cuando olvidamos algo, hay siempre una razón para que se haya producido ese olvido. Esta idea, que constituye un punto de referencia en la historia cultural del olvido, encierra en sí misma otra idea: con Freud, la manera en que olvidamos carece de inocencia, está motivado, justificado por razones que, aunque desconozcamos, existen. Para Weinrich:

... anyone who has forgotten something or wants to forget something has had to defend himself and face the possibly painful and embarrassing question Why? The more firmly he is convinced that his forgetting requires no justification and that he has simply forgotten, the more insistently this question arises. (Weinrich 2004: 134)

Llegados a este punto, cabría preguntarse de nuevo: ¿qué papel desempeña en la poesía de García Valdés un dolor que ha olvidado su causa? En mi opinión, la poeta quiere romper, a través de una realidad familiar velada por el material de los sueños, la barrera que separa lo consciente de lo ex-conocido, abrir una pequeña ranura a través de la que se cuelen las ausencias sobre las que está construida nuestra memoria: “[e]s el alba y alza/ su camino, abre la ranura/ por que salir al mundo sin sueño” (2006: 91). En la lectura que propongo de estos versos, el “alba” es la poesía misma, que con su “luz” será capaz de trascender la gruesa capa de nuestra consciencia, y alzar bajo ella una manera de comprender el mundo en la que no estemos sometidos, aunque sea de manera momentánea, por el dolor inseparable de la existencia. Nótese, además, el desdoblamiento de la palabra “alba” en dos sentidos: el “alba” como tiempo –el tiempo de la poesía–, y el “alba” como luz –la luminosidad de esa poesía.

José María Segovia de Arana (2003) ha señalado que “[l]a memoria es la base de nuestra personalidad. Somos lo que hacemos, lo que decimos, lo

que nos pasa. Somos en cada momento la memoria de nosotros mismos". Pero, ¿acaso no somos también lo que no hacemos, lo que no nos pasa, lo que no decimos? Augé redefine el sentido que damos al olvido cuando dice que "[t] he definition of oblivion as loss of remembrance takes on another meaning as soon as perceives it as a component of memory itself" (2004: 15). Por tanto, si la memoria es la base de lo que somos, el olvido o la ausencia de recuerdos de la que está hecha esa memoria también forma parte de nosotros. ¿Puede entonces eso que llamamos identidad no ser realmente tal cosa, estar vacío? Eso parecen sugerir los versos de García Valdés: en ellos la identidad ha quedado sujeta a la ausencia. Con sus personajes ensimismados, fuera de sí mismos y convertidos en cáscara, sus versos buscan arrancarnos de nuestro propio Yo, entrar en nosotros para desposeernos de todas las cosas que consideramos esenciales y que, en realidad, no son más que un espejismo, un sueño en el que creemos vivir de manera consciente pero que, en todo caso, el sueño nos vive a nosotros, y no al revés. Este es el motivo por el cual cada vez que retrata, brevemente, con pinceladas, a los fugaces personajes que cruzan su poesía –y que rara vez tienen voz–, lo hace desde lo que carecen: "el bebé/ y la madre, espejo sin expresión" (2006: 73); "amazona sin flecha" (2006: 15); mujer "privada de los afectos" (2006: 54); "[s] in ojos/ orejas ni cabellos" (2006: 97). Desde esta perspectiva, los versos de este poemario recurren a lo ausente como método de conocimiento, como forma de averiguar hasta dónde alcanzan los límites de la realidad y del propio Yo. La existencia se desplaza en los límites de lo cotidiano para intentar entender qué hay más allá de lo evidente, cómo afecta lo ausente a la manera en que vivimos, a la manera en que nos entendemos a nosotros mismos y, por tanto, en que percibimos el mundo. La ausencia de causas para la omnipresencia del dolor se justifica en tanto que entendemos ese dolor como parte de una identidad absolutamente inestable. Como dice Clarice Lispector, según la cita de Trueba Mira –a la que también se ha referido a menudo la propia García Valdés–, "el dolor no es algo que nos ocurre, sino lo que somos" (Trueba Mira 2007: 148).

Para concluir, García Valdés nos propone con este poemario una concepción de la identidad en el sentido más orgánico de la palabra, una identidad del ahora, inmediata, que adolece de ausencia y que difícilmente puede ser aprehendida, poseída en su totalidad por ningún sujeto. No por ello estamos libres de la necesidad de capturar su imposible esencia, de definirla. La autora se ha referido a esa inquietud que nos genera la necesidad de conocernos cuando dijo que,

... 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. (García Valdés 2005: 11)

Solo a través de la perplejidad que nos produciría el ser conscientes de que carecemos por completo de una esencia en el sentido más absoluto de la palabra, podremos contemplar el mundo que nos rodea en su totalidad. La existencia

que transcurre en él no tiene un fin último. Y ese fin, en todo caso, no sería más que una caída en el sueño, en el hueco desprovisto de sentido que llevamos dentro, pero a través del que nos relacionamos con la realidad. La lógica a que nos llevan estos versos me hace pensar que, desde un punto de vista filosófico, no somos más que la intención de descifrar lo que somos; detrás de esa intención no se oculta ninguna realidad concreta, o aprehensible. “[L]a contradicción mueve al mundo, todas las cosas se contradicen a sí mismas”, dice Nietzsche (2000: 15). Y quizás por ello debemos contar con la ausencia como un método de conocimiento; porque nada escapa a la negación de sí mismo, cuando se afirma. Todo parece estar sujeto a su propia inestabilidad, que nos hace ver el mundo como si de un sueño se tratase.

Por otra parte, Christina Karageorgou-Bastea (2006) ha dicho que “la identidad es [...] una proyección recíproca entre el tú y el yo [...]. El ser se define por y con el otro”. Los poemas de García Valdés parecen plantear que, quizás, esta sea la única manera de decir algo sobre nosotros mismos: pero no una manera de decir lo que somos, sino de decir lo que NO somos. “No hay meta sino diversidad de senderos. No hay esencia, ni ser sino continuo trazado (producción) de caminos”, ha dicho Trueba Mira (2007: 148). Solo así podríamos entender que la poesía tenga el poder de destruir la falsedad de esa máscara en que vivimos, y conseguir que, en ella, como dice Gadamer, todos seamos “la misma alma” (1999: 146). Como al principio, retomo las palabras del filósofo alemán para reflexionar sobre qué implicaciones conlleva esta falta de esencialismo en el ámbito de la poesía. Gadamer opina que el Yo “en una composición lírica, no sería el Yo del poeta si no se tratara del Yo de cada uno” (1999: 109). Por tanto, el Yo del poeta está construido sobre su misma ausencia: se trata de un Yo que no es tal cosa, sino la suma de otros yoes, un recipiente vacío en el que verternos a nosotros mismos. Del mismo modo, la distinción –artificial– que hacemos entre nosotros mismos, también está construida sobre nuestra propia negación para así poder ocupar el lugar del Yo en una composición lírica. ¿Es entonces solo si consiguiéramos alcanzar esa posición, que tendríamos “un oído lo suficientemente fino para oír” (Gadamer 1999: 113)?

#### OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor W. (2003): *Notas sobre literatura. Obra completa*, vol. 11. Trad. Manuel Sacristán. Madrid, Akal.
- Angulo Las Heras, Víctor (1999): “Los pájaros de ella”. En María Ángeles Naval (coord.): *Poesía en el Campus. Revista de Poesía*, n.º 44. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 13-15.
- Arendt, Hannah (1993): *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*. Nueva York, Penguin.
- Augé, Marc (2004): *Oblivion*. Trad. Marjolijn De Jager. Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Benjamin, Walter (2003): "On Some Motifs in Baudelaire". En: *Selected Writings (1938-1940)*, vol. 4. Trad. Harry Zohn. Cambridge, Belknap, pp. 313-355.
- Bersani, Leo (1976): *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*. Boston, Little, Brown.
- Deleuze, Guilles (1969): *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey. Accesible en <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf>> [última consulta: 15.1.2018].
- Foucault, Michel (1993): *El pensamiento del afuera*. Trad. Manuel Arrranz Lázaro. Valencia, Pretextos.
- Gadamer, Hans-Georg (1999): *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa.
- Gama, Luis Eduardo (2007): "Historia, olvido y recuerdo en Hegel y Nietzsche", *Areté, Revista de filosofía*, n.º 19, pp. 9-39.
- Gamoneda, Amelia (2016): *Del animal poema: Olvido García-Valdés y la poética de lo vivo*. Oviedo, KRK.
- García Valdés, Olvido (2005): *La poesía, ese cuerpo extraño. Antología*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- (2006): *Y todos estábamos vivos*. Barcelona, Tusquets.
- Karageorgou-Bastea, Christina (2006): "Funes el memorioso, o de la memoria-diálogo", *Vanderbilt e-journal of Luso-Hispanic Studies*, n.º 3. Accesible en <<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/lusohispanic/article/view/3203/1401>> [última consulta: 15.1.2018].
- Keefe Ugalde, Sharon (2006): "Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000)", *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n.º 721, pp. 651-659.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2006): *La poesía como experiencia*. Trad. José Francisco Megías. Madrid, Arena.
- Méndez Rubio, Antonio (2004): "Memoria de la desaparición: Notas sobre poesía y poder", *Anales de literatura española*, n.º 17, pp. 121-144.
- Mora, Vicente Luis (2006): "Olvido García Valdés: 'Los lectores saben más de mí que yo misma'", *Quimera*, n.º 277, pp. 85-91.
- Nietzsche, Friedrich (2000): *Aurora*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ortega, Antonio (1999): "El designio de la forma". En María Ángeles Naval (coord.): *Poesía en el Campus. Revista de Poesía*, n.º 44. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 9-12.
- Sánchez Moreiras, Miriam (2012): "La palabra en la intemperie: ella, los pájaros, de Olvido García Valdés", *Confluencia*, n.º 27, vol. 2, pp. 115-129.
- Segovia de Arana, José María (2003): "Memoria y olvido", *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, n.º 80. Accesible en <<http://www.racmyp.es/docs/anales/A80/A80-25.pdf>> [última visita: 15.1.2018].
- Trueba Mira, Virginia (2007): "El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard". En Marta Segarra (ed.): *Políticas del deseo: literatura y cine*. Barcelona, Icaria, pp. 145-168.
- (2010): "Perséfone, metáfora para una poética (sobre Olvido García Valdés y María Zambrano)", *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 1, n.º 35, pp. 313-339.

Yagüe López, Pilar (2009): "Sobre la poesía de Olvido García Valdés", *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 42. Accesible en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/olvgarc.html>> [última visita: 15.1.2018].

Weinrich, Harald (2004): *Lethe. The Art and Critique of Forgetting*. Trad. Steven Rendall. Ithaca, Cornell University Press.