

Fundación Juan March

poética **y** POESÍA

OLVIDO GARCÍA VALDÉS

Madrid MMIX



Olvido García Valdés

Fundación Juan March

Madrid MMIX

Cuadernos publicados:

1. Antonio Colinas
2. Antonio Carvajal
3. Guillermo Carnero
4. Álvaro Valverde
5. Carlos Marzal
6. Luis Alberto de Cuenca
7. Eloy Sánchez Rosillo
8. Julio Martínez Mesanza
9. Luis García Montero
10. Aurora Luque
11. José Carlos Llop
12. Felipe Benítez Reyes
13. Jacobo Cortines
14. Vicente Gallego
15. Jaime Siles
16. Ana Rossetti
17. José Ramón Ripoll
18. Jesús Munárriz
19. Juan Antonio González-Iglesias
20. Pureza Canelo
21. Jordi Doce
22. Amalia Bautista
23. Vicente Valero
24. Javier Rodríguez Marcos
25. Olvido García Valdés

poética y POESÍA

6 y 8 de octubre de 2009

© Olvido García Valdés

© de esta edición Fundación Juan March

Edición no venal de 500 ejemplares

Depósito legal: M-38144-2009

Imprime: Ediciones Peninsular. Tomelloso, 27. 28026 Madrid

OLVIDO GARCÍA VALDÉS

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 al que se uniría la suya como un modo de hacerse al formato. Le parecieron bien, mejor cuando no tenía conciencia de la impostación 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 trapecista del circo: siempre, todas las noches, da el salto mortal. Y yo quisiera darlo perfecto. Pues no tendría ca-

so 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 aún 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 ma-

nifestación 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 marquetaría 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, éste lo enlazaba aún 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 aún, 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 sólo aquí está fijo y seguro de hallarse a sí mismo. Por poco que de aquí se levante, se mueve; se mueve en círculo, vertiginosamente.» El arte expresa la desdicha, había dicho ella también. Se reco-

nocía en esa formulación reductora. Desde luego, comprendía bien otros modos de acercarse al poema, a la obra de arte, sus buenas razones (la construcción formal, la creación de belleza... ¿Belleza?, preguntó). De nada le servían. El arte expresa la desdicha.

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

¿Qué quería decir entonces con *desdicha*? ¿No era lo mismo: enfermedad, soledad, desamor, miseria (si ésta no fuera permanente, si no se hiciera atrofia de la percepción, de la sensibilidad)? No. Le parecía que era algo anterior, algo que llegaba de antes; con frecuencia desde el origen o de antes de haber sido concebidos. Y desde luego no era incompatible con la alegría y la exaltación, con afectos verdaderos y fuertes, duraderos, con el desarrollo de un trabajo creativo o intelectual, vitalmente intenso. Pero ahí estaba, quizá como remoto impulso de

todo ello, como escondida fuente de energía; no siempre visible, pero casi al alcance del ojo, como un poso y un peso, un modo a veces de la respiración, como un saber de sí. Tenía sus efectos.

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: 'Icthiú', 'gao', 'itivaré', 'gibastou', 'ovedé', 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». Ésta 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 pa-

ra 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 ob-

jeto 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 tuyas las ya casi manidas, de 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 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 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 dos 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 dice sólo: «¡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 inexpressable, 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 sólo 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 deslumbra-
miento», 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,
mente 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 90, había sido un libro iluminador para su comprensión del funcionamiento de la poesía lírica, seguía siéndolo aún, 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 reali-

dad. 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 éste quien posibilita una enunciación de realidad, y lo que le 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 ase-

meja 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, sólo 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 sólo 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 sólo 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 éstas sólo 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*.

Es verdad lo que digo, cada
palabra, dice del poema la lógica
del poema.

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 sólo 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 *su-
yos*. 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 sólo 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’ —había escrito— es la ficción 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 (—ésta, antes bien, cabe *negarla*—). Y también: «Quizá no sea necesaria la hipótesis de *un solo sujeto*; ¿quizás 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 ésa 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 sólo una palabra para designar algo en el cuerpo. (...) Dices 'yo' y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer —tu cuerpo y su gran razón: ésa 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 sólo como posibilidad, se hicieron presentes en sus primeros libros y actuaron como líquido revelador en su relación con el mundo. Ésa había sido la caída de Ícaro. También, lo que le había permitido mirar hacia fuera, *ver* las cosas.

(...)

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.

Era la segunda parte del poema que tituló «La caída de Ícaro» y que cerraba *Exposición*. En la primera parte se desarrollaba ese asombro, la frialdad razonable incesantemente reiterada de esa desaparición:

(...)

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 tópica
y restos de edificios.

El alma muere con el cuerpo.

El alma es el cuerpo. O tres fotografías
quedan, si alguien muere.

(...)

El mundo y la muerte. La emoción. La vida, en rea-

lidad. 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 quería 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 sólo 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 mismas, de su existencia en sí, y que sólo 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 conciencia. 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 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 sólo 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 Messager 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:

(...)

resonancia

que se expande en el pecho, líquenes
nacen y se adhieren tenaces a la roca
volcánica: en sus nichos desnudas
vides e higueras, sólo
limones amarillos de un limonero nombran
el contrapunto; mira con la añoranza
de quien ya no está, dulce
principio de este octubre

¿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.

Era el final de un poema de su libro *Del ojo al hueso*.
Y el poema comenzaba:

El sol de la mañana
de enero envuelve el árbol gris
y brillan todas sus ramas
leñosas de rocío. La brisa mueve
el brillo y hace ondear los hilos
que hilaron las arañas, hilos al sol,
pregunta desflecada por ductilidad
y resistencia. Antes,
quien tenía juicio para juzgar veía
por encima de avatares y ejemplos
una *forma* moral. La convicción juzgaba,
tejía sin enmarañarse. Cuando se nubla
el sol se apaga el brillo.

¿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 convalence 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 del mismo libro, eran dos an-

cianas, 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.

(...)

Algo

del cuerpo la memoria, palpito
de apagadas ancianas en el viento
o la bruma, canturreo.

Pesan

almas o peces. Ella tenía
una identidad de resistencia, de grumo
voluntarioso y áspero, de quien se fía
a sus manos, tararea. Pesan
almas con polvo, con viento
que de tanto oírlo no se oye.
Cepas y olivos, el pequeño
martillo sobre piedra o la aguja
de ganchillo devanando
paredes en penumbra, gusto
de moverse en lo oscuro. 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 le 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.

SELECCIÓN DE POEMAS

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.

(Inéditos 2007-2008)

era una conversación, una y otra vez
estaba afuera, eran dos hombres
conversando ahí afuera, antes
de amanecer, una y otra
vez conversando ante el muro
y la puerta, indiscernibles las frases
sólo fluencia de tonos, la fluidez
de la voz

no hacía viento
no había luz, intermitente
escucha la conciencia

(Inédito)

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 murciélagos entramos en noviembre
desde la transparencia

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

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

Qué blanca está la higuera justo antes
de brotar, sarmientos de plata clara
con garras de gato verdes, ha hecho suyas
cicatrices de poda, se ha vestido
de pálida, purificada y clara con el
hielo, ensimismada entumecida.
Blanca antes de ser peluda, y áspera
al reverso de las hojas,
y suave intensamente
verde y grande y protectora
de frutos al cestillo.

La intensidad
de lo que no corresponde, como si
no hubiera entre yo y ser adecuación,
entre bondad o belleza y vida.

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

¿Qué lugares vivimos ni siquiera tangentes?

¿Mariposas?

Un aroma dulzón, cierto olor
corporal, de los pliegues más húmedos,
ya secos, del cuerpo. Ojo oscuro
que escruta desde más
atrás.

Cuando le hablo de ella,
de su benigna intransigencia y su rigor, me la devuelve
en fantasía: porque ella sufría, dice, comía como ellos. No
fantasía: real la imagen y lo real. Como hogueras.
¿Y gato, no tienen ustedes gato?

La vida entre dos
tiempos, dos pliegues de la mente.
Entre repollo y lirios y luciérnagas. Cierta
inclinación, y abrigo de lana berenjena y
labio negro. *Tenebra*. No verticalidad. Se traslada,
se desplaza y emite, buscando la de la
garganta entre sus cavidades. Desde cavernas trae
presentes verdor y velos
blancos.

¿De qué hablamos cuando hablamos
solos? *Pentimento*. Dibujar otra vez
los nervios de las hojas,
qué luz
hubo,
y ahora viaja en avión, línea
anaranjada bordeando los párpados, eso
de lo que habla.

Como agua vinieron en la noche
las ovejas, pies de agua y esquilas, cada una
de lo solo y de arena; resplandecientes
y abruptos, gruñidos o quejidos horadados
el pastor, mover de brisa, de agua
de ola retirándose, un único animal, un
signo rauda y musical, fanal
de la linterna, raíl de guturales,
herrumbrosas, huecas
sonoridades incisivas
de la voz. Así aparecido, ello en la
noche del rastrojo y el monte, se retira.

(Y todos estábamos vivos)

Otro país, otro paisaje,
otra ciudad.
Un lugar desconocido
y un cuerpo desconocido,
tu propio cuerpo, extraño
camino que conduce
directamente al miedo.
El cuerpo como otro,
y otro paisaje, otra ciudad;
atardecer ante las piedras
más dulcemente hermosas
que has visto,
piedras de miel como luz.

El larguísimo lomo de los galgos
sentados cruza la pintura
como flecha en reposo
cerca de las que han sido detenidas
en el gesto alocado de la carrera,
liebres hieráticas y planas.
Atrás, más allá de los montes,
la curva anaranjada de un imposible sol.
Hay algo intemporal
en la percepción escindida.
Líneas que nombran la extrañeza
y la calma, lo indiferente.
Qué lejos de aquí los días
que fueron como nidos.

(Amadeo de Souza-Cardoso)

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.

Sólo 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 aquél 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 desciende, 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.

(La caída de Ícaro)

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 sólo 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.

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.

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.
Sólo 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.

(ella, los pájaros)

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.

Mostró dos miniaturas: una,
tallada en cristal,
se llama *la feminista*, dijo el niño,
lugares intercambian
sus líquidos, ojos miran.
La otra, una barcaza
blanca y añil; si se tira de un hilo,
se abre una trampilla y vuela
un cuervo... y, después, en la plaza,
repitió: *donde hay agua hay misterios*
—y señaló los charcos.

Había vuelto
el anciano, le dio la rosa
aderezada.

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

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.

a Miguel

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
cercaños al autismo, cuando crecen,
imprimen o padecen movimiento
constante, un ritmo de hombros
ajeno a cualquier música, latido,
circulatoria sangre propia, sin contacto.
Sólo a veces sus ojos buscan
engañosamente; 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. Sólo
limpieza y huesos, luz
arenosa, hálito, no hálito.

a Francisco Fernández Buey

Los cuatro árboles rojos, el cielo
rojo, el sol rojo sobre la tierra
oscura. Schiele, 1917. Cómo
las fechas hablan. Sólo un año
de vida para él; para nosotros
un nuevo mundo que hemos visto
cerrarse. Ahora el siglo acaba,
año 95, 29 de junio,
amenaza tormenta, el cielo
es gris, una paloma afuera
adormilada y quieta como un gato
emite su zureo. Todo es casual,
parece melancólico probablemente
por la luz, por un ánimo
sombrío por la luz.

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. Sólo
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.

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.

(caza nocturna)

Sigue el proceso
de las granadas que maduran
y penden sobre el muro, observa
el balanceo del ciprés, los efectos
de un viento de tormenta, saluda
al jardinero como saludaría
un artista a otro artista, pero siente
la ira que es fijeza del rostro. Así
estar vivo. Abandonado el huerto,
de nada sirve ya la lluvia
repentina ni su olor, prefigurada
y tersa hoja de limonero, perdida
elasticidad de pulmón.

Oye la buenaventura
sin prevención y sólo
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 éste,
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.

El sol de la mañana
de enero envuelve el árbol gris
y brillan todas sus ramas
leñosas de rocío. La brisa mueve
el brillo y hace ondear los hilos
que hilaron las arañas, hilos al sol,
pregunta desflecada por ductilidad
y resistencia. Antes,
quien tenía juicio para juzgar veía
por encima de avatares y ejemplos
una *forma* moral. La convicción juzgaba,
tejía sin enmarañarse. Cuando se nubla
el sol se apaga el brillo. Para quien escribe
el largo poema por la muerte
del padre, la convicción ordena
lo que lengua confunde y vida
aniquila. Su convicción es norte,
oriente, como si propusiera: en ese caso
repliégate, mira desde más atrás

resonancia

que se expande en el pecho, líquenes
nacen y se adhieren tenaces a la roca
volcánica: en sus nichos desnudas
vides e higueras, sólo
limones amarillos de un limonero nombran
el contrapunto; mira con la añoranza
de quien ya no está, dulce

principio de este octubre

¿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.

(octubre de este enero)

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

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
rebrotaba 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.

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 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

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

(Del ojo al hueso)

III. INSTANCIAS SUBJUNTIVAS

Transmuta en campos y hermosura
lo que no se expresa, mira
las mieses, nota el viento, siente
la luz, respira la médula
del mundo, rehaz lo podre
en enjambre y avanza, escucha
su zumbido, toma miel. Di
nombres compañeros, invoca
compañeras. No cejes. Girasoles
y cuervos velan tu corazón. Ablanda
el entrecejo, nutre lo magro. Dispón
vigas de cedro y tablazones
de haya, apacienta entre lirios, mas no olvides
que ira hay en la sabiduría, resplandor
de candela. Llama, di
al viento: ven viento, limpia
esos cielos. Reposa en él los ojos.

*

como el día sale de la noche,
la despierta su sangre cuando el tiempo
se despierta a sí mismo: oh tierra, amada
cabeza, dice, te beso y no busco
tu boca porque ahora está en todas partes,
como sombras
los olivos salen en el alba

*

lo espera tras la puerta, el pelo
corto, a oscuras, brazos
del cuerpo separados, aguarda
su llegada tras el cristal y corre
hacia la puerta cuando lo ve venir,
quieta espera a que la abra, casi
le asusta, era broma, dice,
hace un tiempo que no evita esos gestos,
se desliza como huyen las letras, mira
con allanada expresión pero percibe
cómo se escapa, querría
poder hundir el rostro en él

¿somos formas cerradas o vivimos
suelos e intentan
los ojos sujetarse? ¿somos *presos*
atados a estos hilos? el delantal
bordado de arabescos y flores
lo sostiene (hundir el rostro
en él), luego él intenta sostenerla,
abrazarla mientras se desliza

*

El mundo ya no habla. Como pueblos
de abandonadas minas, la memoria; como chabolas
próximas a cercas. Forman red
los olivos y circula
el tractor entre ellos. Hace falta

dulzura para ser. ¿Se desatan
los nudos? Todo es ahora plano,
tiene blandos los ojos y manchas
en la piel. Hay muertos diminutos,
una escala de ángeles que alertan
al durmiente, y el pozo, las arcadas,
los jazmines. Duele de no sentir.

El alma es por la muerte y de la muerte,
pequeño ser que oficia
desde la imprecación. La parca
del pasado lo advertía: cuerpo,
aquí comienza
otro ciclo, eres tú y eres nada.

Afectos de la memoria, húmedo
verde limón, azuladas
hortensias. Y la oscura figura:
la mano de los anillos y la mano
quemada son ya la misma mano, arenques
con su luz. ¿Cómo arraiga el olivo? Quieto
fulgor, mira la arena negra.

(De «Locus oculus solus», en *Del ojo al hueso*)

NOTA

Las referencias bibliográficas de los poemas se dan por la edición de *Esa polla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Barcelona, 2008.

BIBLIOGRAFÍA DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS

POESÍA

LIBROS

El tercer jardín, Ediciones del Faro, Valladolid, 1986.

Exposición, Esquíu, Ferrol, 1990.

ella, los pájaros, Diputación de Soria, Soria, 1994.

caza nocturna, Ave del Paraíso, Madrid, 1997. (Traducido al sueco, *Nattlig jakt*, en 2004; y al francés, *Chasse nocturne*, en 2009)

Del ojo al hueso, Ave del Paraíso, Madrid, 2001.

La poesía, ese cuerpo extraño (Antología), Papeles del Aula Magna, Ediciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 2005.

Y todos estábamos vivos, Tusquets Editores, Barcelona, 2006.

Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008). Prólogo de Eduardo Milán. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2008.

PLAQUETTES

mimosa de febrero, Astrolabio, Palencia, 1994.

si un cuervo trajera, La Borrachería, Lucerna, Zamora, 2000.

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

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

TRADUCCIÓN

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

Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva: *El canto y la ceniza. Antología poética*. (En colaboración con Monika Zgustova.) Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005.

Pier Paolo Pasolini: *Larga carretera de arena*. La Fábrica Editorial, Madrid, 2007.

ENSAYO

Teresa de Jesús, Omega, Barcelona, 2001.

Los poetas de la República. Estudio y antología. Clásicos Castellanos Hermes, Barcelona, 1997. En colaboración con Miguel Casado.

Perdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y representar los lugares. VV. AA. (Coord. Asun Bernárdez) Huerga y Fierro, Madrid, 1999.

En torno a Velázquez. VV. AA. (Coord. Miguel Ángel Ramos), Comunidad de Madrid, Madrid, 1999.

Poesía en traducción. VV. AA. (Ed. Jordi Doce), Ediciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.

Mecánica del vuelo. En torno al poeta Aníbal Núñez.

VV. A A. (Ed. Miguel Casado) Ediciones del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

TEXTOS EN CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- «Locus oculus solus», en Anselm Kiefer: *El viento, el tiempo, el silencio*. Palacio de Velázquez, junio-septiembre, 1998. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998.
- «Octubre o colibrí», en Javier Fernández de Molina: *El sueño del colibrí*. Galería Rayuela, Madrid, noviembre-diciembre, 1998.
- «Descendimiento», en Antoni Tàpies: *Obra recent*. Galería Toni Tàpies. Edicions T, Barcelona, noviembre 1998-enero 1999.
- «El escribiente: carta al universo», en Zush: *La campanada*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, junio-agosto, 2000.
- «El corazón *more geometrico*», en Vicente Rojo: *Volcanes contruidos*. Galería Juan Gris, Madrid, noviembre-diciembre 2002.
- «La sangre, el aire», en José Manuel Broto: *Rever*. Arte Español para el Exterior, MAE/SEACEX, Madrid, 2003.
- «Vincent: la sombra debida», en Luis Costillo: *Vincent*. MEIAC, Badajoz, diciembre 2004-enero 2005.
- «Lugar de paso», en José-Miguel Ullán: *Agrafismos*. Escuela de Arte de Mérida / Instituto Cervantes, Mérida-Madrid, 2008.

ÍNDICE

PÁG.

De ir y venir. Notas para una poética	5
Selección de poemas	33
Era un parque en abril (inédito).....	35
era una conversación, una y otra vez (inédito).....	36
oye batir la sangre en el oído	37
como murciélagos entramos en noviembre	38
Levanta los ojos y pájaros, por azar	39
la cara que se le queda cuando se queda	40
Qué blanca está la higuera justo antes	41
el recorrido del sol cuando cae	42
¿Qué lugares vivimos ni siquiera tangentes?	43
Como agua vinieron en la noche.....	44
Otro país, otro paisaje	45
El larguísimo lomo de los galgos.....	46
La caída de Ícaro	47
Hablo contigo	51
Cuando voy a trabajar es de noche	53
Verde. Las hojas de geranio.....	54
Conozco una pareja de cuervos, sé que tienen.....	55
Las flores de algunos árboles.....	56
Si como naturaleza hace al hombre de simiente.....	57
Mostró dos miniaturas: una	58
la voz, la de esta niña	59
Este conocido temblor	60

La muerte es una forma	61
Te habías quedado todo el día	62
Un muchacho habla del cáncer	64
Los cuatro árboles rojos, el cielo	65
Muda y hosca, se niega	66
Traspasa el frío, cae	67
Sigue el proceso	68
Oye la buenaventura	69
El sol de la mañana	70
Sube el ruido de quienes asisten	72
Al salir a la calle, sobre los plátanos	73
La distancia entre quien habla	74
el hocico del animal hace el pasto, sus árboles	75
íbamos despacio por el parque, con el frescor	76
III. Instancias subjuntivas	77
 Bibliografía de Olvido García Valdés	 81
Poesía	81
Libros	81
Plaquettes	81
Traducción	82
Ensayo	82
Textos en catálogos de exposiciones	83

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

pyp

[25]



Fundación Juan March