Enfermedad y extrañamiento: una incursión en la poesía de Olvido García Valdés

Rossella LIUZZO Università di Catania

Resumen

Huésped indeseado, extrañeza amenazadora, la enfermedad es uno de los acontecimientos que más avasallan la existencia humana, haciendo que lo que se percibe como más familiar, el cuerpo propio, se vuelva ominosamente 'otro'. El objetivo de las páginas siguientes es argumentar, a través de la incursión en los versos de Olvido García Valdés, cómo la dicción poética de un sujeto/cuerpo extrañado por la enfermedad se vuelve igualmente extrañada. Apoyándonos en las aportaciones de la fenomenología sobre la corporeidad y en los postulados shklovskianos acerca del concepto de *ostranenie*, se explorará cómo la ruptura de la integridad del *Leib* producida por lo patológico reverbera en el desquiciamiento de la expresión. Si la enfermedad es la intrusión de lo extraño/ajeno en el cuerpo, y a la vez, el cuerpo mismo extrañándose, de la misma forma la palabra que la nombra acoge otros lenguajes y otras formas expresivas, generando un conmixtión en virtud del cual su 'carne' se encuentra siempre 'alterada', derridianamente diferenciada y diferida.

Palabras clave: Olvido García Valdés, poesía española contemporánea, enfermedad, extrañamiento, fenomenología.

Abstract

An unwanted guest, a threatening strangeness, illness is one of the events that most overwhelms human existence, making what is perceived as the most familiar, one's own body, become ominously 'other'. The aim of the following pages is to argue, through an incursion into the verses of Olvido García Valdés, how the poetic diction of a subject/body estranged by illness becomes equally estranged. Relying on Shklovskian postulates on estrangement and the contributions of phenomenology on corporeality, we will see how the rupture of the *Leib*'s integrity produced by the pathological reverberates in the disarticulation of expression. If illness is the incursion of the strange/alien into the body, and at the same time, the body itself becoming strange, in the same way the word that names it welcomes other languages and other expressive forms, generating a commixtion by virtue of which its 'flesh' is always 'alter-ed', derridianly differentiated and deferred.

Keywords: Olvido García Valdés, Contemporary Spanish Poetry, Illness, Estrangement, Phenomenology.

La enfermedad, lugar de la extrañeza

No es que me hayan abierto, hendido, para cambiarme el corazón. Es que esta hendidura no puede volver a cerrarse. [...] Estoy abierto cerrado. Hay allí una abertura por la cual pasa un flujo incesante de ajenidad.

(Jean-Luc Nancy, El intruso)

Nada hay más silencioso, compacto y opaco que un cuerpo sano. La irrupción de lo patológico es, sin duda alguna, el acontecimiento que con mayor pertinacia sacude los cimientos del edificio de la corporalidad. Miembros y órganos tradicionalmente mudos e inadvertidos se vuelven ominosamente locuaces cuando la enfermedad, ese inquilino "extraño" y "entremetido" como dijera Proust, empieza a habitar el cuerpo. La insurrección de la parte enferma corroe su compacidad, de tal suerte que deja de ser la indivisible coalición que marcha al unísono y en armonía, para transformarse en un conglomerado de partes *partes extra partes*, como rezan los atlas de anatomía— normado por arcanas funciones bioquímicas. Asimismo, con la intrusión de instrumentos y técnicas diagnósticas, lo interior se exterioriza en imágenes tan enigmáticas como el extraño paisaje de unas tierras incógnitas.

Así las cosas, habrá que admitir que, junto a la angustia y al miedo, el efecto más disruptivo que la enfermedad acarrea es el asombro, puesto que, con su llegada, empezamos a percibir lo más habitual y lo más propio *sub specie* de la extrañeza y de la ajenidad. La enfermedad pone al descubierto la irreductible ambigüedad de esa entelequia a la que llamamos cuerpo, ontológicamente fisurado por la grieta entre mismidad y otredad, a la vez sujeto y objeto de nuestras percepciones.

En cuanto encrucijada en la que "lo orgánico, lo simbólico y lo imaginario" (Nancy, 2006: 19) se atraviesan y superponen, la enfermedad es también un problema discursivo. ¿Cómo puede la literatura 'nombrar' lo patológico más allá de su 'lengua nativa', es decir, de la jerga médico-científica? Y, como sostiene Sontag, ¿de la enfermedad se puede hablar solo recurriendo a "las siniestras metáforas con que han pintado su paisaje"? (2003: 11). Circunscribiéndonos al ámbito poético, empezaremos por recordar, con Hamburger, que la lírica es siempre "enunciación de realidad", puesto que "el sujeto enunciativo lírico convierte en contenido de enunciación no el objeto de vivencia, sino la vivencia del objeto" (1996: 186). Si ello es cierto, la poesía que se aventure en dicha traumática *Erlebnis* no podrá ser escritura 'sobre' la enfermedad o 'sobre' el cuerpo, sino escritura 'del' cuerpo enfermo, en donde el genitivo subjetivo remite indefectiblemente al fenomenológico sínolon *Körper* y *Leib*¹, percipiente y

¹ La distinción entre Körper y Leib fue propuesta por Husserl en la "Quinta" de sus Meditaciones Cartesianas (1996). El primero es el 'cuerpo-cosa', la res extensa que obedece a las leyes de la física y responde material y cuantitativamente a determinadas medidas como el volumen, la longitud, el peso. Es, asimismo y como subraya Galimberti (2002: 79-80), el 'cuerpo-soma' del que se ocupan las ciencias biomédicas, el 'cuerpo-simulacro' seccionado en partes (ana-témnein) por la mirada anatómica y cuya taxonomía, siguiendo a Foucault, procede de la disección de lo que es Körper por excelencia, vale decir el cadáver (1966: 173). Sin embargo, la experiencia propiamente humana del cuerpo reside para Husserl en el Leib, el 'cuerpo

percibido, mismidad y alteridad como complejo sujeto de enunciación. Lo que se intentará demostrar en el presente artículo y a través de la incursión en la palabra poética de Olvido García Valdés es que la dicción de un sujeto/cuerpo extrañado por la enfermedad no podrá ser sino igualmente extrañada, de modo que la desarticulación perceptiva, cognitiva y dinámica producida por lo patológico reverberará en la desarticulación de la expresión.

En el ámbito literario y en el más general de las producciones artísticas, el extrañamiento designa el procedimiento estilístico a través del cual, mediante un lenguaje deliberadamente obstruido, la deformación inesperada del punto de vista o la dislocación semántica de la expresión, el artista ofrece una percepción inédita de la realidad, mostrándola fuera de las asociaciones acostumbradas, tal y como es percibida y no como es conocida. La paternidad del concepto, en cuanto recurso formal, se atribuye a Viktor Shklovski, si bien la formulación de *ostranenie* subsume una serie de prácticas reiteradamente ensayadas a lo largo de la historia literaria occidental como nos demuestran los iluminantes ensayos de Ginzburg (1998). Dejando aparte, por razones de espacio, las derivas y metamorfosis a las que se ha sometido la categoría del extrañamiento hasta adquirir su espectro semántico actual², me interesa considerar la

_

vivido' o unidad psico-física de percepción y movimiento donde se realiza la encarnación de la conciencia (1996: 157-158). Si el Körper, en cuanto 'cuerpo-que-tengo', encuentra su frontera en la epidermis, el Leib o 'cuerpo-que-soy' trasciende dicho límite al estar caracterizado por una 'intencionalidad' u originaria apertura al mundo (1996: 201). Aunque no del todo coincidente, muy parecido es el binomio propuesto por Ortega y Gasset desde la atalaya de la antropología filosófica: en el marco de su perspectivismo, el español esboza una topografía de la intimidad en la que se vislumbran dos distintas experiencias del cuerpo, "desde dentro" y "desde fuera", las cuales quedan respectivamente consignadas en los sugerentes términos "intracuerpo" y "extracuerpo". Este último se puede percibir objetualmente, "como el árbol, el cisne o la estrella", mientras que el "intracuerpo" viene a ser "el marco dentro del cual todo nos aparece", es decir el lugar en el que se realiza la experiencia en cuanto percepción de la interacción con la circunstancia propia de cada cual (1962: 456-57). Por otra parte, a partir de las epifanías husserlianas de la corporalidad, Merleau-Ponty ahonda en la categoría del *Leib* designándolo con el término francés *chair*, carne. Se trata de un único "tejido conjuntivo" que urde inextricablemente nuestro cuerpo y el cuerpo del mundo y que, a diferencia del 'cuerpo propio', nunca puede ser 'propiamente de alguien' ya que se encuentra ontológicamente fisurado por la alteridad: "Eso quiere decir que mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo (es un percibido), y que además esta carne de mi cuerpo es partícipe del mundo, él la refleja, él la invade y ella lo invade a él" (2010: 219). Para los fines que nos interesan, Merleau-Ponty define el cuerpo como la "habitud primordial" (1994: 109), aquello gracias a lo que existen los objetos del mundo como horizonte latente de la experiencia (110). Constitutivamente 'ex-puesto', fuera de sí, el cuerpo es trascendencia hacia un mundo que no posee, pero que 'habita'. Ahora bien, al sustraerle sus 'habitudes', la enfermedad condena al cuerpo una penosa inmanencia, a una objetualidad cadavérica y sinecdóquica. Si la corporalidad viviente es el ineludible punto deíctico a partir del cual se articula la mundanidad en cuanto campo de experiencia del sujeto y extensión de su espacio vital, las limitaciones causadas por la enfermedad se traducirán en una restricción, cuando no en un confinamiento dentro de las fronteras materiales del Körper.

² Un siglo después de su primera formulación, el extrañamiento exhibe un espectro conceptual abrumadoramente proteico y difícilmente abarcable dentro de taxonomías exhaustivas. En concreto, la desautomatización se ofreció a interpretaciones que la consideraron desde vertientes muy distintas, pero mutuamente imbricadas: como categoría estética, como categoría gnoseológica y epistemológica y como categoría ético-existencial. Para un desglose de estos aspectos véanse Gabbani (2011), Morabito (2019) y

desautomatización en su vertiente semiótica, es decir, en cuanto engranaje capaz de socavar el lenguaje cotidiano y transaccional, dinamitando la correlación convencionalmente pactada entre significantes y significados. Una de las constantes en la heteróclita producción teórica de Shklovski es el interés por perfilar los rasgos propios del discurso poético –a saber, la 'forma dificultada' y el consecuente 'retraso' en la captación del sentido—, para diferenciarlo de la lógica algébrica que preside el lenguaje ordinario donde los objetos son matemáticamente reemplazados por signos. Dentro de las coordenadas de este cuestionamiento, en el temprano ensayo "Sobre poesía y el lenguaje transracional" (1916), el formalista subraya la importancia que revisten los componentes articulatorios del lenguaje, cierta 'coreografía' que los movimientos del aparato fonatorio restituyen:

El aspecto articulatorio del discurso es sin duda muy importante en el placer que procuran las palabras transracionales carentes de significado. Es incluso bastante posible que en este aspecto articulatorio, en la peculiar 'danza de los órganos' del lenguaje, consista una gran parte del placer que nos procura la poesía. (Shklovsky 2021: 36, énfasis mío)

Como evidencia Kalinin, en las primeras formulaciones de Shklovski el lenguaje poético se vislumbra como "un espacio de movimientos puros, de relaciones entre materiales y superficies, cuyos roces e intersecciones producen placer" (2021: 35). Años más tarde, en su escrito *Literatura y cine*, Shklovski volverá a llamar la atención sobre la ineludible dimensión kinésica que la poesía subtiende, vinculando el lenguaje poético a su origen corporal:

Puede que en el poema primitivo nos encontremos, más que ante un grito, ante un 'gesto articulado', un peculiar 'ballet de los órganos vocales'. Esta perceptibilidad de la pronunciación – "la dulzura de los versos en los labios"- puede ser de varias clases, incluso en el caso de la percepción de una poesía contemporánea. (1971: 32-33, énfasis mío)

De las citas anteriores desciende, como plausible corolario, que una de las conjugaciones de *ostranenie* consiste en la corrosión de la dimensión mental y abstracta del lenguaje mediante su reconducción a puro 'gesto' corporal, de modo que lo rarefacto e impalpable del *logos* se disuelve en lo material y fisiológico del *bios*. Pues bien, dicha corporeización del lenguaje será uno de los postulados a partir de los cuales se hilvanará el discurso sobre la dicción poética de la enfermedad, cuya 'extrañeza' radica esencialmente en el afloramiento de una palabra tan carnal y morbosa como el cuerpo del que mana. Se trata, en concreto, de una 'palabra-excrecencia' que custodia su irrenunciable traza biológica. De una palabra mórbida, capaz de alterar las relaciones lógicas del lenguaje 'sano', de desordenar sus pulsaciones rítmicas, de corroer sus nervios sintácticos, de infectar sus ganglios lexicales. Se trata, en fin, de una 'lengua-

Cámara Outes (2020). De la extensísima bibliografía sobre *ostranenie* se señalan los dos números monográficos *Estrangement Revisited I/II*, publicados por *Poetics Today* XXVI, 4 (AA. VV., 2005) y XXVII, 1 (AA. VV., 2006), el volumen al cuidado de van den Oever (2010) y el número XII de la revista *eSamizdat* (AA. VV., 2019).

gesto' que, performativamente, 'ex-pone' su materialidad como la enfermedad 'ex-pone' el cuerpo.

Prosiguiendo con las reflexiones de Shklovski, cabe recordar que, si bien es cierto que el lenguaje transracional quiebra los pactos de significación habituales, no por ello carece de sentido: la insistencia en un lenguaje que se ofrezca en cuanto emergencia de signos inconexos a segmentos concretos de la realidad apunta a la delineación de una semántica poética 'alter-ada', desvinculada de las acostumbradas relaciones mimético-representacionales. La ruptura de la referencialidad, según el formalista, descansa en una serie de operaciones de desvío:

El poeta efectúa un desplazamiento semántico, arranca con violencia el concepto de la secuencia en que habitualmente se encuentra y, con la ayuda del trozo, lo traspone a otra serie semántica, de manera que advirtamos la novedad al percibir el objeto en una serie nueva. (Shklovski, 1971: 37)

Ahora bien, el extrañamiento producido por tales operaciones de dislocación semántica será también la vértebra de la expresión poética de lo patológico, encomendada a una 'palabra-injerto' o 'palabra-huésped' en la doble acepción que el latín preveía: quien hospeda y quien es hospedado. Como la enfermedad es la incursión de lo extraño/ajeno en el cuerpo, y a la vez, con Nancy, el cuerpo mismo extrañandose (2006: 38), así, la palabra que la nombra acoge otros lenguajes —el tecnolecto médicocientífico, en primera instancia— y otras formas expresivas —de las artes plásticas y figurativas a la fotografía. A la par de un tejido infectado y proliferante, la urdimbre de los textos poéticos que 'dicen' la enfermedad se metamorfosea en la efracción de los géneros, incursionando en la prosa, en el diario, en el informe clínico, y generando una mezcla que hace que su carne se vea siempre 'alter-ada', derridianamente diferenciada y diferida.

"Tu propio cuerpo, extraño"

Es la extrañeza, sin duda alguna, la cifra compositiva de la poesía de Olvido García Valdés³; una poesía que nombra la complejidad y fragilidad de la existencia, la intemperie a la que el cuerpo está expuesto, pero también el asombro ante las impredecibles epifanías de lo 'real' que se manifiestan solo a partir de una percepción desautomatizada, de un impulso contemplativo en el que el yo es usurpado por las cosas: "Sartre lo

_

³ Olvido García Valdés (Santianes de Paravia, Asturias, 1950) es una de las voces más sólidas de la poesía española contemporánea. Ha publicado *El tercer jardín* (1986); *Exposición* (1990, Premio Ícaro de Literatura); *ella, los pájaros* (1994, Premio Leonor de Poesía); *Caza nocturna (1997); Del ojo al hueso (2001); La poesía, ese cuerpo extraño* (antología, 2005); *Y todos estábamos vivos (2006)*. En *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008*) se recoge toda su obra poética hasta esa fecha. Siguen *Lo solo del animal* (2011) y *Confía en la gracia* (2020). Es traductora de Pier Paolo Pasolini, Anna Ajmátova y Marina Tsvietáieva y autora de varios estudios sobre literatura y artes plásticas y figurativas. En 2007 fue galardonada con el Premio Nacional de Poesía y en 2022 con el XXXI Premio Reina Sofia de Poesía Iberoamericana.

llamaba fascinación, pero es un fenómeno de la atención que consiste precisamente en que el yo se vacía en beneficio del objeto, que lo ocupa todo" (2012: 30).

Para la poeta, la 'realidad' y lo 'real' distan mucho de ser superponibles; espacio de frecuentación rutinaria y construida socialmente mediante una tupida red de interpretaciones consensuadas, la realidad es el mecanismo a través del cual se adormece y neutraliza el carácter escabroso y no enmendable de lo 'real'. En cuanto singularidad que no se somete al yugo de las categorizaciones, lo real es todo aquello que opone resistencia a la hermenéutica del sentido (Recalcati, 2007) y que, por ende, se patentiza solo a través del ejercicio de una percepción extrañada, horra de las conceptualizaciones lógico-metafísicas. De ahí que el de García Valdés sea un mundo inconmensurablemente "visible" pero nunca "pre-visible" (Trueba Mira, 2016: 605).

Además de apuntar a ese sentido de asombro —o de *thauma*— ante lo real, la 'extrañeza' garcivaldesiana se despliega en una retahíla semántica que incluye lo 'extraño' en cuanto ajenidad, y que rebasa en el 'extrañamiento' en cuanto efecto último de su quehacer poético, un palimpsesto conceptual que la poeta condensa en su felicísima definición de la poesía como "cuerpo extraño":

La poesía, ese cuerpo extraño alude, por una parte, a la escritura entendida como segregación que ciertos organismos producen, segregación de algo que forma y no forma parte de ellos: un cuerpo extraño; y quizá nombra también, por otra parte, la extrañeza que a veces causa lo más propio, lo más vivo e innegociable de uno mismo.

[...] Memoria, cuerpo, muerte, 'enfermedad' son lugares de esa extrañeza. [...] El mundo. Y el cuerpo –deterioro, muerte, paso y peso del tiempo–, el nombre de lo enfermo o de lo solo. Lo que nos hace conocernos. Esos son los lugares a los que vuelve una y otra vez mi escritura. (2008: 440, énfasis mío)

Experimentada en carne propia, para García Valdés la enfermedad no es un mero *topos* poético; constituye, antes bien, un estado casi alquímico de la materia, puesto que actúa como una suerte de "líquido revelador" que hace que la imagen de las cosas, hasta ese momento encubierta, se trasluzca:

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. (2009: 24)

Si bien el tema de la enfermedad aparece tempranamente en los versos de la poeta⁴, su presencia será abrumadora en los poemas de *Del ojo al bueso*, escritos entre 1997 y el 2000 en concomitancia con la experiencia de un grave tumor⁵. Como prenuncia

⁴ El interés por el cuerpo y la enfermedad son los temas centrales de la composición *La caída de Ícaro* (*Exposición*, 1990). No me detengo en esta sede en el poema por haber sido ampliamente abordado por la crítica (Mora; Lama, 2020: 52-53; Fernández Castillo, 2015; García-González, 2021).

⁵ Aunque García Valdés sea muy reticente con respecto a su vida privada, en una entrevista radiofónica para el programa *Poetas en la radio* de Canal Uned, declara: "Es una época, esa *Del ojo al hueso*, en la que yo tengo una enfermedad grave, un cáncer, como sabes, y además un cáncer bastante agresivo y yo en aquel momento estaba convencida de que era final, es decir que era una cosa definitiva" (2015: min. 14:32-

el título del poemario, en el que la referencia a lo corporal se inscribe doblemente, del elemento retiniano la percepción se dirige hacia las anfractuosidades más medulares y materiales de la existencia. La enfermedad se convierte en orteguiana circunstancia vital desde cuyo núcleo se gestan unas composiciones que, por ello mismo, son "de circunstancia" (Fernández poesía Castillo, 2016): fechada, fenomenológicamente deslindada, en la que se arremolinan segmentos de una experiencia compleja que baraja la objetualidad de la anécdota con pasajes perceptivos, retazos de diálogos y momentos de autorreflexión. Todo ello queda ejemplificado en el breve fragmento de la sección Locus oculus solus, dedicada a la obra del pintor y escultor Anselm Kiefer, en el que la enunciación parece proceder del interior de un tubo magnético utilizado en el diagnóstico por imagen:

bóvedas poco más anchas que cuerpos –coloque el brazo detrás de la cabeza, respire suavemente, no se mueva –lugares son ahora de la meditación: reza, habla desde el vientre, o bien, la hermosura es otoño, cuerpo ¿eres tú? todo nos hace señas, neón, casi óleo hacia las nubes (2008: 293)

Como suele ocurrir en muchos de los textos de García Valdés, el poema empieza con letra minúscula y se detiene sin punto final, de manera que, a través de la manipulación de la ortografía se delatan tanto la erosión de las categorías metafísicas de 'origen' y 'fin' como la imposibilidad de clausurar el sentido en el interior de una sola composición: si el sentido se ofrece es solo a través de una lectura global de las partes, en el dialogante movimiento de "ir y venir" (García Valdés, 2009) entre las varias secuencias que componen el poemario o, quizá, toda su obra. La lectura del poema nos remite súbitamente a las reflexiones de la fenomenología sobre la circunscripción a la materialidad del Körper a la que condena la enfermedad: la claustrofóbica reducción de la espacialidad inmoviliza el cuerpo y desquicia su tiempo, negándole cualquier teleología -difícil resolver, por ejemplo, la ambigüedad de "reza" y "habla" semánticamente oscilantes entre la deshilachada dilatación del presente y el conato prospectivo propio del imperativo. El locus del fragmento es indudablemente el fenoménico 'lugar' de lo patológico, pero no tarda en descarrilar en inspección al 'lugar de los hechos' de la existencia; exploración que se lleva a cabo a través de una "meditación" que, más que arribar a puertos seguros de trascendencia, se revela visceral, enmarañada con la empiria de un cuerpo tan extrañado que obliga a preguntar por su misma identidad: "cuerpo, ¿eres tú?". Se trata, a fin de cuentas, de un reconocimiento de ese real -la alteridad

_

^{14:50).} Y prosigue: "En esa época que para mí era una época ciertamente oscura en muchos aspectos había también una especie de intensidad de la vida muy especial que es la intensidad que da justamente cuando sientes la precariedad mayor y cuando sientes tus propios límites como muy definidos y cercanos" (García Valdés, 2015: min. 15:45-16:05).

constitutiva que, incansable, "nos hace señas" – que, a la par del aparato para revelar el morbo, debe pasar, indefectiblemente, por el filtro de la carne.

Como se ha venido apuntando, la poesía de García Valdés se ofrece como apertura fenomenológica ante un evento que, desvencijando las jerarquías del cuerpo, recalcitra a la transparencia semántica. Es por ello por lo que su transposición formal acude a una dicción igualmente recalcitrante a la mímesis hialina, una dicción que se vale sistemáticamente del extrañamiento para descoyuntar los pactos de significación. En el siguiente poema, en el que bastante verosímilmente se alude al tratamiento quimioterapéutico, el trastorno provocado por la intrusión de la 'otredad' en el cuerpo—en este caso no solo la enfermedad, sino la terapia farmacológica— se vuelca en unidades sintáctico-semánticas trastocadas, en un montaje de secuencias heteróclitas en las que la experiencia se articula asintóticamente, sin alcanzar a componer una unidad homogénea y pacífica de sentido:

Un colirrojo, el primero aquí arriba emite su canto con extraña pureza. Dónde va el cuerpo cuando baja y baja, me pregunto con la aguja en la vena mientras ella pregunta ¿todo va bien? Un sujeto pasivo, se dice, el sujeto paciente que siente adelgazarse su hilo y baja y baja. En el alba lo escucho, en la raya primera del amanecer. ¿Hay partes formales en el mundo o todo somos tan sólo partes materiales? El colirrojo ya no está. Sé fuerte, toma frutas, verduras de hoja, quizá de despedida, el monte se corona de brezos; como si fuera ciega, mira sin ver, se acerca, sólo se fija en el pomo brillante del paraguas, un instante lo toca. (2008: 285-286)

La trabazón del texto se sustenta en la yuxtaposición de una serie de secuencias, en otras palabras y acudiendo al lenguaje cinematográfico, mediante un montaje connotativo a lo Eisenstein, basado en el ensamblaje de imágenes dispares que, consideradas individualmente, son depositarias de una coherencia intrínseca y preestablecida, pero que, al pasar a formar parte de un nuevo conjunto, se iluminan recíprocamente generando un sentido impredecible y ulterior. O tal vez convendría llamarlo 'citerior', es decir, un sentido 'otro', pero siempre circunscrito en el 'más acá' de la existencia, incapaz de desbordar en alegoría alguna. En concreto, el texto ensambla: 1. la percepción del ambiente externo ("Un colirrojo..."; "El colirrojo ya no está."); 2. fragmentos de meditación personal ("¿Dónde va el cuerpo...?"; "¿Hay partes formales...?"); 3. el dato anecdótico referido a la enfermedad ("con la aguja en la

vena..."); 4. jirones de discursos en estilo directo ("¿todo va bien?"; "Sé fuerte, / toma frutas"); 5. el 'plano detalle' de un objeto ("el pomo brillante del paraguas"). La obliteración de los nexos lógicos y subordinantes restituye una arquitectura paratáctica en la que las partes conforman una unidad expresiva suspendida, desprovista de cierres temporales y semánticos. Como en las películas de Eisenstein, la inesperada aparición de un detalle, en este caso el pomo del paraguas, introduce una extrañeza que congela la percepción, una epifanía de ese 'real' que, con su intempestiva rutilancia, se nos descubre solo por "un instante" y jamás definitivamente; que puede ser tocado, pero sin punto final.

Si, con Nancy, "el cáncer es [el e]xtraño a mí mismo y yo mismo que me enajeno" (2006: 38), y si, además, su tratamiento exige una intrusión violenta, puesto que "[i]ncorpora una cantidad de ajenidad quimioterapéutica" (2006: 30), de la misma forma el 'cuerpo' del poema es penetrado, no sin cierta violencia, por la ajenidad de otros lenguajes e imágenes, extrañándose, a su vez. En este sentido, el poema se podría comentar con la siguiente reflexión de Shklovski: "Yo entiendo por argumento la construcción de momentos semánticos [...] montados de tal modo que al principio se acentúa su desigualdad, para ser posteriormente reequilibrados, o viceversa" (1971: 91). Un procedimiento que quizá encuentre su más magistral elaboración en la siguiente composición sobre el cáncer, perteneciente al poemario Caza nocturna (1997):

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. (2008: 167, énfasis en el original)

Varias lecturas serán necesarias para desentrañar el sentido de esta congerie de retazos de enunciaciones y de imágenes tan excepcional y bellamente convocadas, puesto que el poema parece vertebrarse alrededor de los principios de dificultación de

la forma y de retraso en la captación del sentido que constituyen los ejes de la predicación shklovskiana sobre el lenguaje poético. Desde el exordio, la voz lírica se configura a la vez como receptáculo y como punto de refracción de un magmático collage de discursos que, en su aparente disparidad, entrañan dos isotopías constantes y mutuamente imbricadas, a saber, la enfermedad y la maternidad. En la primera secuencia (vv. 1-8) el protagonismo es concedido a un muchacho que intenta nombrar lo innombrable, la enfermedad mortal de su madre. El desasosiego producido por el funesto veredicto del diagnóstico ("dos meses") se vuelca en una dicción trastornada, en la que se barajan fragmentos de discurso directo ("cuando el médico / lo dijo me caí") e incrustaciones del lenguaje científico ("la proliferación monstruosa / de las células"). A partir de este punto deíctico, de este sustrato de virtualidad referencial y anecdótica que constituye el "desde dónde" del poema (Casado, 2009: 61), se irradia un haz de abrumadoras líneas de fuga: en primer lugar, una invocación a la Virgen (vv. 8-14) no en cuanto entidad trascendental abstracta, sino como figura de una concreta plasmación pictórica del siglo XV, el retablo de la "Virgen del Bello País" de la Catedral de Burgos, atribuido a la escuela del Maestro del follaje bordado.



Fig. 1: Tríptico de *La Virgen y el Niño* del "Bello País", tabla central, Capilla de los Condestables, Catedral de Burgos (imagen reproducida por licencia Alamy).

En apenas seis versos, el breve segmento ecfrástico reúne magistralmente una tupida red de significaciones. Ante todo y referencialmente, la apelación a la Virgen se eleva como súplica de amparo frente a la intemperie de la enfermedad ("quisiera saber cuánto / tiempo"); pero ese ruego convoca una muy específica imagen de la Madre de Dios

con el Niño en brazos -una exquisita y humanizada reelaboración flamenca de las fórmulas bizantinas que resaltaban los gestos de ternura entre madre e hijo-, entretejiéndose, así, con el resto de la composición mediante el hilo de la relación materno-filial. Sin embargo, a todo ello hay que añadir un dato de suma importancia, y es que la descripción de la tabla se enfoca principalmente en su trasfondo, en ese paisaje ("de lagos / y castillos en miniatura, / de montañas nevadas y hierba / intensamente verde") que permanece inmóvil en su deslumbrante belleza: en este sentido y con Riffaterre, se puede constatar que lo que la écfrasis revela no es tanto el cuadro en sí, sino la interpretación de quien lo contempla (2000: 166), el dato existencial del sujeto percipiente o "ese momento de fulgor interior o de alumbramiento de la mirada" (Martínez Fernández, 2008: 240) que tuvo lugar ante la obra y que aquí queda resumido en el sintagma, fisurado por el quiebre versal, "esta / irrealidad". La hermosura del paisaje, contemplada a través del diafragma de la enfermedad, produce lo que García Valdés llama "crisis de irrealidad", la cual, a diferencia de la crisis de identidad, no conduce a interrogantes metafísicos sobre la esencia ("quién soy"), sino a una más concreta reflexión sobre cuán prodigiosas pueden resultar nuestras precarias y revocables existencias ("si estoy", 2008: 433):

A veces la vida, sobre todo contemplada a través de la enfermedad, puede ser irreal. Cuando sales de un cáncer, por ejemplo, si sales, miras las gentes y la vida y tienes una sensación rarísima de irrealidad, porque es raro que estemos aquí, ahora, usted y yo, hablando de esto, pero resulta que esa irrealidad de la vida se conjugaba -y hablo con conciencia en pasado- con una presencia maravillosa del mundo. Los poemas hablan de eso. (Peñas, 2020)

La extrañante sensación de "irrealidad" encuentra su traslación figurativa en el impalpable e imprevisto revoloteo de la polilla de los versos 14-16, versos tan sustanciales que, hemos de recordar, fueron elegidos por la poeta como título del volumen de su poesía reunida en 2008. Y es que la polilla, esa frágil mariposita que cotidianamente transita por nuestros hogares, es el minúsculo heraldo de lo 'real' con su sobrecarga de extrañeza; y no solo por su simbología mortífera –cómo no pensar en la Acherontia de Buñuel y Dalí en Un chien andalou—, sino más bien porque su aparición nos obliga a efectuar una acomodación perceptiva, un ajuste para enfocar lo que, por ser tan diminuto, normalmente quedaría desenfocado de la vista, engullido en el más amplio y apaciguador escenario de la 'realidad'. Por muy paradójico que parezca, en la polilla garcivaldesiana la 'irrealidad' manifiesta su ominosa propincuidad con lo 'real', en tanto en cuanto coincide con la fulguración, el corte o la brecha que produce lo contingente, lo inasumible, cuando se lo sustrae de su corteza ordinaria, de esa "envoltura de asociaciones habituales" (Shklovski, 1978b: 137) que entretejen la mundanidad del mundo.

Sin puntos y sin conectores, la composición sigue aglutinando secuencias como las proliferantes células de un cáncer: en los versos 17-19 encontramos la audaz incrustación de una imagen fotográfica de la que no se proporciona una descripción exhaustiva, sino, más bien, la restitución del barthesiano *punctum*, ese "pinchazo" o "pequeño corte" (Barthes, 1990: 65) que hiere y produce emociones en quien la observa.

Se trata del "delantal bordado" que la madre del pintor Arshile Gorky llevaba puesto en la foto tomada en Van en 1912, antes de que la mujer muriera de inanición y el desdichado hijo emigrara a América⁶. Y no deja de sorprender que, como en el caso de la "Foto del Invernadero" tan lúcidamente explorada por Barthes, el "noema" de esas fotografías, lo "necesariamente' real" (1990: 136) que en ellas se revela, sea la consciencia intensificada de la pérdida de lo "irremplazable" (134), a saber, de la muerte de sus respectivas madres.



Fig. 2: Gorky and his mother, Shushan Der Marderosian Adoian, Van, Ottoman Empire, c. 1912, unknown photographer, courtesy of Dr. Bruce Berberian (derechos de la imagen de The Arshile Gorky Foundation, que autoriza la reproducción).

Cabe notar que el procedimiento comparativo y metafórico con el que García Valdés suele designar en sus ensayos críticos la enfermedad —en cuanto "líquido revelador"— no encuentra cabida en el poema, decantándose la poeta más bien por los anclajes metonímicos: al entregarnos literariamente una foto concreta con lo que en ella materialmente 'hay', el poema inmoviliza "un momento de fisicidad que no admite desplazamientos" (Casado, 2009: 69); aun tratada poéticamente, la enfermedad no se libra de su 'datidad' ontológica y fisiológica, no trasciende ni simboliza nada, "vale por sí; su simple evidencia es un valor, su extrañeza evidente: ningún código consigue

⁶ La centralidad psicológica y simbólica del indumento, además de manifestarse en un óleo de 1944 titulado *Cómo se despliega en mi vida el delantal bordado de mi madre*, se trasluce en las siguientes palabras del propio Gorky: "My Mother told me stories while I pressed my face into her long apron with my eyes closed. Her stories and the embroidery on her apron got confused in my mind. All my life her stories and her embroidery kept unraveling pictures in my memory" (Theriault, 2009: 145).

absorberla" (Casado, 2009: 72). No la absorbe ni siquiera el idiolecto onírico, el privadísimo código del sueño que, acto seguido y en el mismo verso 19, irrumpe desquiciando una vez más la aprehensión del sentido ("el ahogo / en los sueños."). La secuencia sintáctica que se extiende entre los versos 14-20 se arquea tensada por la acumulación de sujetos sin verbo, de 'cosas' que no sobrepasan su 'cosalidad' resolviéndose en acciones, y llega a su punto álgido en el ahogo que inmoviliza e impide la respiración. Pero la dimensión onírica, aquí, no solo deflagra en el enésimo proceso de extrañamiento, 'traduciendo' al lenguaje deformador del sueño la consabida estructura de unos muy diurnos textos prescriptivos (un ejemplo entre los muchos posibles: "En caso de peligro busque ayuda"), sino que propone, "en caso de ahogo", una solución aporética, es decir, buscar el desierto. Ahora bien, removiendo shklovskianamente la imagen, "como se remueve un leño en el fuego" (1978b: 137), lo de-sertum apela, etimológicamente a lo que no tiene puntos de conexión ni con la civilización organizada ni con una naturaleza domesticada o, cuando menos, domesticable; a lo que está desprovisto de encadenamientos con la 'realidad' ordinaria. Como se pregunta Derrida:

¿el desierto no es una figura paradójica de la aporía? Ningún paso trazado o seguro, ninguna ruta en todo caso, a lo sumo pistas que no son sendas confiables, y caminos aún no abiertos, a menos que la arena ya los haya cubierto. Pero, ¿no es también el camino no abierto la condición de la 'decisión' o del 'acontecimiento' consistentes en abrir el camino, en pasar, por lo tanto en ir más allá, en sobrepasar la aporía? (2011: 43)

Aun siendo un lugar muy transitado por la teología negativa, al desierto, según Derrida y según García Valdés, no se le pueden atribuir ni consistencia ontológica ni trascendencia hacia un "más allá del ser", como preveía en cambio el discurso apofático, siempre tan nostálgico y anhelante de plenitud. Es, antes bien, el lugar del vaciamiento o de la kénosis como condición para el despliegue del acontecimiento singular, el espaciamiento que "hace posible, abre, horada o infinitiza" (2003: 59) a esa otredad -la muerte, el mal, la enfermedad- que rehúye de la generalización del logos y que, por lo tanto, apela a una lengua igualmente desierta, a un decir enrarecido y taciturno, que erradique todo predicado, toda palabra "salvo el nombre" (Derrida, 2011): "Sólo / limpieza y huesos". Atravesable pero inhabitable, el desierto es, en fin, el intersticio de la survivance, la espectral condición existencial propia de todo (super)viviente en virtud de la cual la disyuntiva de hamletiana memoria, la dia-léctica ontológica entre "ser o no ser", se resuelve en la dinámica diferencial "la vida la muerte" (Derrida 2021), en una différance que no admite oposición entre los dos términos, ya que la muerte está inscripta, desde el origen, en el propio corazón de la vida. Es precisamente esta différance la que atraviesa subrepticiamente toda la composición para aflorar y condensarse en el magistral cierre del poema: "hálito, no hálito". Aun no proporcionando soluciones epifánicas, el verso final invita, tanto en el plano semántico del enunciado como en el plano suprasegmental de la enunciación, a ensayar una respiración nueva incluso allí donde la luz y la arena se con-funden ("luz / arenosa"); a buscar un inédito soplo de 198 Rossella Liuzzo

psyché que acompase la existencia nómada y precaria, ex-puesta a lo insólito e irremediable del acontecimiento de la enfermedad.

Además del texto que acabamos de comentar, varias y diseminadas por los distintos poemarios de la autora son las composiciones en las que la enfermedad aparece extrañada por lo onírico, como ocurre en el siguiente poema en prosa perteneciente al último libro publicado por García Valdés, *Confía en la gracia* (2020):

Tesoro contiene calinge. Ubúmbrame, dijo.

Por alguna razón (enfermedad mortal, tal vez) tenía que morir. Se trataba de tomar una fuerte dosis de un preparado, pero no sería suficiente y debía producirse una intervención más drástica. Nada dramático, casi rutinario sería, como cubrir el protocolo de una gripe. X y alguien más ayudarían. Después de tomar el preparado, se dio cuenta de que no se había cumplido la otra operación (llegar al corazón con un cuchillo) y se lo recordó con cierta inquietud, pero sin resultado. Pensó que habría de hacerlo sin ayuda y no era fácil. Difícil atreverse y difícil atinar. Áyax sí pudo, pensó, Pero Áyax sabía más, era mejor.

Se despertó con una angustia que en el sueño no estaba: con la inquietud de si había tomado el preparado y haría sus efectos. Según contó X luego, había tenido un sueño casi al mismo tiempo. Visitaban al médico y les había anunciado cáncer de pulmón; no se podía intervenir porque el pulmón estaba desgastado. Se había despertado con una zozobra que no sabía calmar. Luego alguien decía armonía y otras palabras de la misma raíz para que se llevaran al poema. ¿Se llevara lo que las palabras decían? Esencial para el poema decía que eran. (2020b: 35, negrita en el original)

El exordio del texto no podría ser más enigmático. Dos imágenes de difícil desciframiento y entregadas a codificaciones lingüísticas "que niegan la gramática" y que "atosigan a la lógica" (García Valdés, 2010: 35) introducen a quien lee en un contexto de privadísimo onirismo, claramente plasmado por las operaciones freudianas del trabajo del sueño: condensación, desplazamiento, dramatización. Como sabemos, el contenido de un sueño no es inmediatamente comunicable, y no solo porque se produce cuando el sujeto está durmiendo, sino porque el sueño 'habla' en una lengua en cierto sentido 'extranjera': su contenido se puede comunicar solo *a posteriori* y mediante su asintótica 'traducción' a formas de significación instituidas, como la narración y la descripción⁷. Pues bien, si esta traducción se nos ofrece en el cuerpo de la composición, el primer verso/párrafo, en cambio, trata de infringir dicho postulado: no nos encontramos aquí ante el lenguaje de quien, una vez despierto/a, intenta reconstruir retrospectivamente el sueño, sino con el lenguaje sincrónico y sintético 'del' sueño, caracterizado por las estilizaciones y las deformaciones que la consciencia durmiente imprime al fondo de la experiencia del sujeto.

La escena inicial parece dramatizar un intercambio entre dos actantes: el imperativo "ubúmbrame" y lo que podría ser una adlocución – "Tesoro" – inducen a pensar en un diálogo entre dos sujetos, pero el sentido de la escena queda envuelto en

⁷ Sobre la dificultad de trasladar el sueño al poema, comenta la autora: "Un poema da cuenta de un sueño. ¿Cómo lo hace? ¿qué toma de él?, ¿qué cuida, qué trata de preservar? [...] cómo dar, con las palabras —y ya no sólo en un poema—, cuenta de un sueño? ¿Es posible?, ¿no hay algo en la verbalización —en los incisos y digresiones, en los matices, en las aparentes incongruencias, en los 'era pero no era', en el fluir de las descripciones— contrario a la condensación con que opera el sueño?" (García Valdés, 2010: 26).

el misterio ya que el sueño 'habla' en el idiolecto de la soñadora, una lengua individual cuya sintaxis desconoce los nexos causales y cuyo léxico permanece del todo privado: ni el sustantivo "calinge" ni el verbo "ubumbrar", por ejemplo, están recogidos en diccionario alguno de la lengua española. El sentido de la escena inicial resulta, de alguna forma, iluminado por la lectura de los párrafos posteriores, de tal suerte que el sintagma "contiene calinge" vendría a ser el predicado de la "fuerte dosis de un preparado" que el sujeto del sueño debe asumir para morir. Siguiendo los procesos de condensación y desplazamiento propios del sueño, "calinge" podría leerse como deformación del sustantivo 'calígine', cuyo sema de tenebrosidad será retomado por el inexistente verbo "ubumbrar", probable castellanización del latín obombrare. Aun siendo mucho más peregrina, me atrevo a avanzar una hipótesis interpretativa a la luz de un pasaje de la Naturalis historia de Plinio el Viejo en el que se cuenta que "in Calingis eiusdem Indiae gente quinquennes concipere feminas, octavum vitae annum non excedere" (1983: 26), es decir, que "en Calinge, pueblo de la India, las mujeres conciben a los cinco años y no superan los ocho años de vida". De ser viable esta hipótesis herméneutica, el contenido del preparado, lo que se bebe para morir, es la consustancial mortalidad de todo viviente, la extraordinaria brevedad de la vida humana de la cual las mujeres Calinges son el hiperbólico epítome.

La ingesta del preparado, sin embargo, es insuficiente para alcanzar la muerte, por ello es necesario efectuar otra operación, "llegar al corazón con un cuchillo", tarea difícil de realizar si no se poseen las cualidades de Áyax. Conviene recordar que el héroe homérico y, sobre todo, sofocleo, se vio aquejado por una νόσος "sin remedio" δυσθεράπευτος lo llama Sófocles en la homónima tragedia (v. 609). La demencia inducida por Atenea -θεία μανία (v. 611)- transforma tan profundamente a Áyax que, aun tras haber recobrado el tino, éste decide quitarse la vida. Dejando aparte las implicaciones teológicas y políticas, el suicidio de Áyax es la acción de quien no consigue acatar su propia naturaleza mortal, la condición estructuralmente transeúnte y precaria de la existencia humana que la enfermedad pone al descubierto y que, en cambio, se transparenta en las palabras de Ulises (vv. 125-126): "ὁρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλην εἴδωλ' ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν", "veo que cuantos vivimos nada somos sino fantasmas o sombra" (Sófocles, 1981: 133). Ahora bien, si los sueños son "un depósito de imágenes" que funcionan "por adensamiento e impregnación" (García Valdés, 2010: 27 y 29), las metamórficas imágenes oníricas que el poema nos entrega dibujan una visión de la enfermedad que, más que en una anomalía del cuerpo, se erige en emblema de la precaria condición ontológica del humano en cuanto criatura "que dura un día".

Sin alcanzar la complejidad estructural de otros poemas en los que los sueños se organizan en un interesante juego de cajas chinas⁹, la última parte del poema en prosa

⁸ Como apunta Segal, "Ajax' anomalous relation to the world around him stems from his rejection of the fundamental condition of his mortal nature, his status of *ephēmeros*, 'creature of the day'" (1981: 124).

⁹ Véase el poema "Dormías. De modo natural", incluido en el poemario *Y todos estábamos vivos* en el que "quien sueña contempla a una durmiente que remite a otra durmiente que sueña en una pintura (*El sueño de santa Úrsula*, de la serie que Vittore Carpaccio pintó trasladando de *La leyenda dorada* la historia de la santa). La pintura y el sueño dentro de un sueño" (García Valdés, 2010: 40).

enlaza a dos soñadores con sus dos respectivos sueños: "X", que en el párrafo/estrofa anterior aparecía como personaje soñado por el sujeto loquens, cuenta que ha tenido "casi al mismo tiempo" un sueño en el que un médico comunica el diagnóstico de cáncer incurable. Sin embargo, lo que parece aunar a ambos sujetos, además de haber soñado con la enfermedad, son las sensaciones de "angustia" y de "zozobra" con las que despiertan. Un estado anímico que parece derivar de la intrínseca porosidad entre los estados de vigilia y de sueño, puesto que, con Merleau-Ponty, así como hay vestigios perceptivos y vigilantes en la conciencia onírica, de la misma forma hay un onirismo que se da "en filigrana" en la conciencia perceptiva e intencional de la vigilia (2003: 213). La misma García Valdés describe tal desbordamiento de lo onírico en lo diurno cuando afirma que "de la atmósfera del sueño procede también la coloración o tonalidad que conservamos durante el día (se podría decir que la atmósfera es el alma, el ánimo que impregna el sueño)" (2010: 30). Sin embargo, retomando los versos del poema sobre la quimioterapia de *Del ojo al hueso* -"Un sujeto pasivo, se dice, el sujeto / paciente"-, lo que resulta significativo es que, como el enfermo, también el soñador es un sujeto "paciente", ya que el sueño remite a un estado de pasividad en el que el yo no es ni presencia inmediata en el mundo ni ausencia pura, sino estar "à l'écart", a distancia (Merleau-Ponty, 2003: 196). Según el francés, la conciencia durmiente no se oblitera en pura nada; antes bien se manifiesta como "pensée événementielle" (2003: 280), es decir, en cuanto 'pensamiento aconteciente', desvinculado de la producción activa del sentido tético y categorial y entendido, en cambio, como la "acogida de un acontecer" o "el hecho de que algo adviene a alguien" (2003: 280). Lejos de instituir la usual relación dialéctica entre conocido y cognoscente, el encuentro entre ese "algo" y ese "alguien" origina, en cambio, "un acercamiento a lo real que se efectúa no como una apropiación, ni como fusión, sino como mero ejercicio de precariedad ontológica" (García Valdés, 2021: 110): en otras palabras, quien sueña no es 'sujeto de', sino quien está 'sujeto a'. Si bien per speculum et in aenigmate, en lo onírico se materializa otra 'visión' de lo real, específicamente el precipitado existencial de la experiencia de la enfermedad, el cual aflora como "presencia" irreductible que se impone y se hace aún más relevante frente a la provisionalidad de quien sueña –y de quien está enfermo. Las extrañadas imágenes oníricas, generadas desde la pasividad en cuanto apertura a la 'otredad', no difieren, por ende, de las imágenes percibidas en la vigilia –el pomo de un paraguas, un cuadro o una polilla que revolotea—, ya que el soñador 've' las cosas soñadas con la misma concreción y viveza, y solo cuando despierta se le revela el mundo como soñado y no como percibido (López Sáenz, 2010: 173).

El cierre de la composición, en fin, convoca la palabra "armonía" y otras "de la misma raíz para que se llev[en] al poema". Un final metapoético que pone al descubierto la médula del quehacer literario garcivaldesiano y, simultáneamente, desvela la profunda imbricación entre enfermedad y poesía. Una vez más, la poeta subraya cuál es la pretensión de su verso: "volver a hacer presente esa presencia, preservar lo real —ese aparecer de lo real—, igual de real en el sueño que lo trae, que en la vida diurna cuando nos asalta" (García Valdés, 2010: 31), restituir, por medio de la palabra, la intensidad e incluso las contradicciones con las que lo real "adviene" a quien, con 'paciencia', sabe

acogerlo. Pero se trata de una palabra que, además de ser, debe, performativamente, producir "armonía" – "¿Se llevara lo que las palabras decían?" –; de una palabra poética que, descansando en la proporción, genere una concordia emocional en la que la desdicha y el dolor puedan hallar cabida y consuelo (García Valdés, 2003: 41). Así y para concluir, mientras la enfermedad de Áyax encuentra su única resolución en la acción del "cuchillo", tanto que el héroe declara que "οὐ πρὸς ἰατροῦ σοφοῦ θρηνεῖν ἐπφδὰς πρὸς τομῶντι πἡματι", "no es de médico sabio entonar palabras de conjuros ante un mal que hay que sajar" (Sófocles, 1981: 149, énfasis míos), la palabra de García Valdés sí se vuelve epodé, ensalmo que restablece la armonía de cuerpo y alma (Laín Entralgo, 2005) propiciando una más íntima curación. Si, como se ha venido defendiendo, ese accidente de la carne al que llamamos enfermedad es la condición humana en la que se tornasola el estructural estado de terminalidad de cada viviente –de hecho designado como 'mortal' en el lenguaje común–, la obra de García Valdés se ofrece como una farmacopea poética, el lugar en el que el decir se modula en conjuro para recuperar su antigua función catártica:

En mi poesía hay una carga fuerte de temporalidad; hay también una presencia insistente de la enfermedad: un poeta –como cualquier persona– se hace, me parece, sobre todo con sus enfermedades. Enfermedad es palabra que apunta en dirección a la muerte; es, tal vez, otro nombre del cuerpo y de su percepción del tiempo vital, por la enfermedad llegamos a saber quiénes somos, sabemos de la gravedad, de la pesadumbre [...]. Pero pienso también que el arte cura, con una terapia que se produce más allá –o más acá– de la conciencia (García Valdés, 2004: 48).

Bibliografía

AA. VV. (2005): Estrangement Revisited I, número monográfico de Poetics Today, XXVI, 4. AA. VV. (2005): Estrangement Revisited II, número monográfico de Poetics Today, XXVII, 1.

AA. VV. (2019): número completo de eSamizdat, XII.

BARTHES, Roland (1990): La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Barcelona: Paidós.

CÁMARA OUTES, Cristian (2020): "Valencias de la desautomatización en la teoría literaria del formalismo ruso", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, XXXIV, pp. 342-361.

CASADO, Miguel (2009): "Tomar partido por las cosas", en Miguel Casado (ed.): Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano, Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 53-72.

DERRIDA, Jacques (2021): La vida la muerte. Seminario 1975-1976, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

- DERRIDA, Jacques (2003): El siglo y el perdón. Fe y saber, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- DERRIDA, Jacques (2011): Salvo el nombre, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- FERNÁNDEZ CASTILLO, José Luis (2015): "Insensata materia: cuerpo y finitud en la poesía de Olvido García Valdés", Journal of Iberian and Latin American Research, XXI, pp. 19-34.
- FERNÁNDEZ CASTILLO, José Luis (2016): "Olvido García Valdés et Jorie Graham: poésie et circonstance", en Béatrice Bonhomme; Idoli Castro; Évelyne Lloze (eds.): *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Paris: Hermann Éditeurs, pp. 265-280.
- FOUCAULT, Michel (1966): El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica, México: Siglo XXI.
- GABBANI, Carlo (2011): "Epistemologia, straniamento e riduzionismo", *Annali del Dipartimento di Filosofia (Nuova Serie)*, XVII, pp. 95-134.
- GAIO PLINIO SECONDO (1983): Storia Naturale II. Antropologia e zoologia, libri 7-12, Torino: Einaudi.
- GALIMBERTI, Umberto (2002): Il corpo, Milano: Feltrinelli.
- GARCÍA-GONZÁLEZ, Ariana (2021): "La caída de Ícaro de Olvido García Valdés. (Re)lectura de un mito", Castilla. Estudios de literatura, XII, pp. 457-483.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (2004): "Un poeta se hace con sus enfermedades", *El ciervo*, DCLXXXII-DCLXXXIII, pp. 48-50.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (2008): Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008), Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (2009): De ir y venir. Notas para una poética, Madrid: Fundación Juan March.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (2010): "Sueño, imagen poema", Siglo XXI: Literatura y cultura españolas, VIII, pp. 25-42.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (2015): "Poetas en la radio: Olvido García Valdés", *Canal Uned*, 27 de abril, https://canal.uned.es/video/5a6f1fe5b1111f28298b488d [última consulta 28/02/2022].
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (2020a): *Dentro del animal la voz (Antología 1982-2012)*, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (2020b): Confía en la gracia, Barcelona: Tusquets.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (2021): "Aproximación en dos tiempos o ¿qué hace un maestro?", Eikasia. Revista de filosofía, C, pp. 99-112.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido; CASADO, Miguel (2012): "El recuerdo del cuerpo. Entrevista con Bernard Noël", *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, XIX, pp. 28-34.
- GINZBURG, Carlo (1998): Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza, Milano: Feltrinelli.
- HAMBURGER, Käte (1995): La lógica de la literatura, Madrid: Visor.
- HEIDEGGER, Martin (2000): El ser y el tiempo, Madrid: FCE-España.
- HUSSERL, Edmund (1996): Meditaciones Cartesianas, México D. F.: FCE.

- KALININ, Iliá (2021): "Víktor Shklovski: Peripecias de la teoría, aventuras del teórico", en Iliá Kalinin (ed.): *Víktor Shklovski. Escritos sobre arte y literatura*, Madrid: Ediciones Asimétricas, pp. 6-64.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (2005): *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona: Anthropos.
- LÓPEZ SÁENZ, M. Carmen (2010): "Conciencia perceptiva y conciencia onírica. Descripción fenomenológica", *Devenires*, XXI, pp. 162-193.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José (2008): "Poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas", Revista Signa, XVII, pp. 225-248.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1994): Fenomenología de la percepción, Barcelona: Planeta-De Agostini.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2003): L'institution, la passivité. Notes de Cours au Collège de France (1954-1955), Paris: Belin.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2010): Lo visible y lo invisible, Buenos Aires: Nueva Visión.
- MORA, Vicente Luis; LAMA, Miguel Ángel (2020): "Introducción", en Olvido García Valdés: *Dentro del animal la voz (Antología 1982-2012)*, Madrid: Cátedra, pp. 9-148.
- MORABITO, Martina (2019): "101 anni di straniamento. Appunti per una partita a scacchi", eSamizdat, XII, pp. 9-12.
- NANCY, Jean-Luc (2006): El intruso, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- ORTEGA Y GASSET, José (1962): "Vitalidad, alma, espíritu", en José Ortega y Gasset: *Obras completas, II*, Madrid: Revista de Occidente, pp. 451-480.
- PEÑAS, Esther (2020): "Olvido García Valdés, poeta: 'Intuyo la gracia como lo que deseamos que ocurriera cuando estamos cayendo a un pozo", Cermi.es Semanal, CX, 23 de octubre, http://semanal.cermi.es/noticia/cuarto-invitados-olvido-garcia-valdes-poeta-intuyo-gracia-deseamos-ocurriera-estamos-cayendo-pozo.aspx [última consulta 22/02/2022].
- RAND, Harry (1991): Arshile Gorky: The Implications of Symbols, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- RECALCATI, Massimo (2007): "Appendice. Il trauma della poesia", en Massimo Recalcati: *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano: Mondadori, pp. 190-210.
- RIFFATERRE, Michael (2000): "La ilusión de écfrasis", en Antonio Monegal (ed.): Literatura y pintura, Madrid: Arco/Libros, pp. 161-183.
- SEGAL, Charles (1981): Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- SHKLOVSKI, Viktor (1971): Cine y lenguaje, Barcelona: Anagrama.
- SHKLOVSKI, Viktor (1978a): "El arte como artificio", en Tzvetan Todorov (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México D. F.: Siglo XXI, pp. 55-70.
- SHKLOVSKI, Viktor (1978b): "La construcción de la nouvelle y de la novela", en Tzvetan Todorov (ed.): Teoría de la literatura de los formalistas rusos, México D. F.: Siglo XXI, pp. 127-146.

SHKLOVSKI, Viktor (2021): "Sobre poesía y el lenguaje transracional", en Iliá Kalinin (ed.): *Víktor Shklovski. Escritos sobre arte y literatura*, Madrid: Ediciones Asimétricas, pp. 88-109.

- SONTAG, Susan (2003): La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas, Buenos Aires: Taurus.
- THERIAULT, Kim (2009): Rethinking Arshile Gorky, University Park: Penn State University Press.
- TRUEBA MIRA, Virginia (2016): "Regarder le réel: l'ecriture d'Olvido García Valdés", en Béatrice Bonhomme; Idoli Castro; Évelyne Lloze (eds.): *Dire le réel aujourd'hui en poésie*, Paris: Hermann Éditeurs, pp. 603-14.
- VAN DEN OEVER, Annie (2010), Ostrannenie. On "strangeness" and the Moving Image: the History, Reception, and Relevance of a Concept, Amsterdam: Amsterdam University Press.