



## Notas de rodaje. Diálogos visuales entre las poéticas de Olvido García Valdés y Pier Paolo Pasolini\*

### Filming notes. Visual dialogues between the poetics of Olvido García Valdés and Pier Paolo Pasolini

Giuliana Calabrese

giuliana.calabrese@gmail.com

Università degli Studi di Bergamo, Italia

Recepción: 12 Agosto 2019

Aprobación: 10 Mayo 2020

Publicación: 02 Noviembre 2020

**Cita sugerida:** Calabrese, G. (2020). Notas de rodaje. Diálogos visuales entre las poéticas de Olvido García Valdés y Pier Paolo Pasolini. *Olivar*, 20(32), e085. <https://doi.org/10.24215/18524478e085>

**Resumen:** Las poéticas de Olvido García Valdés y de Pier Paolo Pasolini comparten rasgos comunes que derivan sobre todo de la elaboración de elementos visuales de la realidad: a partir de la inmersión del sujeto en entornos rurales o artísticos, los poemarios *La religión de mi tiempo* del italiano y *Del ojo al hueso*, que la poeta asturiana compone justo después de haber traducido al español el libro de Pasolini, presentan una poética visual común que permite adentrarse en un camino metafísico cuya única meta trascendente es la dimensión de soledad animal e histórica.

**Palabras clave:** Olvido García Valdés, Pier Paolo Pasolini, Traducción poética, Poética de la mirada.

**Abstract:** Olvido García Valdés and Pier Paolo Pasolini's poetics share common features that derive mainly from the elaboration of visual elements of reality: from the immersion of the subject in rural or artistic environments, the books *La religión de mi tiempo* of the Italian poet and *Del ojo al hueso*, which the Asturian poet composes just after having translated Pasolini's collection into Spanish, present a common visual poetic that allows us to enter a metaphysical path whose only transcendent knowledge is the dimension of animal and historical solitude.

**Keywords:** Olvido García Valdés, Pier Paolo Pasolini, Poetry translation, Poetry of sight.

La de Olvido García Valdés (Santianes de Pravia, Asturias, 1950) es una “de las escrituras más fervientemente medulares de la poesía española contemporánea” (Milán, 2008, p. 8). Aunque la publicación de sus primeros poemarios es inmediatamente posterior a los años de fermento transicional, (*El tercer jardín*, 1986; *Exposición*, 1990; *ella, los pájaros*, 1994), esta fase de escritura coincide con el momento de la Transición y el comienzo de la democracia (*La caída de Ícaro* (1982-1989); *ella, los pájaros*, 1989-1992) y presenta una obra especialmente significativa para pensar el período porque expone una poética lateral con respecto a la tendencia realista hegemónica en aquel momento; atender a su poesía implica recuperar una reflexión sobre lo poético como resistencia al proceso de mercantilización cultural y de silenciamiento de la memoria, de la mirada y del lenguaje. La inflexión meditativa que la poeta ha imprimido a su escritura parte de una concepción materialista de la realidad o, si se prefiere, de una “materialidad radical del mundo” (Jiménez Heffernan, 2004, p. 313). Dentro de la crisis del espiritualismo de finales de siglo XX y comienzos del XXI, su materialismo poético deriva antes que nada de una reflexión sobre el alma, que conlleva la aceptación de una finitud radical ya evidente en los primeros tres poemarios. Para la poeta, la dinámica del texto siempre se da en la dialéctica entre ligereza aérea y gravedad terrenal, las



dos extremadamente matéricas. Además, como característica general, los poemas de García Valdés rehúyen los finales cargados de intensidad lírica favoreciendo un fragmentarismo que abre el texto a la imposibilidad de clausurarse del todo.

Volviendo a lo histórico y al momento en que la poeta compone sus primeros textos, hay que recordar que uno de los factores clave que se producen en España en el momento de la Transición es el fenómeno de la internacionalización. En el contexto literario, la vitalidad desesperada de Pier Paolo Pasolini es motivo de inspiración para los poetas de estos años, sobre todo para quienes ven en su poética una fuerte referencia ideológica de derivación marxista. Junto a su escritura poética y a lo largo de toda su trayectoria creativa, Olvido García Valdés lleva a cabo una amplia labor crítica y de traducción, además de mantener una profunda relación con la pintura gracias a la que desarrolla una auténtica poética de la mirada. Estos tres últimos elementos se profundizan en este trabajo, ya que las reflexiones que se presentan aquí se vertebran sobre el espacio invisible de la traducción entendido no solo como potente momento creador, sino también como fuente que propicia la intertextualidad y la interacción entre sistemas culturales en su acepción de semiosferas (cf. Lotman, 1996, pp. 41-52).

“El lugar de la traducción es el de la doblez. Entre quien escribe y quien lee vive quien traduce. [...] El lugar de la doblez es donde más se aprende”. El texto del que forma parte esta afirmación de Olvido García Valdés se titula *De la imposible tarea de traducir poesía*, publicado en *ABC Cultural* el 1 de octubre de 1998, un año después de la traducción al castellano de parte de la poeta asturiana de *La religión de mi tiempo*<sup>1</sup> de Pasolini. Sigue García Valdés:

Quien escribe no sabe exactamente cómo hace eso que hace; quien lee no alcanza tampoco tal grado de conciencia; pero a menudo quien traduce sí. Algunas veces cree, como quien se enamora, estar dentro de una mente distinta: huesecillos, espirales, mecanismos anómalos y perfectos, que funcionan de esa extraña manera tan poderosa. Como quien se enamora, en los ojos del otro persigue signos, huellas, un pensar, una risa, un quiebro, algo oscuro. [...] Más allá del idioma, esa lengua no es *mi* lengua. Más acá del idioma, no *debo* hacer mía esa lengua. Y, sin embargo, algo del tono, del respirar se alcanza. Una cámara oscura: unos prados en sombra, algunos animales, la risa, una luz: eso es lo que se alcanza y ahí, cerca, todo lo que se pierde. Contra la propia lengua, contra la propia mente: una doblez. (García Valdés, 2007, pp. 166-167)

En su obra “silenciosa, exigente, preocupada por el lenguaje y las posibilidades del conocimiento” (Mora, 2006, p. 85), en la cámara oscura de la poética de Olvido García Valdés se quedan grabados algunos lugares pasolinianos, lugares sombríos explorados a través de “los ojos del otro”, como hemos visto afirmar a la poeta a propósito de la tarea traductora. Son espacios tan matizados en su dimensión primigenia hasta el punto de disolverse en la cronología y en la topografía. Tanto para Pasolini como para García Valdés, hay lugares que se convierten en *topoi*, en espacios de la mente, coordenadas del pensamiento y sitios en los que la vida arde a pesar del peso de la muerte y son lugares concretos como el campo o eternos como las obras de arte. “Lo solo del animal”, del título del poemario de 2012 de la asturiana y condición humana que estalla en el paisaje rural, lo ha aprendido García Valdés también del poeta boloñés; es un aprendizaje que se nota, por ejemplo, en el poemario inmediatamente posterior a la traducción de *La religión de mi tiempo* (1997 [1961]), *Del ojo al hueso*, cuyos poemas se componen entre 1997 y 2000. Es esta una época difícil para la autora porque, como ella misma declara (Mora, 2006, p. 86), está asociada a una enfermedad grave y el único consuelo parece encontrarse en el vínculo secreto entre naturaleza y lenguaje. Como pone en evidencia Carlos Ortega, la creación de dicho vínculo es una operación gracias a la cual se vislumbra un correlato en la escritura de García Valdés con el que contrastar la experiencia negativa: “por ser también de naturaleza corpórea, la poesía recompone todo eso y supone un cierto triunfo respecto a la miseria de lo orgánico” (Ortega, 2002, p. 101). Consciente de la soledad animal del hombre (“fulgor de los espinos y el musgo, casa / no hay para nadie, en los bosques / moramos”, García Valdés, 2008, p. 271), la autora plasma un cuerpo poético que celebra el triunfo de la vida, contrastando lo perecedero del cuerpo físico mortal, como ocurre en los siguientes versos: “No más alma / en el cuerpo que la que el cuerpo / expresa” (García Valdés, 2008, p. 280). Lo subraya también Julián Jiménez Heffernan cuando, a propósito de los mismos versos, habla de “las lecciones de inmanencia y

materialismo que García Valdés puede tomar de Ávila, de Valente o de Pasolini” (2004, p. 312); la fuerte carga metafísica que adquieren algunos poemas de la asturiana<sup>2</sup> amplifican el valor de celebración de lo matérico del mundo, ya que sus versos siempre hablan “de la salud del cuerpo en la medida en que corrige o trata de corregir la ponzoñosa superstición de las religiones y el mundo de las ilusiones” (Ortega, 2002, p. 101).

Antes de los años sesenta, también Pasolini concibe la escritura como un acto de vida, de amor desenfrenado por la realidad<sup>3</sup>. Para hablar de la realidad, que en la mayoría de los casos resulta inefable, Pasolini se vale, en un principio, de la poesía: escribir le permite asumir el rechazo social, gritar con rabia su diferencia, liberarse de su destino. Sus versos tienen algo arcaico, especialmente los escritos en friulano, el dialecto utilizado por los campesinos de la tierra de su madre. También la poesía de García Valdés, sobre todo en poemarios como *ella, los pájaros* (1994), está concebida como un retorno al lugar rural, un espacio de ruinas y sobre todo materno, de cuyo fantasma la poeta tendrá que vaciarse para lograr un cuerpo y una palabra propios (Sánchez Moreiras, 2012). Nostálgicos de la matriz, Pasolini y García Valdés vuelven a la pureza de sus raíces. El recurso al dialecto, de gran importancia en el conjunto de la producción del poeta y cineasta italiano, implica un acto de transgresión, una intervención de la diferencia a varios niveles y esta recuperación de la memoria personal y colectiva muy a menudo se cristaliza alrededor de la elaboración de los paisajes tanto poéticos como cinematográficos. La misma García Valdés lo explica en una entrevista a cargo de Alfonso Armada; dice la asturiana:

en cualquiera de sus libros hay paisaje y hay un lirismo extremo, muchas veces mezclado con notas del rodaje que está haciendo, con cuestiones políticas que le importan muchísimo y que entran ahí de manera natural, y con la memoria personal y colectiva todo el tiempo trabajando. El poema se va construyendo con todo eso. Entonces, en realidad, a nosotros nos pasa igual respecto al paisaje. Es verdad que el paisaje ha cambiado, se ha destruido, que el mundo urbano y las infraestructuras van dejando cada vez menos espacio, pero al mismo tiempo tú vas en coche, por ejemplo, sobre todo por carreteras secundarias, por Castilla, por Galicia, por Asturias, por Andalucía, por cualquier sitio, y tienes la sensación de que el mundo está entero ahí. Eso nos lo enseñó a ver Pasolini también. (Armada, 2014)

Para García Valdés, la poesía de Pasolini representa un ejercicio de memoria histórica, un trabajo de implacable introspección y una poética de absoluta actualidad, que enlaza la historia contemporánea de España e Italia –pese a todas las diferencias entre los dos países– si se trata de saber quiénes somos<sup>4</sup>. Comprometerse con lo real significa comprometerse con el conocimiento de la verdad de lo real, que a menudo va mucho más allá de lo concreto del mundo contingente. En la entrevista que la poeta asturiana mantiene con Vicente Luis Mora (2006), habla García Valdés de “las preocupaciones metafísicas” que tienen en común los grandes poetas y que radican precisamente en esa necesidad de dar cuenta de lo real, sin que esto implique la existencia de una verdad absoluta que alcanzar por medio de un camino de trascendencia:

la preocupación metafísica es la provocada por el asombro o el miedo, es decir, por la violencia de la percepción de lo real, del mundo y de la vida [...]. Los grandes poetas que conocemos [...] no tuvieron otra preocupación. Cada uno dio buena cuenta de lo real [...], es decir, de sus preocupaciones metafísicas (Mora, 2006, p. 86).

Las preocupaciones son las que nos permiten mantenernos agarrados a lo real, sin embargo, tal conocimiento no resulta sencillo pues exige exponerse a la intemperie (Sánchez Moreiras, 2012), el estado que resulta de la conciencia de la muerte y del vacío inherentes a nuestro estar en el mundo y que es el principio fundador de la poética tanto valdesina como pasoliniana. En la antología *La poesía, ese cuerpo extraño* (2005) García Valdés comenta “la extrañeza que a veces causa lo más propio, lo más vivo e innegociable de uno mismo” (p. 11); esta inquietud, gracias a la contemplación del ser humano como animal dentro de la naturaleza, genera la conciencia de la dimensión mortal de nuestra existencia y es la manera a través de la cual nos conocemos. La memoria, el cuerpo, la enfermedad junto con el paisaje y la infancia son los lugares donde para esta poeta se ubica la extrañeza, que encuentra una expresión lingüística en el mecanismo de la yuxtaposición y que para ella se condensa en el “tropo del cine y de la vida: [...] la extrañeza y el sentido

proceden de ese trabajo de montaje que nuestra percepción realiza de modo natural” (García Valdés, 2005, pp. 14-15).

Al analizar la poética de García Valdés, Marcos Canteli habla de “lateralidad”, es decir, de entendimiento de lo poético como espacio de tensión, debate y conflicto que al mismo tiempo es espacio de exploración de lo abierto como resistencia a la sutura de la memoria, de la mirada y del lenguaje (2014, p. 598). Con el término ‘sutura’ alude Canteli, por una parte, al proceso de silenciamiento y olvido de un pasado traumático marcado por la represión y la violencia puesto en marcha desde la Transición; por otra parte, hace referencia también a la coincidencia de la desmemoria en lo cultural con una pulsión de modernidad acelerada que, en su asunción ciega de la lógica publicitaria y mercantil propia del capitalismo tardío, va a rechazar (o cegar) aquellas propuestas que no se pliegan a las exigencias de la sociedad del espectáculo (legibilidad, accesibilidad, productividad, tematización, acriticismo, etc.). La sutura implicaría, entonces, borrar toda posibilidad disidente respecto a esta lógica de desmemoria y mercantilización cultural (Canteli, 2014, p. 598).

De igual manera, se asistiría a la misma resistencia a la sutura también en la poética de Pasolini, en la que se expresaría la crisis de los sesenta, como recuerda la misma García Valdés poniendo en evidencia “la sirena neocapitalista, por una parte; la renuncia a la revolución, por otra: y el vacío, el terrible vacío existencial que de ello deriva” (1997, p. 9). A partir de esa contemplación de vacío y del consiguiente estado de intemperie, la escritura se concibe como un ejercicio de riesgo, como un núcleo de conflictos y de tensión del lenguaje; asumir el acercamiento a lo poético de ese modo implica situarse en la poesía desde un compromiso ético y político que no puede negar la memoria ni, desde luego, afirmar normalidad (Canteli, 2014). Poéticas como las de García Valdés y de Pasolini reclaman una forma de leer contra la sutura.

En la relación que puede establecerse entre las poéticas de lateralidad de los dos autores, hay que considerar también la influencia de la traducción y lo extranjero como ulterior acercamiento a la extrañeza y a la alteridad: lo extranjero supone “un gesto de rechazo afirmativo que señala la tensión individuada entre la resistencia a una herencia todavía marcada por el franquismo y sus corolarios (nacionalismo, tradicionalismo, represión) y la apertura constructiva en vislumbre de posibilidades ante ese mundo clausurado” (Canteli, 2014, p. 605). La labor de traducción que García Valdés ha ejercido, y no solo de Pasolini, se afirma en opinión del crítico como acto simultáneo de exilio y repliegue: salir a buscar lo otro y entrar al repliegue de la lengua, cargándola de posibilidades inéditas. Una vez más, también en el proceso traductor, el poema se plantea como espacio de conflicto, donde conceptos como sujeto, lengua o realidad son concebidos como pregunta.

Además, al considerar la relación de los dos poetas con el paisaje (incluso desde el punto de vista cinematográfico en el caso del italiano), puede verse cómo sus miradas cobran sentido desde una perspectiva como la que ahora se describe: en la elaboración de los espacios se expresa por un lado la tensión entre el rechazo de pertenencia a un lugar que encierra la herencia de una hegemonía y, por otro, la voluntad de apertura hacia lo fronterizo, como territorio de expansión y crecimiento.

La fusión de paisaje e interioridad, marca de estirpe romántica, sirve de anclaje para entender la conformación de un yo problemático por inasible. Es una “raíz, pero que fluye” (Canteli, 2013): se nos presentan imágenes en tensión entre la memoria elegíaca y la mirada prendida en lo instantáneo del paisaje del mundo. Las de Pasolini y de García Valdés son poéticas que incluso en la elaboración de los espacios se definen como firmemente temporalizadas en una conciencia de finitud y que hablan de un aferrarse como marca de deseo intransitivo. Es el aferrarse propio de los líquenes tanto de García Valdés como de Pasolini, que en *La religión de mi tiempo* los coloca en “ríos nórdicos ciegamente desiertos” (1997, p. 78) donde punzaba su olor, según la traducción de la propia asturiana.

En el poemario del italiano, el tema de lo sagrado surge como núcleo central de su recorrido poético y se enlaza también con la elaboración de los espacios naturales: lejos de cualquier lectura religiosa, Pasolini afirma su nostalgia de lo sagrado no solo como fascinación por lo mítico y arcaico, sino como función política de oposición a la cultura neocapitalista. Lo que más interesa de esta idea pasoliniana es que su proyección en verso reside precisamente en la naturaleza, cuya ciclicidad se propone como antítesis de la historia.

Volviendo a García Valdés, un título como *Del ojo al hueso* pone de manifiesto uno de los mecanismos fundamentales tanto de su poética como de la de Pasolini, junto con la capacidad de ambos de conectar la dimensión del mundo visible e histórico con el reducto de la intimidad (cf. Mora 2006). En García Valdés, que en *Del ojo al hueso* “mira como nunca” (Milán, 2008, p. 16), la mirada es la de un yo que le presta su voz a lo real, en el que se identifica: “ama / las plantas y sigue sus procesos / sin recordar su nombre, agradece / ese nombre como una flor / y una y otra vez las mira, raíces / suyas, de sus ojos” (2008, p. 277). El recorrido “del ojo al hueso” es el que va desde lo visible a lo descarnado, que enfrenta al ser humano con la muerte y que al mismo tiempo lo sostiene en el gozo de la vida, como ocurre también en algunos versos del poeta italiano:

de esta fricción inexpresable  
nace la primera larva  
de la Pasión: entre el cuerpo y la historia hay esta  
musicalidad que no armoniza,  
sorprendente, en la que lo ya acabado  
y lo que comienza es igual, y permanece  
así durante siglos: dato de la existencia.  
El límite entre la historia y el yo  
se hiende sinuoso como un ebrio abismo  
más allá del cual, escindido, a la deriva,  
tal vez está el glorioso rumor  
de la existencia sensual  
hinchida de nosotros: ante esta física  
misericordia no puede más que volverse  
irracional todo hecho histórico.  
(Pasolini, 1997, p. 175)

La percepción visual del vacío, sopesado con la naturaleza, se traza en el poemario de García Valdés junto con una reflexión sobre el lenguaje, sobre los mecanismos y procesos del habla, y también sobre su descomposición. Se trata de un anhelo de reescritura que comparte con Pasolini, que elige como espejo la ruina y los espacios no urbanos o no urbanizados: para llenar el vacío entre la dimensión real y la percepción que de ella tiene el ser humano –a nivel sensorial y de reelaboración lingüística–, Pasolini vuelve a llevar los lugares de su existencia a la dimensión original para custodiar antes que nada un paisaje cultural. Desde esta perspectiva, sus cuadros de paisaje no son solo ambientes geográficos y naturales sino sobre todo ambientes históricos y humanos: el suyo es un territorio poético que es a la vez universo lingüístico, identidad de lugares y patrimonio de imágenes artísticas. “Yo soy una fuerza del pasado. / Solo en la tradición está mi amor”, afirma con vehemencia el boloñés en el poema autorretrato “La realidad” del libro *Poesía en forma de rosa*.

Y sin embargo, tanto en Pasolini como en García Valdés, la naturaleza, “la matriz campestre” –recuperando el título de una sección de *La religión de mi tiempo*– es el ámbito en el que se nos permite encontrarnos con lo perecedero de nuestra propia existencia, donde nos es permitido sentir el dolor y percibir al ser humano como concreción de la pérdida. La intensidad con que se percibe la naturaleza es uno de nuestros dones, pero esa intensidad, incluso si es gozosa, está atravesada por el dolor. La naturaleza es triste porque es muda (dice García Valdés rememorando a Schelling a través de Benjamin).

La arquitectura lingüística de *La religión de mi tiempo* y la labor de traducción le permite a García Valdés poner en práctica en el poemario *Del ojo al hueso* el mismo procedimiento de analogía visual que Pasolini utiliza, por ejemplo, en algunas de sus películas. Lo que la poeta asturiana y Pasolini poeta y director de cine hacen es no tanto reproducir los lugares con fidelidad, sino evocarlos con un sentido arcaico y casi mítico, como hemos visto más arriba. En el poema pórtico de *La religión de mi tiempo*, Pasolini empieza a recuperar los fragmentos que han sobrevivido al incendio de la religión, entendida como sagrado; entre estos fragmentos hay una serie de citas pictóricas, cinematográficas y literarias que, además de las puramente paisajísticas, le hacen falta al poeta para sobrevivir en la nueva época histórica en la que le ha tocado nacer. “Los frescos de

Piero en Arezzo” es el título del poema que abre el libro y del que reproducimos los versos iniciales, que García Valdés traduce de la siguiente manera:

Da unos pasos alzando la barbilla,  
pero como si una mano presionara  
su cabeza hacia abajo. Y en ese ingenuo  
y premioso gesto se para, acogido  
por estas paredes, en esta luz  
de la que siente temor, casi como si,  
indigno, hubiese turbado su pureza...  
Se vuelve, junto a la base desconchada,  
con su menudo cráneo, sus afeitadas  
mandíbulas de obrero. Y hacia las bóvedas  
ardientes, sobre la penumbra en que desamparado  
se mueve, lanza recelosas miradas  
de animal: luego, en nosotros, con vergüenza  
por su audacia, fija un instante sus ardientes  
ojos: y de nuevo a lo alto.  
(Pasolini, 1997, p. 19)

Después de haber descubierto que el mundo se ha alienado delante de sus ojos, la voz poética pasoliniana se ve obligada a inventariar los objetos que han sobrevivido al incendio de la pasión humana y, junto a lo sagrado del ambiente campesino natal, se encuentran citas pictóricas como las que hemos visto formar parte del largo poema que inaugura la primera sección del poemario, “La riqueza”. El texto se presenta como un extenso inventario icónico, “en una tierra / que solo es visión” (p. 22) delimitada por dos apartados efrásticos en los que se describen los frescos de Piero della Francesca en Arezzo y algunas imágenes de la película de Rossellini *Roma, ciudad abierta* (1945). En los versos del italiano se nota una mirada en segundo grado que filtra la descripción del ciclo pictórico y que, a nivel expresivo, multiplica las voces poéticas cargándolas además de sentido histórico: un obrero observa con una mirada humilde las figuras nacidas desde las más antiguas narraciones sagradas y, precisamente a través de una perspectiva no contaminada, de una “reclosa mirada de animal” (p. 19) se vuelve a vislumbrar el tiempo mítico de la historia.

García Valdés recupera la referencia al ámbito artístico, incluso con algunas imágenes que comparte con Pasolini en el libro *Del ojo al hueso*, como puede apreciarse, por ejemplo, en el segundo texto del poemario:

[...] Los rostros  
con las luces le llegaban de lejos, algunos  
ya sin nombre, reducidos  
a palabras que escucha, cámaras  
que a la noche se abren,  
caras, viejos cráneos  
rasurados, ojos que describen  
confusión y pintura [...].  
(García Valdés, 2008, p. 212)

Aunque en este caso no se trate de un paisaje, es evidente la analogía visual con los versos de Pasolini, además del valor efrástico que ya había caracterizado el poemario *Exposición* (1990) de la asturiana. Dentro de su poética –así como en el fragmento pasoliniano– más que el cuadro, la éfrasis descifra al sujeto que mira y por consiguiente se pone en verso la acción de “exponerse” de una subjetividad que se presenta a través de sus percepciones.

La analogía, cristalizada en paisajes y sensaciones visuales y olfativas parecidos, está presente también en el poema que abre *Del ojo al hueso*, que forma parte de la sección “Si un cuervo trajera”. El poemario de García Valdés se abre bajo el nombre de un pájaro, el mismo cuervo que, por cierto, acoge al espectador en el primer fotograma de la película *Pajaritos y pajarracos* (1966) de Pasolini:

[...] 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.  
(García Valdés, 2008, p. 211)

Los versos de Pasolini con los que puede establecerse un paralelo son los siguientes, del poema “Velada romana”

[...] contra el borde levemente roído de la piedra  
dura en la blanda tibieza que la noche  
exhala encima de la bóveda  
de cálidos plátanos. Placas de una secuencia  
sin color en la otra orilla, llenan  
el cielo deslavado, planos, plúmbeos,  
los áticos de bloques amarillentos.  
Y miro, caminando por un pavimento  
mellado, de hueso, o mejor, huelo,  
prosaico y ebrio – salpicado de astros envejecidos y  
y de ventanas sonoras –  
el gran barrio familiar:  
el oscuro verano lo dora,  
húmedo, entre sucias vaharadas  
de viento [...].  
(Pasolini, 1997, p. 38)

Las referencias al arte y a la naturaleza se juntan para respetar el compromiso que la poesía de Pasolini y de Olvido García Valdés tienen con lo real, es decir, con aquello que no está simbolizado todavía. En el prólogo a la obra completa de la asturiana, el poeta Eduardo Milán identifica los dos niveles en que, según él, manifiesta lo real en esta poesía: un primer nivel de lenguaje que alterna entre la descripción y el simple decir y que “aproxima la poesía de García Valdés a una visión pragmática, desprovista de toda retórica” y un segundo nivel de significación en el que lo real se da por “una suspensión de sentido abrupta, o, por el contrario, el seguimiento del fraseo cuando debía haber acabado” (Milán, 2008, p. 8).

Siempre hay un comienzo que parte de una descripción de algo exterior, y sin embargo el objeto pronto se interioriza y ya es difícil ver cualquier separación entre lo real y las percepciones del sujeto que está sumergido en la realidad. Las técnicas elípticas y las yuxtaposiciones, tantas veces buscando el contraste, ayudan a conseguir ese ambiente de irrealidad en los poemas, o más bien de búsqueda de simbolización de lo real como voluntad metafísica.

Para Pasolini la “religión de su tiempo” y sobre todo la idea de lo divino consisten en primer lugar en la realidad y la concretización de lo que siente hacia lo real que lo envuelve<sup>5</sup>; también para García Valdés las preocupaciones metafísicas son las que nos amarran a lo real y que surgen de las vísceras expuestas del paisaje. Señala Eduardo Milán que se trata de un levantamiento de campo: “el campo, los pájaros, los animales como mundo que dice la verdad precisamente porque no la dice, mundo terrible y tierno, están metidos hasta el tuétano” (2008, p. 11). La religión de García Valdés se personifica en cambio en *Del ojo al hueso* como una divinidad que baila: “El rosario / de luces alumbrando tenderetes, / suena música y baila / un dios de diez mil pies”, escribe la poeta (2008, p. 237), y concluye el poema centrándose en las flores y en las ramas de los árboles

que se encienden: “ceibe, jacaranda, / colorín, se hace día la noche / que pertenece al gozo de esta luz, / de la danza, de esta extraña primavera deseada” (p. 237); “en el mundo paganizado, esa aparición es un aviso de que el control y el dominio de campo dependen de una voz-mirada cuya sustancia es mítica y dura, pero su hacer-presencia es frágil” (Milán, 2008, p. 10)

Si en Pasolini la religión se manifiesta, por ejemplo, en la emoción que siente hacia el canto de los pájaros o hacia el lenguaje de los gorriones que los franciscanos quieren aprender (que varios y a veces contrastantes niveles de significación adquieren en su obra, incluso cinematográfica), no hay que olvidar que, como bien indica Julián Jiménez Heffernan (2004), en el caso de Olvido García Valdés la poesía se convierte precisamente en un ejercicio de nombrar pájaros: aparecen ciertos sitios de intimidad o consistencia que son los “pájaros”; esto es, los poemas, las palabras que la poesía provee y que nos permiten resistir en la intemperie.

## REFERENCIAS

- Armada, A. (14 de agosto de 2014). Olvido García Valdés: ‘Están muy solos también los animales’. *ABC Cultura*. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/libros/20140811/abci-olvido-garca-valds-poesa-201408041118.html>
- Canteli, M. (2013). Olvido García Valdés: raíz, pero que fluye. *Adarve. Revista de crítica y creación poética*, 6, 34-45.
- Canteli, M. (2014). Hacia un afuera: tres poéticas contra la sutura (Ullán, Piera, García Valdés). *Revista de Estudios Hispánicos*, 48 (3), 597-618.
- García Valdés, O. (1986). *El tercer jardín*. Valladolid: Ediciones del Faro.
- García Valdés, O. (1990). *Exposición*. Ferrol: Esquíu.
- García Valdés, O. (1994). *ella, los pájaros*. Soria: Diputación de Soria.
- García Valdés, O. (2005). *La poesía, ese cuerpo extraño (antología)*. Oviedo: Ediciones Universitarias.
- García Valdés, O. (2007). Lecturas guiadas: sobre la traducción de la poesía de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva. En J. Doce (Ed.), *Poesía en traducción* (pp. 159-177). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- García Valdés, O. (2008). *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Jiménez Heffernan, J. (2004). Que no te vean los lobos: Olvido García Valdés. En Autor, *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea* (pp. 309-314). Madrid: Adaba Editores.
- Lotman, J. (1996). *La semiosfera. Vol. I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Merlo, A. (2017). *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine*. Bogotá: Universidad de los Andes/Ediciones Uniandes.
- Milán, E. (2008). Prólogo. En O. García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)* (pp. 5-21). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Mora, V. L. (2006). Entrevista a Olvido García Valdés: ‘Los lectores saben más de mí que yo misma’. *Quimera. Revista de literatura*, 277, 85-91.
- Ortega, C. (2002). El cuerpo del poema. *El signo del gorrión*, 24, 97-102.
- Pasolini, P. P. (1983). *Escritos corsarios*. Barcelona: Planeta.
- Pasolini, P. P. (1997). *La religión de mi tiempo*. Traducción y prólogo de O. García Valdés. Barcelona: Icaria.
- Pasolini, P. P. (2005). La lengua escrita de la realidad. En *Empirismo herético* (pp. 273-308). Córdoba: Editorial Brujas.
- Sánchez Moreiras, M. (2012). La palabra en la intemperie: “ella, los pájaros”, de Olvido García Valdés. *Confluencia*, 27(2), 115-129.

## NOTAS

\* Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982)” Ref. FFI2017-84759-P (AEI/FEDER, UE).

- 1 Se publica en 1961 y recoge poemas escritos entre 1955 y abril de 1960.
- 2 Valgan como ejemplo: “La imagen, recuerdo, es una / sensación sin materia, deriva / de la luz, específica forma del sentido” (García Valdés, 2008, p. 224). En el prólogo a *Esa polilla que delante de mí revolotea*, libro que reúne los poemarios de García Valdés escritos entre 1982 y 2008, Eduardo Milán atribuye a la forma de habla de la poeta una “categoría que se distingue de la materia, forma ideal, neoplatónica” (2008, p. 17).
- 3 “Los jóvenes / de antaño –vivos sólo ellos– si tuvieron / el pecho lleno de primavera // en la más bella edad, también tuvieron / sueños de sexo e imágenes bebidas / en la vieja página del poema // que, tomo a tomo, en muda / fiebre de novedad absoluta / –eran Shakespeare, Tommaseo, Carducci... –, // hacía de todas mis fibras un solo temblor” (Pasolini, 1997, pp. 79-80)
- 4 La vitalidad desesperada del poeta italiano es motivo de inspiración para los poetas de estos años, sobre todo para quienes ven en su poética una fuerte referencia ideológica. Una de las claras vertientes social de su obra se expresa en el concepto de “mutación antropológica” (1983, p. 222), elaborado en 1974 y desde una postura que había alcanzado la magnitud filosófica. Su reflexión sobre las devastadoras consecuencias de la industrialización del país, la progresiva influencia de los medios de comunicación y del consumismo desenfrenados surgen de la observación de la industria cultural en un estado europeo que estaba enriqueciéndose después de un pasado opresivo y muy influenciado por la iglesia católica. Es evidente la referencia a Italia en la conceptualización de esta situación de parte de Pasolini, pero en su drama *Calderón* (1973), ambientado en la España de 1967, el poeta italiano elabora en su dialéctica entre individuo y poder un discurso premonitorio que se podría aplicar a la época de la Transición española y al asentamiento de las dinámicas postmodernas.
- 5 En el ámbito de la labor cinematográfica de Pasolini “es inevitable empezar a hacerse una segunda pregunta, ciertamente muy amplia y compleja, inherente al valor, digamos así, ontológico del objeto cinematográfico. Esta pregunta se refiere a la relación entre realidad, realismo y objeto. Recordemos de paso que el término realidad mantiene una relación etimológica con el latín *res*, la realidad siendo el reino de las cosas. Si hemos dicho que la presencia del objeto en el cine no es igual a la que tiene en la literatura, por ejemplo, es porque la forma de reproducción o —si queremos— de escritura, construcción o invención de la realidad por parte del cine es diferente a la de la realidad propia de la literatura. Sin embargo, las dos son escrituras de la realidad, en cuanto resultado de un proceso de selección y organización de elementos (materiales y factuales) hacia una disposición secuencial que podríamos llamar narrativa. No olvidemos que a mitad de los años sesenta, Pier Paolo Pasolini escribió un famoso artículo [2005] en el que, dialogando con Christian Metz respecto a la pertinencia de los términos lengua/lenguaje para el cine, definía este último como la ‘lengua escrita de la realidad’” (Merlo, 2017, p. 61).