POESÍA Y ESPACIO. *ELLA, LOS PÁJAROS*, DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS

POETRY AND SPACE.
OLVIDO GARCÍA VALDÉS`S *ELLA, LOS PÁJAROS*

Marta PLAZA VELASCO

Universidad de Vilnius

marta.plaza@flf.vu.lt

Resumen: El objetivo del artículo es analizar la semiótica del espacio en *ella, los pájaros* de Olvido García Valdés. El artículo empieza con una breve aproximación general a este poemario en la que se presentan sus aspectos más significativos y se evidencia la importancia del espacio en él. A continuación se lleva a cabo un análisis formal exhaustivo de la construcción del espacio en este conjunto de poemas a partir del que se extraen algunas conclusiones en relación a los procesos de significación del espacio en el texto poético.

Palabras clave: Espacio. Semiótica. Poesía. *ella, los pájaros*.

Abstract: The aim of this article is to analyze the semiotics of space in *ella, los pájaros* by Olvido García Valdés. The article begins with a brief general approach to this collection of poems that introduces its most significant aspects and evinces the importance of space. After we carry out an exhaustive formal analysis of the space construction in this book of

poems, from which we draw some conclusions about the space meaning processes in the poetic text.

Key Words: Space. Semiotics. Poetry. *ella, los pájaros*.

1. INTRODUCCIÓN

En un momento de su entrevista con Olvido García Valdés (publicada en la revista *Minerva* en 2010), Esther Ramón sugería que en la poesía de la autora parece darse una preeminencia de la espacialidad por encima de la temporalidad: "como si la espacialidad tomase preeminencia sobre la temporalidad, o como si tuvieras el privilegio de contemplar, como un fondo, por detrás de la mutabilidad constante del tiempo, el puro espacio" (2010: 70). La poeta contestaba: "No sé, seguramente tiene que ver con el mecanismo de la atención, que […] es producto de cierta pasividad en la que la cosa, lo que está ahí […], crece y te absorbe por completo; y, sí, tal vez esa fijeza […] resalta la dimensión espacial" (Ramón, 2010: 70). Este rasgo de la escritura de Olvido García Valdés, que en la entrevista parece ser sugerido y reconocido solo como posibilidad o contingencia, en nuestra opinión, se cumple de manera manifiesta y contundente en el poemario *ella, los pájaros*. Por esta razón, resulta un texto muy útil para reflexionar sobre poesía y espacio.

El objetivo de este artículo es analizar la semiótica del espacio en este libro de poemas. Ahora bien, dado que podría considerarse que un estudio íntegro de esta cuestión tendría que comprender tanto el análisis del espacio *de* la poesía (la propia poesía o la escritura como espacio), como el análisis del espacio *en* la poesía (el espacio ficcional que se construye en los poemas y que puede adquirir diferentes funciones, múltiples significados, etc.), resulta conveniente precisar un poco este objetivo y matizar que, aun teniendo en cuenta que probablemente sea imposible separar del todo

estas dos cuestiones, nuestro análisis pretende centrarse principalmente en la segunda. Nos interesa el espacio en tanto elemento del texto literario de carácter semiótico, es decir, "el espacio como productor de significado" (Palma Castro et al., 2017: 1), como un "importante aspecto de la construcción del significado poético" (García Berrio, 1994: 523). Así, vamos a partir del análisis de la construcción espacial en *ella, los pájaros* para indagar en las formas de significación del espacio en la poesía.

La metodología que vamos a emplear es múltiple y heterogénea: vamos a utilizar determinadas herramientas críticas de la estilística y el comentario de texto; vamos a recurrir a diferentes estudios sobre Olvido García Valdés y su poética (como textualidad en la que el libro se inserta); acudiremos a diferentes estudios teóricos sobre literatura y espacio provenientes de la teoría literaria del ámbito hispánico; por último, también pondremos en juego algunos conceptos e ideas de la crítica como sabotaje de Manuel Asensi.

La edición del *ella, los pájaros* que utilizamos es la recogida en las poesías reunidas de la autora *Esa polilla que delante de mí revolotea* (García Valdés, 2008: 71-112).

2. *ELLA, LOS PÁJAROS* O LA REALIDAD EXTRAÑADA E INNOMBRABLE

Para contextualizar el análisis de la espacialidad, comenzaremos realizando una breve aproximación general a el*la, los pájaros*. El primer elemento del título, *ella*, nos sitúa ya desde el principio ante un sujeto femenino, y, por tanto, ante la experiencia de la(s) mujer(es). El segundo elemento, *los pájaros*, nos remite a la naturaleza, seleccionando de ella la imagen de los pájaros. Entre ambos elementos encontramos una coma, y esta yuxtaposición —procedimiento habitual en la poesía de Olvido García Valdés (García Valdés, 2008: 434) y que va a ser recurrente a lo largo de todo el libro— no aclara cuál es la relación entre ambos, la deja abierta a diferentes interpretaciones y asociaciones. El título, por tanto,

selecciona algunos elementos y nos adelanta ya mucha información sobre el libro: el punto de vista que va a asumir (el de la mujer), el espacio que va a construir (la naturaleza) y el procedimiento principal del que se va a servir (la yuxtaposición).

El libro está compuesto por treinta y ocho poemas que aparecen sin título ni numeración, separados por un símbolo con forma de hoja que sirve para marcar el final del poema. Este símbolo cumple una función importante porque, muchas veces, los poemas no empiezan con mayúscula inicial y tampoco tienen puntuación final[1]; además, en la mayoría de los casos, en el nivel del significado, también el principio y el final son abiertos; e incluso, en los casos más radicales, también quedan inconclusos en el nivel sintáctico. Por tanto, sin esa ayuda gráfica, en ocasiones, al lector le resultaría difícil distinguir donde termina un poema y empieza el siguiente. Por otra parte, los poemas, en principio, no parecen seguir ningún orden reconocible, ni en relación a la temática, ni a la forma, ni a un cierto desarrollo narrativo, etc. Sin embargo, sí que hay algo que se expresa a través de esa disposición concreta de los poemas, de modo que no podríamos hablar tampoco de una ausencia de orden ni de una organización aleatoria (de hecho, una lectura atenta del poemario nos revelará que sí que hay una estructuración consciente). Parece tratarse de algo así como la adaptación a la poesía del recurso narrativo de la captación fragmentaria que encontramos en novelistas como Joyce o Faulkner —es Antonio Ortega quien ha señalado la utilización de este procedimiento en *ella, los pájaros* (Yagüe, 2003: 7)—. Todas estas razones han llevado a críticos como el propio Antonio Ortega, Concha García o Pilar Yagüe a afirmar que, en realidad, *ella, los pájaros* puede ser considerado en su totalidad como un único poema, "un largo poema […] que va construyendo su reflexión con el ensamblaje de lo que las distintas percepciones o vivencias designan" (Yagüe, 2003: 7).

No es fortuito que se hable de percepciones, puesto que los poemas

[1]La ausencia de título, de puntuación final y de las mayúsculas iniciales son otros recursos típicos de la autora (Yagüe López, 2009; García Valdés, en Armada, 2014).

de *ella, los pájaros* suelen partir siempre de una percepción de la realidad (y no se trata solo de observaciones o percepciones visuales, sino también olfativas, táctiles, auditivas, etc.) a partir de la que surge la reflexión[2]. En ocasiones, se trata de descripciones: en su mayoría, descripciones de la naturaleza; una descripción de la casa; en varias ocasiones, de ambas; y, en una ocasión, de una persona. Otras veces encontramos transcripciones de conversaciones. Por último, también encontramos descripciones de acciones cotidianas u otras situaciones. En cualquier caso, estas percepciones funcionan siempre como detonante del pensamiento, y estas reflexiones a veces son explicitadas en los versos y otras veces son solo sugeridas, siendo al lector a quien le toca seguir las asociaciones generadas por el poema.

A través de estas descripciones, diálogos, pensamientos, etc. se dibuja un espacio concreto, que es el espacio natural, que ya desde el título aparece sugerido a través de la imagen de los pájaros (que se presenta como una especie de símbolo de ese espacio —aunque, como comentaremos, no resulta del todo correcto hablar de símbolo aquí—). Sin embargo, sería más adecuado hablar del espacio rural, puesto que no solo encontramos descripciones de la naturaleza sino que también aparecen otros lugares de ese espacio como la casa (que remite a la casa de la infancia como espacio del recuerdo al que se vuelve), el huerto o la fábrica. Este mundo rural aparece como un espacio en ruinas que se contrapone (o sería mejor decir yuxtapone) a un espacio urbano que también se apunta en alguno de los poemas. Así, el espacio adquiere en *ella, los pájaros* un protagonismo y una importancia fundamentales, y a analizarlo dedicaremos los siguientes apartados.

Los temas que aparecen son muchos y variados: la naturaleza, la

[2] Nos encontramos ante una poesía que es reflexiva (Yagüe López, 2003: 12; Canteli, 2013: 34), autorreflexiva —puesto que el arte, la poesía y el lenguaje son temas recurrentes— y que, además, invita a la reflexión (Ugalde, 2012: 273). Una técnica muy común en la poesía de Olvido García Valdés es que muchas veces los poemas comienzan con anécdotas o un momento de observación de la realidad y estas anécdotas y observaciones funcionan como punto de partida de la reflexión (Yagüe López, 2003: 6; 2009).

crudeza de la vida rural, el recuerdo de la infancia, el amor, la vejez, la muerte, la muerte de la madre, la soledad, etc. Sin embargo, encontramos un elemento común que parece atravesar todos los poemas, que es la sensación de extrañeza ante la realidad, que se explicita en el segundo poema y se identifica con la imagen de los pájaros: "qué extraños los pájaros" y "todo es extraño / como pájaros" (García Valdés, 2008: 74). La extrañeza ante la realidad es un tema recurrente en la poesía de Olvido García Valdés[3], que respecto a *ella, los pájaros,* ha sido señalado *por* Miguel Ángel Ordovás (1999: 6) y Antón Castro (1999: 3). Esta sensación de extrañeza aparece acompañada siempre por un sentimiento de tristeza, vacío y desamparo.

En la representación de este extrañamiento juega un papel fundamental el trabajo con el lenguaje, que es un aspecto importante de la poesía de García Valdés que, en *ella, los pájaros*, se da de una manera intensa y radical. A pesar de tratarse de poemas breves y depurados al máximo y de que el léxico empleado es bastante sencillo, el significado de los poemas parece las más de las veces inaccesible. La causa de esta dificultad se encuentra en ese trabajo formal, que se sirve de tres recursos principales: la supresión, la yuxtaposición y la dislocación sintáctica. Mediante esta experimentación lingüística, el poemario proyecta una nueva línea de reflexión: la dificultad o incapacidad del lenguaje para expresar la realidad. Esta doble línea de significación de *ella, los pájaros ha sido también señalada por otros críticos como* Ortega (Yagüe López, 2003: 7); Ordovás (1999: 7) o Víctor Angulo de las Heras (1999: 15). De esta manera, lo que parece representar este poemario es el extrañamiento que experimenta la sujeto[4] ante la realidad y la consecuente incapacidad

[3]La extrañeza o el extrañamiento de la realidad es un tema fundamental en la escritura de la autora a la que hacen referencia prácticamente todos los estudios sobre su obra que hemos consultado (remitimos al lector a los trabajos reseñados en la bibliografía final) y que es comentada también por la propia autora en diversos lugares.

[4]Somos conscientes de que este "la" es incorrecto gramaticalmente pero aún así lo utilizamos aquí para hacer hincapié en que en *ella, los pájaros* encontramos una voz poética en femenino y que el poemario asume la perspectiva de la(s) mujer(es) (que a lo largo del poemario van a ser sujeto de la enunciación, interlocutoras y personajes) —se trata de otro rasgo de la poesía de Olvido García Valdés (Ramón, 2010: 70; Ordovás, 1999: 8;

del lenguaje para expresar esa realidad extrañada.

3. CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO EN *ELLA, LOS PÁJAROS*

Hemos señalado que casi todos los poemas de *ella, los pájaros* parten de una percepción que funciona como detonante del pensamiento y a través de las descripciones de estas percepciones se dibuja un espacio que acaba convertido en un elemento fundamental del libro. Así, Ordovás señala que: "Precisamente la naturaleza […] es sobre la que están construidos los versos" (1999: 7).

En efecto, el espacio que se dibuja es un espacio natural. A lo largo de los poemas encontramos múltiples referencias a árboles (almendros, sauces, laurel, etc.), plantas (cardos, mimosa, maíz, geranio, cebada, hierbas…), flores (las del almendro, rosas, girasoles, geranios y clavelinas, y otras flores), frutos (piescos y nisos), pájaros (tordos, gorriones, alondras, abubilla, jilguero y lavanderas, cigüeñas, palomas, ruiseñor y pavo, cuervos, halcones, vencejos y colirrojos, y collalbas) y otros animales (perros, un gato, insectos…). Además, aparecen descritos o sugeridos diferentes lugares y elementos de la naturaleza: caminos, un puente, un río y su orilla, campos, la tierra, las piedras, el valle, etc. Asimismo, aparecen algunas referencias a distintos momentos del día (amanecer, mañana, atardecer y noche) y a diferentes circunstancias climatológicas (lluvia, frío, tormentas, viento y calor).

Ahora bien, los poemas, además de la naturaleza, dibujan también otros lugares, de tal forma que más que de espacio natural, sería necesario hablar de espacio rural. Entre estos otros lugares, el más importante por su presencia y significación es, sin duda, la casa, que aparece en once poemas. Bien sea descrita desde fuera o desde el interior, la casa aparece como un espacio en ruinas o en proceso de deterioro, y vacío y silencioso, en progresivo abandono. Junto a la casa, formando parte de ella, aparecen

Yagüe, 2003: 2)—.

también referencias al patio y al huerto. Esta casa con su huerto y sus patios se presenta como un espacio familiar y asociado a la infancia, un lugar al que se vuelve o que es recordado —de hecho, muchas veces no está claro de si se trata de un espacio real o soñado—.

La representación de la casa como espacio familiar queda evidenciada en dos poemas. En "[En este lugar es sobrio el color]", en un momento, se describen dos retratos de mujeres y la descripción empieza así: "En casa, en la pared, / hay dos mujeres" (García Valdés, 2008: 77). Esa ausencia de artículo delante de casa, expresión que se utiliza para hablar de la propia casa, nos indica que estamos en el ámbito propio o familiar. También en el poema [Una paloma tiene], el pronombre posesivo es un indicio de ello: "Viene volando / de la casa de enfrente / hasta el tejado de la nuestra" (García Valdés, 2008: 84).

La asociación de la casa con la infancia, aunque se percibe a lo largo de todo el poemario, se hace especialmente evidente en "[Verde. Las hojas de geranio]" (García Valdés, 2008: 88). En este poema no se hace referencia explícita a la casa, pero esa referencia a las hojas del geranio nos sitúa en el huerto de la casa. El poema comienza con la descripción de ese huerto, una descripción muy visual y en presente, que funciona como detonante del recuerdo (marcado por el uso del imperfecto: "mirabas", "decías", "apoyaba", "escuchaba", "me llamabas"). Que se trata de un recuerdo de la infancia queda evidenciado en los versos "Al caminar / apoyaba mi sien contra la tuya" (García Valdés, 2008: 88), imagen importante que aparece también en otro poema y que parece hacer referencia a cuando, de niña, la madre la llevaba en brazos.

Por último, respecto a la ambigüedad que se da en la presentación de la casa entre realidad o sueño, habría que señalar que, por una parte, encontramos momentos en los que se señalan acciones muy concretas de la sujeto lírica en la casa que remiten a la presencia real de la voz poética en ella. Por ejemplo: "Te hablo, anciana, o hablo para mí, / […] mientras coloco en una jarra / unas ramas de almendro; / las cogí hace tres años, pero no se han podrido / ni han caído las flores" (García Valdés, 2008: 74)

y "Vi la casa y el deterioro / de la casa. Tomé de ella / la piedra de afilar / que estaba sobre el mármol / antes de irme" (García Valdés, 2008: 110). Pero, por otra parte, en otros lugares la casa aparece evidentemente como un espacio evocado. Así, en el siguiente ejemplo, la voz poética se sitúa en un principio fuera de la casa, mirándola desde arriba, y su visión parece provocar el recuerdo de una conversación: "La casa había ido / poco a poco derrumbándose / desde arriba lo vi / / no te vayas, dame / un vaso de agua, dices" (García Valdés, 2008: 94). Además, hay que tener en cuenta que ya desde el segundo poema se sugiere que esa situación dialógica con el "tú" que aparece aquí, y que se da en diferentes poemas a lo largo de todo el poemario, es un recuerdo. También en el poema "[hace viento]" encontramos la misma situación, e incluso encontramos una insinuación explícita de que nos encontramos en el ámbito del sueño: "entras, riegas las plantas, / quitas las hojas secas; / toda la casa / es silenciosa, como si soñáramos" (García Valdés, 2008: 109).

Además, la casa es un espacio que tal vez se relaciona con el punto de vista en femenino que el poemario adopta, como señala Angulo de la Heras: "Desde el espacio limitado de la casa al que frecuentemente se ha asociado a la mujer, sus personajes femeninos han tenido que imaginarse una realidad exterior" (1999: 13). Otros espacios o elementos del mundo rural que aparecen en el poemario son una fábrica (también abandonada), carreteras comarcales y antenas. Incluso, en dos ocasiones, se nos proporciona una vista completa del pueblo. En el poema "[te busco por calles]" se nos presenta un pueblo en decadencia donde no parece haber posibilidad de comunicación: "Te busco por calles / de casas en ruinas y olor acre, / no hay timbres ni nombres" (García Valdés, 2008: 103). En el siguiente poema, "[cuando ya no hay sol]" (García Valdés, 2008: 104), se describe el pueblo y los alrededores al atardecer y también se hace referencia al deterioro ("el almendro en el palomar derruido").

Frente a este espacio rural, se dibuja en algunos de los poemas, o mejor dicho casi se adivina, el espacio urbano, la ciudad. En concreto son cuatro los poemas que hacen referencia a la ciudad, todos ellos bastante

cercanos en el poemario. El primero es "[Una piedra en la mano]" (García Valdés, 2008: 79), en él el tacto de una piedra es asociado al sonido del afilador en la ciudad. El segundo de ellos comienza con dos estrofas que yuxtaponen dos reflexiones de la voz poética sobre su cotidianeidad, situando esta en la ciudad con la alusión al cine: "A menudo en el cine / me parece oír lluvia azotando el tejado" (García Valdés, 2008: 81). El tercer poema que está situado en la ciudad es "[Hago gestos distintos]" (García Valdés, 2008: 83), en él encontramos mencionadas las calles y una cafetería. El último es "[Tras el cristal, se desconoce]", donde tras un desdoblamiento de la voz poética que se dirige a un "tú" que es su reflejo en el espejo, encontramos la siguiente reflexión: "[…] Barrios / se hacen poblados peligrosos / por la noche, hay humaredas, / rostros cetrinos junto a fuegos" (García Valdés, 2008: 85).

La figuración de este espacio urbano tampoco es positiva, al contrario, se asocia a la soledad, al frío —"Cuando voy a trabajar es de noche, / después amanece poco a poco, / hace mucho frío aún" (García Valdés, 2008: 81)—, al miedo —"Me encojo, / como si alguien fuera / a tirarme una piedra" (García Valdés, 2008: 83)—, al desamparo —"como si no hubiese lugar / donde guarecerse" (García Valdés, 2008: 81)—, la miseria —"la miseria, / su sonido, / cristalino" (García Valdés, 2008: 79)—, la pobreza (con esa imagen de la página 85 de los vagabundos alrededor del fuego), el peligro —"[…] Barrios / se hacen poblados peligrosos" (García Valdés, 2008: 85)—, etc. Sin embargo, a diferencia del espacio rural, muchas veces asociado al recuerdo o al sueño, el espacio urbano se asocia en todos los casos al presente: "oigo" (García Valdés, 2008: 79); "Cuando voy a trabajar", "amanece", "hace mucho frío", "me parece oír" (García Valdés, 2008: 81); "Hago gestos", "titubeo al cruzar", "me siento", "observo", "me encojo" (García Valdés, 2008: 83) y "hay humaredas" (García Valdés, 2008: 85).

Hay muchos aspectos interesantes que comentar sobre la construcción del espacio en el poemario. En primer lugar, hay que señalar que la representación de la naturaleza, el mundo rural y la casa en *Ella, los pájaros*

resulta extraña porque se aleja de los tópicos tradicionales y resulta ambigua. Si bien las descripciones de la naturaleza son de una gran belleza y representan una naturaleza serena, al mismo tiempo estas imágenes transmiten un sentimiento negativo, de soledad, tristeza e inquietud. La propia autora ha hecho referencia a estas sensaciones contradictorias relacionadas con la contemplación de la naturaleza, que evoca al mismo tiempo la serenidad y la violencia (Ramón, 2010: 71), que provoca a la vez goce y dolor (Yagüe López, 2009), etc. De este modo, nos encontramos ante una naturaleza extraña e inquietante, y un mundo rural en ruinas y que, pese a ser asociado a la familia y a la infancia, no aparece como un lugar acogedor y protector, sino que, muy al contrario, no ofrece ningún consuelo:

> *en la casa*
> […] *nadie habla*
> *no consuela*
> *el campo ni la luz*
> *vacío el lugar del aceite* (García Valdés, 2008: 111).

Llama especialmente la atención el distanciamiento de los tópicos tradicionales en la figuración del espacio de la casa. Gaston Bachelard (1998: 34-37, 124-125) ha estudiado en profundidad la imagen de la casa y señala que se asocia al inicio de la vida (que comienza encerrada, acurrucada y protegida), a la experiencia primitiva del ser (que es una experiencia de bienestar), de modo que la casa se presenta, por una parte, como cosmos o universo, y por otra, como lugar de protección. Además, Bachelard también llama la atención sobre la relación de la casa con el recuerdo y con la infancia, con el ensueño y con la imagen del nido o la guarida del animal como refugios primitivos. Asociaciones y comparaciones que, de una manera u otra, actualizan y potencian ese valor positivo de protección y felicidad de la casa. En este sentido, el hecho de que en *Ella, los pájaros* la casa aparezca asociada efectivamente al recuerdo, al sueño, a la infancia y al nido, contribuye a aumentar el efecto de tristeza y extrañeza que pro-

duce la representación de la casa como ese espacio en ruinas, en proceso de deterioro y abandono, vacío y silencioso; en definitiva, como un espacio de desprotección y desamparo. En cualquier caso, hay que señalar que esta figuración de la casa en parte tiene que ver con el hecho de que, como apunta la autora, en "este libro en concreto se hace eco de la muerte de la madre" (Ramón, 2010: 70).

Por otra parte, el poemario nos sorprende porque, a pesar de la aparente falta de ordenación de los poemas, una lectura atenta nos revela que, en su descripción de la naturaleza, el poemario sigue su misma estructura cíclica, esto es, el orden de las estaciones del año, ya que a medida que avanzan los poemas se aprecia una evolución desde el otoño al invierno, luego a la primavera y el verano, para acabar de nuevo en el otoño.

Así, los primeros poemas se sitúan en mitad del otoño: "O de pronto paseo / cerca de un puente, es finales / de octubre" (García Valdés, 2008: 75). Enseguida los versos van dando paso al invierno: primero un invierno evocado —"pero yo amo la pureza / del silbido del tordo, / sobre todo en invierno; / están en las antenas / un poco alicaídos o barbudos / y silban en el aire / transparente. La tierra / entonces es marrón / y ni sauces ni almendros / tienen hojas" (García Valdés, 2008: 77-78)—, que después se hace presente a través de las plantas —"mimosa de febrero" (García Valdés, 2008: 80)— o del frío —"Ella dice: mi hija / tiene sabañones, casi / no puede calzarse. / Pero antes era peor, / yo me acuerdo / de llevar la mano vendada / todo el invierno" (García Valdés, 2008: 87)—. Un poco más adelante encontramos una referencia muy concreta al comienzo de la primavera: "miro los campos / comienzo de la blanca primavera" (García Valdés, 2008: 93); junto a otras: "Las flores de algunos árboles / recién brotadas" (García Valdés, 2008: 95). Después de la primavera, llega el verano, anunciado por los pájaros —"vacío de los patios, / […] se han ido los vencejos, / tampoco colirrojos, / se ven" (García Valdés, 2008: 99), ya que cuando hay vencejos es en primavera-verano y también los colirrojos suelen estar en el norte de España en verano (SEO/BirdLife y Fundación BBVA, 2008)—, el calor —"cocida, / humea la tierra, / su costra dora-

da, marrón" (García Valdés, 2008: 100)—, las flores —"Viento, geranios, clavelinas / pequeñas y olorosas / en el huerto sombrío. / […] Lacias, extensas rosas / abiertas al calor" (García Valdés, 2008: 102)— o la cosecha —"cuando el verde de la cebada / se recobra, los cardos / se elevan" (García Valdés, 2008: 104)—. Y después poco a poco vuelve el otoño, que se evidencia por el amarillo de los campos —"Los campos amarillos devuelven con violencia / lo que se pone en ellos. Lo sé / ahora que solo me devuelven amarillo" (García Valdés, 2008: 107)—; los pájaros —"[…] Las collalbas / se orientan hacia el valle / esbeltas como pájaros de piedra / marroquíes. Hace calor" (García Valdés, 2008: 107)—; la collalba, que es un pájaro cuya máxima presencia en España es a finales de septiembre y principios de octubre (SEO/BirdLife y Fundación BBVA, 2008); los árboles —"tiempo del laurel, hierbas demasiado altas" (García Valdés, 2008: 108); "[…] oscuro / laurel […]" (García Valdés, 2008: 110)—, ya que es a principios de otoño cuando maduran los frutos del laurel (D'Alesandro, s.f.); la falta de luz —"Siesta del verde, ahogo / de luz húmeda y baja" (García Valdés, 2008: 110)—, y, por último los frutos de otoño-invierno y las hojas que se caen —"[…] En el huerto, piescos y nisos, / sus huesos rojos, el tacto, / hojas que vibran" (García Valdés, 2008: 110)—.

Hay que señalar, no obstante, que estas referencias temporales no nos hablan de un desarrollo cronológico o narrativo, sino que aparecen de alguna manera como rasgos espaciales, como un aspecto más de ese espacio natural que es cíclico, produciéndose así una ruptura de la distinción entre espacio y tiempo, o tal vez deberíamos decir una fusión de ambos, que genera extrañeza.

Esta fusión entre espacio y tiempo también se da en la asociación del espacio rural con la infancia y de la ciudad con el presente de la voz poética, que ya hemos comentado. Este aspecto de *ella, los pájaros* ha sido evidenciado por la crítica; por ejemplo, Angulo de las Heras señala que la dualidad espacial (el *escenario* rural y el urbano) remite a "la oposición entre el niño y el hombre" (1999: 14), aunque deberíamos puntualizar, por una parte, que creemos que sería más adecuado hablar de la niña y la mujer

y no procedería aquí la utilización del masculino como género neutro y, por otra, que no estamos del todo de acuerdo en que en este poemario se pueda hablar del espacio simplemente como un escenario, de hecho Pilar Yagüe llega a afirmar que en la poesía de Olvido García Valdés la naturaleza no aparece como decorado, sino como "presencia real, presencia donde lo real se expresa" (Yagüe López, 2009). Resulta necesario volver a llamar la atención sobre el hecho de que precisamente esta vinculación entre el espacio natural-rural y la infancia contribuye a que resulte más chocante ese sentimiento de tristeza, vacío y desamparo que se expresa a través del espacio. Este sentimiento negativo que invade tanto los lugares como a la sujeto se expresa fundamentalmente a través del léxico y de las imágenes, y queda condensado en los siguientes versos: "Tampoco hay nido / en los ojos abiertos / de quien acaba de nacer" (García Valdés, 2008: 76).

Otro aspecto que nos gustaría comentar tiene que ver con la forma en que se realizan las descripciones del espacio. En la poesía de Olvido García Valdés la descripción cumple un papel importante —"Amo […] los poderes de la descripción" (García Valdés, 2008: 431)— hasta tal punto que la autora considera su escritura realista, en el sentido de literal, que representa lo que está ahí (García Valdés, 2008: 434). Después de la exposición que acabamos de realizar sobre la construcción del espacio en *ella, los pájaros*, no podemos dudar de que esto es así. Sin embargo, aunque sí podemos considerar que nos encontramos ante una poesía realista en ese sentido, difícilmente podríamos afirmar que las descripciones que aparecen en los poemas lo son, ya que no se trata de descripciones objetivas, sino que están profundamente marcadas por la subjetividad. Hemos evidenciado y demostrado que casi todos los poemas parten de una percepción, siendo el sujeto de esas percepciones el sujeto de la enunciación, un "yo" (en femenino) que aparece explícito o implícito en todas las composiciones del poemario. Por tanto, no se trata de descripciones de la realidad o del espacio, sino de descripciones de la percepción de esa realidad por parte del sujeto. En su mayoría se trata de observaciones o percepciones visuales, pero también encontramos abundantes percepciones auditivas,

táctiles y olfativas. Es decir, nos encontramos ante descripciones intensamente sensuales, que parten de los cinco sentidos (en realidad cuatro, porque el gusto parece estar ausente).

El sentido de la vista es el más presente y, de hecho, en bastantes poemas la voz poética se presenta como sujeto que observa: "A veces, / al caminar, / me siento y las miro" (García Valdés, 2008: 73); "me miras desde lejos. / Yo te miro a ti, escucho / tu relación de nombres" (García Valdés, 2008: 76); "[…] Me siento / en un café, observo los rostros / de otras mujeres" (García Valdés, 2008: 83); "Suelo verla en el borde / caminando despacio" (García Valdés, 2008: 84); "cruzo los campos, / miro la masa de árboles, / frente a la casa, en la noche" (García Valdés, 2008: 108); etc. Esto hace que nos encontremos ante descripciones muy plásticas, como en los siguientes ejemplos:

En este lugar es sobrio el color
de los pájaros
[...]
Bosques de cardos
invaden las cunetas, enormes,
de muchas variedades y formas.
Me gustan
los que al final del tallo
—sólo una varilla delgada—
abren su botón de luz
[…] *Esa luz*
[…] *La tierra*
entonces es marrón […] (García Valdés, 2008: 77-78).

Una paloma tiene
la cara interna de las alas
amarilla,

amarillo de azufre
o amarillo limón, según la luz […] (García Valdés, 2008: 84).

O los poemas "[Estiró el brazo y la mano]" (García Valdés, 2008: 92) y "[cuando ya no hay sol]" (García Valdés, 2008:104), que constituyen una descripción muy visual de una mujer el primero, del pueblo en el atardecer el segundo. Esta plasticidad es una de las muchas razones que relacionan la poesía de Olvido García Valdés con la pintura[5], relación que se hace especialmente evidente en este poemario en algunas descripciones de corte surrealista, que parecen verdaderos cuadros:

Algunas piedras
se vuelven transparentes
con el sol, casi
transparentes. […]
Algunas almacenan luz,
pulidas y cerradas,
como si fueran vivas. […] (García Valdés, 2008: 73);

Las flores de algunos árboles
recién brotadas
son como caracoles
verdes, árboles invadidos
de infinitos gusanos,
levedad de materia (García Valdés, 2008: 95).

Relacionada con la percepción visual y esta plasticidad, hay que señalar la importancia de la luz, otro de los elementos fundamentales en la poesía de la autora (Ramón, 2010: 70; Yagüe López: 2009). La palabra "luz" aparece explícitamente en doce poemas y es sugerida también en

[5]La utilización de este lenguaje plástico o pictórico es apuntada por Yagüe (2003: 5), Marcos Canteli (2013: 34) y Castro (1999: 4).

otros. A veces se trata de "la luz lechosa de la mañana" (García Valdés, 2008: 82), otras de la "luz húmeda y baja" (García Valdés, 2008: 110) "del atardecer, palidísima" (García Valdés, 2008: 112) y otras de "la luz gris de la tormenta" (García Valdés, 2008: 88). En ocasiones, se trata de una luz que es metáfora —por ejemplo, del sol reflejado en las piedras (García Valdés, 2008: 73) o de la flor del cardo (García Valdés, 2008: 77)—; en otras, de una luz ausente — "no hay nada, no hay nada ya / de luz" (García Valdés, 2008: 80)—; en otras, de un componente de la percepción (García Valdés, 2008: 84, 92). Pero, finalmente, es una luz que no consuela —"no consuela / el campo ni la luz" (García Valdés, 2008: 111)— y que incluso "da miedo" (García Valdés, 2008: 95). En relación a esta luz de *ella, los pájaros*, García Valdés comentaba en una entrevista:

> *A veces me parece que la luz del norte es una luz funcional —como si sirviera fundamentalmente para ver las cosas—* […]. *La luz determina nuestro modo de percibir y de estar en el mundo. Yo soy de Asturias y conozco muy bien aquella luz; es una luz que no niega la sombra* (Ramón, 2010: 70)[6].

Además de la vista, también entran en juego los otros sentidos. El del oído resulta fundamental en los poemas donde la voz poética transcribe las palabras escuchadas, pero también tiene mucha presencia en las descripciones del espacio:

> *El piso de arriba está en silencio*
> *y la casa me parece más grande.*
> *Cualidad del suspiro,*
> *una cámara elástica,*

[6]Una cuestión que no hemos comentado hasta ahora es que este espacio natural y rural que describe el poemario parece ser el paisaje asturiano; lo que podemos identificar por la biografía de la autora —oriunda de Santianes de Pravia (Asturias) (Ramón, 2010: 69)— y por la referencia a una palabra asturiana en uno de los poemas: "me viene la palabra / *bisío*, allí donde no llega el sol" (García Valdés, 2008: 86).

y del ahogo,
despertar en la noche. (García Valdés, 2008: 76);

Me gustan
los [cardos] que al final del tallo
—sólo una varilla delgada—
abren su botón de luz
y hacen ese ruido al secarse,
cuando al atardecer los mueve
el viento. Esa luz
y esa música. Crepitan. (García Valdés, 2008: 77);

[…] *Oigo al afilador*
en la ciudad,
la miseria,
su sonido
cristalino (García Valdés, 2008: 79);

y en la noche escuchaba
el ruiseñor y el graznido
del pavo. […]
Me llamabas con voz muy baja.
Sólo un día reíste (García Valdés, 2008: 88).

También en: "A menudo en el cine / me parece oír lluvia azotando el tejado" (García Valdés, 2008: 81); "nadie me habla, / anido en una anciana silenciosa" (García Valdés, 2008: 93); "el ruido del motor / y el del viento" (García Valdés, 2008: 96); "oigo tu respirar agitado o profundo, / […] oigo tu voz difícil" (García Valdés, 2008: 99); "hace viento / y oigo ruido de trenes" (García Valdés, 2008: 109); "ruidos que se escurren / entre la maleza, […]" (García Valdés, 2008: 110). También el olfato: "olor acre, viento / lleno de polvo, amarilla / tormenta" (García Valdés, 2008:

94); "Viento, geranios, clavelinas / pequeñas y olorosas / en el huerto sombrío" (García Valdés, 2008: 102); "te busco por calles / de casa en ruinas y olor acre" (García Valdés, 2008: 103). Por último, el tacto: "[…] Las cojo [algunas piedras], / están llenas de tierra / por debajo, tienen un tacto / áspero y fresco" (García Valdés, 2008: 73), "Una piedra en la mano / es fría. Como un hueso / de frío. […]" (García Valdés, 2008: 79) y "Al caminar / apoyaba mi sien contra la tuya" (García Valdés, 2008: 88).

Es necesario añadir que, muchas veces, estas percepciones de los diferentes sentidos aparecen yuxtapuestas en las descripciones del paisaje y de los lugares, creándose de esta manera asociaciones sinestésicas. Por ejemplo, en el poema "[Algunas piedras]" (García Valdés, 2008: 73) encontramos yuxtapuestas la percepción visual ("transparentes", "almacenan luz") y táctil ("tienen un tacto / áspero y fresco") de esas piedras. El poema "[En este lugar es sobrio el color]" (García Valdés, 2008: 77) asocia los sentidos de la vista y el oído en la descripción de los cardos. Encontramos asociaciones sinestésicas especialmente expresivas en los poemas "[Una piedra en la mano]" (García Valdés, 2008: 79) —donde el tacto frío de una piedra es asociado con el silbido del afilador en la ciudad, un sonido descrito como "cristalino" (encontramos, por tanto, tres sentidos: tacto, oído y vista)— y "[Las cigüeñas se posan]" (García Valdés, 2008: 82) —donde se asocia la visión de una cigüeña volando con el sonido de unas manos percutiendo a través de una aliteración. En ocasiones, encontramos directamente sinestesias puras: "[…] ahogo, / de luz húmeda y baja" (García Valdés, 2008: 110) (donde encontramos asociados los sentidos del oído, la vista y el tacto) o "terciopelo, luz / del atardecer" (una metáfora que asocia vista y tacto)—.

La presencia de la subjetividad en las descripciones es tanta que se llega a dar una fusión de espacio e interioridad[7]. La utilización de este recurso romántico es muy obvia en muchos de los ejemplos que hemos

[7]La utilización de este recurso en la escritura de Olvido García Valdés ha sido señalada por Canteli (2013: 35), Yagüe López (2009) y Castro (1999: 3).

puesto a lo largo del artículo. Para ilustrarla aquí analizaremos el poema "[intemperie]" (García Valdés, 2008: 111). Ya desde los dos primeros versos, "intemperie / corazón comprimido", observamos esa unión que se da entre el paisaje y el estado de ánimo. Esta vinculación se da de nuevo a través del recurso de la yuxtaposición y se extiende a lo largo de toda la composición con los versos "no consuela / el campo ni la luz / vacío el lugar del aceite", donde ese vacío metonímico ("vacío el lugar del aceite" = vacía la casa) remite también al vacío del sujeto. La sensualidad de las descripciones y la utilización de este recurso provocan que la subjetividad lo invada todo, diluyendo de esta manera la diferencia entre el adentro y el afuera, y llamando la atención sobre el mecanismo de la percepción:

> Interior *y* exterior *son categorías, metáforas espaciales no estancas. El interior conforma lo exterior (al límite, sólo sabemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas); y el exterior es, por su parte, lo que acaba constituyéndonos del modo más íntimo (el consuelo del campo): sólo podemos percibirnos percibiendo* (García Valdés 2008: 437).

Otro procedimiento importante es la "indistinción (en cuanto a grado de realidad) entre imágenes de la memoria, del sueño o de la percepción actual" (García Valdés, 2008: 437). Este recurso recurrente en la escritura de Olvido García Valdés resulta especialmente significativo en la construcción del espacio en *ella, los pájaros* porque juega a confundir y sorprender al lector, que en muchos momentos no sabrá dónde se encuentra, si en el campo o la ciudad, en la realidad o en el sueño (o recuerdo). Además, el tratamiento del sueño —técnica surrealista— también contribuye a romper la distinción entre el interior y el exterior y a llamar la atención sobre el mecanismo de la percepción (Yagüe López, 2009).

Un ejemplo de la utilización de este recurso lo encontramos en el poema "[Una piedra en la mano]" (García Valdés, 2008: 79). La primera parte ("Una piedra en la mano / es fría. Como un hueso / de frío") nos

sitúa en el ámbito rural, porque además nos remite a dos poemas situados en ese espacio en los que la voz poética toca una piedra — "[Algunas piedras]" y "[Siesta del verde, ahogo]" (García Valdés, 2008: 73, 110)—. Esta sensación táctil se asocia con una sensación auditiva (el silbido del afilador), que se explicita a continuación por medio de una yuxtaposición. Así, en un primer momento, el lector tiene la impresión de que la voz poética está en el campo cogiendo una piedra y recuerda el silbido del afilador. Ahora bien, la utilización del presente ("Oigo al afilador / en la ciudad") parece contradecir esta interpretación ya que sitúa a la voz poética en la ciudad y genera dudas en el lector sobre cuál es el espacio real y cuál el imaginado, cuál es la percepción verdadera y cuál la evocada. Exactamente lo mismo ocurre en el poema "[olor acre, viento]" (García Valdés, 2008: 94): en la primera estrofa la voz poética se encuentra fuera de la casa y "desde arriba" observa su deterioro, la segunda estrofa está compuesta por dos versos que transcriben unas palabras pronunciadas por el "tú" dentro de la casa, de manera que el lector no puede estar seguro de dónde se encuentra la voz poética (dentro o fuera de la casa) y de si estas dos escenas yuxtapuestas pertenecen al ámbito de la realidad (si se trata de dos escenas sucesivas), si pertenecen ambas al ámbito del recuerdo o si la visión de la casa genera en la hablante lírica el recuerdo de esas palabras del "tú". Procedimientos parecidos también los encontramos en los poemas, "[hace viento]" e "[intemperie]" (García Valdés, 2008: 109, 111). En el primero de ellos no hay confusión espacial, nos encontramos en el ámbito de la casa —aunque las percepciones de los primeros versos remiten al afuera: "hace viento / y oigo ruido de trenes" (García Valdés, 2008: 109)—, pero sí se da la confusión entre realidad o recuerdo que se apunta por el contraste del silencio de la casa con el ruido que deberían hacer las hojas secas y que, además, queda explicitada en el último verso: "entras, riegas las plantas, / quitas las hojas secas; / toda la casa / es silenciosa, como si soñáramos" (García Valdés, 2008: 109). En el segundo, al contrario, solo nos encontramos con la confusión de espacios, ya que a lo largo de todo poema se da un vaivén de entradas y salidas de la casa que

genera incertidumbre sobre el espacio donde se sitúan el poema y la voz poética: "intemperie / […] / en la casa / […] / no consuela / el campo ni la luz / vacío el lugar del aceite" (García Valdés, 2008: 111).

Todos estos recursos espaciales tienen algo en común: todos ellos contribuyen a significar y provocar la extrañeza que el poemario está representando. Al reproducir esta extrañeza de la realidad, el poemario llama la atención sobre el acto de la percepción y propone una reflexión sobre la extrañeza de la propia realidad, cómo la percibimos y la dificultad del lenguaje para expresarla. Además, esta extrañeza está representada en el poemario a través de la imagen de los pájaros.

Los pájaros son una imagen recurrente de la poesía de Olvido García Valdés y de ellos se han dado muchas interpretaciones. Para Canteli, "cada uno de los numerosos pájaros, omnipresentes en esta poesía, nombra el deseo intransitivo" (2013: 43), expresión con la que hace referencia a un deseo sin objeto, el "*amor al nombre*" (2013: 42). Para Castro, los pájaros "son criaturas que están ahí, aletean, rasgan la tarde y poseen una intimidad contigua a la nuestra: un corazón indómito que quizá se parezca al nuestro, al del paseante vespertino que gana los cerros, el río en lo hondo, la noche con lluvia en los descampados" (1999: 4). Ordovás sugiere que "podemos recordar, junto a ella y los pájaros, que, como dijo Saint John Perse, 'las aves conservan, entre nosotros, algo del canto de la creación'" (1999: 8). Para Angulo de las Heras (1999: 13-15) los pájaros representan el *bucolismo urbano* sugerido por la poesía de Olvido García Valdés, comunican el espacio rural y el urbano, y su significado se relaciona con la memoria y con los recuerdos. Yagüe sugiere que los pájaros son imágenes del alma y los relaciona con el *eídolon* griego: "*Eídolon,* entre los griegos, designaba una imagen mental o aparición onírica. […] Imagen convocada que sirve para el encuentro de dos mundos" (Yagüe López, 2009).

Aunque no podemos negar que algunos aspectos de estas interpretaciones podrían estar ahí, el análisis que hemos realizado de *ella, los pájaros* nos lleva a pensar que, al menos en este poemario en concreto, es preferible hacer caso a la autora cuando nos habla de su pretensión

de realismo y literalidad —"considero mi escritura realista, quiero decir literal. El brillo o la fulguración sombría de una metáfora pasan en todo caso por esa literalidad" (García Valdés, 2008: 434)—: si nos habla de los pájaros, es porque están ahí, formando parte del paisaje y de la realidad (es en ese sentido en el que no podemos considerarlos estrictamente como símbolos); y a la clave de interpretación que nos ofrece el segundo poema: esos pájaros que están ahí, a la voz poética le resultan extraños —"qué extraños los pájaros" (García Valdés, 2008: 74)—, al igual que lo hace la propia realidad —"Todo es extraño / como pájaros" (García Valdés, 2008: 74)—[8].

4. LA SEMIÓTICA DEL ESPACIO EN *ELLA, LOS PÁJAROS*

Vamos a partir del análisis realizado para reflexionar sobre cómo se llevan a cabo los procesos de significación del espacio. La primera conclusión que podemos extraer de nuestro análisis es que el espacio es un elemento que cumple diferentes funciones en el texto poético: hemos hablado del espacio como referente (el paisaje asturiano), como motivo (la naturaleza, la vida rural o el regreso a la casa de la infancia son temas del poemario), como localización o escenario (es lugar de la enunciación; lugar donde se encuentran objetos, personas, animales o recuerdos; escenario de conversaciones; etc.), como imagen (mediante esa fusión de interioridad y paisaje), como punto de partida de la reflexión, etc. De modo que una cuestión preliminar que debemos tener en cuenta es que "en el espacio literario pueden darse varios niveles de significación" (Gullón, 1980: 10).

Otra conclusión en relación a la semiótica del espacio es que no nos encontramos ante un espacio único, sino ante una multiplicidad de espacios

[8]Interpretaciones similares o no alejadas de la nuestra han sido sugeridas por Yagüe, que al analizar el poema de *Y todos estábamos vivos* "[Qué despacio y deprisa va todo ahí fuera]" afirma que "los pájaros […] son la presencia viva, el afuera, que marca el fuerte contrapunto con un yo casi anulado […]" (2009), y por Castro cuando dice que, en su poesía, Olvido García Valdés "atrapa su enigma [el de los pájaros] al vuelo y nos los devuelve" (1999: 4).

que se intercalan, superponen y confunden. En su estudio del espacio en la novela, Ricardo Gullón hace referencia a este espacio múltiple en el que vivimos y que aparece representado en la literatura, donde además el espacio referencial múltiple y el espacio también múltiple de la imaginación o la fantasía se dan de forma simultánea y asumen el mismo grado de realidad, dando como resultado un espacio en metamorfosis constante. Comienza señalando que: "Cotidianamente vivimos la experiencia del doble o triple espacio en que estamos y nos desplazamos" (Gullón, 1980: 10). En *ella, los pájaros* nos encontramos ante un espacio doble, con esa yuxtaposición de la ciudad y el mundo rural, y el desplazamiento entre estos dos ámbitos. Un poco después Gullón señala que este espacio múltiple "de la realidad" puede aparecer a menudo superpuesto con el espacio "de la fantasía" (1980: 10), que en *ella, los pájaros* estaría representado por el espacio del recuerdo o el del sueño, que se presenta las más de las veces yuxtapuesto al espacio percibido, confundido con él, generando ambigüedad. Gullón termina diciendo: "Un paso más y el espacio se volatiliza, es mutación pura, donde nada sólido puede asentarse. Imágenes deshilachadas, en trance de disolución, atmósfera de todas las transformaciones, donde las metamorfosis no sólo son congruentes sino inevitables" (1980: 10); y esta *mutación pura*, esa *metamorfosis inevitable* del espacio parece estar muy bien expresada en el *ella, los pájaros* a través de la representación (un tanto oculta) de esa estructura cíclica de la naturaleza que reproduce también el poemario.

Relacionada con esta última cuestión, otro aspecto interesante de la construcción espacial del poemario es la fusión de espacio y tiempo, que remite a un aspecto fundamental de la semiótica del espacio: la imposibilidad de separar estas dos categorías. Ricardo Gullón comienza el estudio al que acabamos de hacer referencia precisamente abordando esta interdependencia:

> *¿Puede pensarse [el espacio] separado, independiente del tiempo? Hace medio siglo Samuel Alexander estudió el espacio*

> *y el tiempo en la física, en la matemática y en la metafísica, y se declaró por una terminante interdependencia: "no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio* […]*; el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial". La conexión entre uno y otro los hace lo que son y como son; intemporalizado, el espacio carecería de elementos distinguibles. Además, está lleno de memorias y esperanzas, lo que de alguna manera permite personificarlo, sentirlo como una realidad cuya consistencia varía según quien la observa y la vive* (1980: 4).

Otro aspecto significativo del poemario es la ruptura de la distinción entre el interior y el exterior, porque plantea otra cuestión fundamental de la semiótica del espacio: la imposibilidad de separar el espacio del sujeto que lo mira, lo percibe, lo vive. En este sentido, Antonio García Berrio (1994: 526) señala que para entender el espacio en poesía es necesario trascender la concepción geométrica del espacio, y propone partir de una concepción experiencial, antropológica, fenomenológica de este, es decir, partir del hecho de que el espacio *se vive*. Por otra parte, Ricardo Gullón constata que "la dificultad de entender el espacio en abstracto no impide al hombre intentar una anexión que al realizarse produce resultado en dos direcciones: al hacerlo suyo, de alguna manera se entrega; al explorarlo, se deja dominar por él" (1980: 5).

Una de las cuestiones más interesantes que plantea *ella, los pájaros* en relación a los procesos de significación del espacio es que este aparece como un elemento textual a través del cual se vehicula la crítica. La relación entre espacio e ideología es obvia y a ella hacen referencia, de manera más o menos directa, la mayoría de los teóricos de la literatura que hemos citado. Gullón habla de "la posibilidad de ligar la creación de espacio a la formación de una ideología" (Gullón, 1980: 5). García Berrio propone el imaginario espacial como "uno de los componentes más sustantivos […] del discurso humano concerniente a su necesidad de emplazamiento consciente en la realidad" (1994: 556). Alejandro Palma Castro y sus compa-

ñeros del Seminario de Espacio y Literatura señalan que "el espacio es un modo de nuestra existencia, la manera bajo la cual establecemos una serie de relaciones de nuestro 'estar en el mundo'" y también hacen referencia al "carácter modelizante" del texto literario (2017: 7-8).

Empelando la terminología propuesta por la crítica como sabotaje de Manuel Asensi (2011), podemos inferir que, si el espacio participa en la producción de un determinado modelo de mundo, será también un lugar muy productivo de cara a la puesta en cuestión de este. En este sentido, la construcción del espacio en *ella, los pájaros* resulta saboteadora porque pone en crisis una serie de silogismos del tipo *la realidad es reconocible y entendible*, *el lenguaje representa la realidad*, *la casa es un lugar de protección* o *la infancia es el tiempo de la felicidad*. El poemario se presenta consecuentemente como un texto atético, ya que funciona como "sabotaje de un determinado modelo de mundo" (Asensi Pérez, 2011: 53). De esta manera, se evidencia la dimensión crítica y política de la poesía de Olvido García Valdés[9], que la autora significativamente ha relacionado con esa sensación de extrañamiento que el poemario está representando (en gran medida, como hemos visto, a través de la construcción espacial):

> *Una raíz extrañadora, un modo de percibir y de sentirse entre los otros [...] que bajo ciertas condiciones demanda también nueva forma de expresión; que altera el modo de estar y vacía las formas heredadas, que pide otro modo de hablar o de hacer, que va contra la retórica* (García Valdés, 2009: 15-16).

Una cuestión fundamental que queda sugerida en la cita es la importancia del lenguaje literario, aspecto que se relaciona tanto con este trabajo crítico como con la semiótica del espacio. Por una parte, la

[9]El carácter crítico de la poesía de Olvido García Valdés es evidenciado por la propia poeta y ha sido señalado también por estudiosos como, por ejemplo, Méndez Rubio (2004: 139), Ortega (Yagüe, 2003: 2) o Yagüe (2009; 2003: 4).

importancia del lenguaje para la crítica política es obvia si tenemos en cuenta el carácter modelizante del texto literario. Esta es la idea que está en la base de la teoría del sabotaje de Asensi, dos de cuyos planteamientos resulta útil rescatar en este punto: "todo silogismo […] es el resultado de una operación lingüístico-semiótica" (2011: 43) —consecuentemente, la puesta en cuestión del silogismo también lo será, es decir, la crítica tendrá que trabajar en y desde el lenguaje—; y "lo que conocemos con el nombre de 'poesía lírica' […] es el tipo de texto en el que el componente lingüístico de la modelización se produce en un aparente vacío lingüístico", en ella "parece existir únicamente los desplazamientos significantes" (2011: 43) —dado la poesía es el género por antonomasia donde el trabajo lingüístico o formal se da de una manera más intensa, el lenguaje poético se presenta como espacio y herramienta eficaz para llevar a cabo la crítica—. Antonio Méndez Rubio defiende esta función política de la poesía (en concreto, de la poesía más abstracta, no figurativa, de corte vanguardista, etc.) en su artículo "Memoria de la desaparición", y significativamente pone la poética de Olvido García Valdés como ejemplo de esas "escrituras no figurativas y vulnerables" que llevan a cabo un trabajo crítico a través de "la apertura y el agujereado de lo real y el lenguaje" (2004: 139). Por otra parte, también hay que señalar que el lenguaje también cumple una función fundamental en la semiótica del espacio ya que, en el texto literario, el espacio solo puede ser entendido "a través y en la palabra que lo crea" (Gullón, 1980: 5). Esta cuestión ha quedado claramente evidenciada en nuestro análisis, donde hemos demostrado que esa construcción del espacio se apoya en un trabajo formal muy intenso que contribuye a significar y provocar la extrañeza que el poemario está representando y que supone un cierto posicionamiento crítico ante la realidad y el lenguaje que la representa.

El lenguaje poético de *ella, los pájaros* nos remite además a otro aspecto importante de la semiótica del espacio: la relación entre espacio y silencio. La escritura de Olvido García Valdés puede ser relacionada con la denominada *poética del silencio*, ya que una de sus bases parece ser que "la fuerza de un poema no está en lo que dice sino en lo que calla y que lo

alimenta" (García Valdés, 2008: 429-430). Esta característica se cumple en la construcción espacial, donde además encontramos abundantes palabras del campo semántico del silencio y este aparece como una de las características de este espacio, casi como una presencia constante en él. Gullón (1980: 7-8) ha hecho referencia a la relación entre espacio y silencio, llegando a presentar el silencio como el lenguaje del espacio: "El silencio, en el espacio literario […], habla de otro modo, pero habla: tiene sentido: desempeña […] una función que en cada caso deberá ser registrada y estudiada" (Gullón, 1980: 8). El autor hace referencia al silencio en dos sentidos (trasladamos sus afirmaciones sobre la novela a la poesía): el silencio como realidad en la que el sujeto lírico (junto a los objetos y personajes que nos describe) se encuentra; y los silencios como instrumentos del sujeto lírico para "resaltar lo que se dice con la eliminación de lo que se calla" (Gullón, 1980: 8), demandando un lector activo. García Berrio (1994: 543-545) también hace referencia a esta segunda acepción del silencio, refiriéndose a los *vacíos significantes* del texto poético, que generan polisemias, y resonancias emotivas e imaginarias. De sus reflexiones rescataríamos además dos ideas: la relación del silencio con la subversión y con una actitud de escucha.

La última conclusión que podemos extraer respecto a la semiótica del espacio es el carácter performativo del espacio literario. En la construcción del espacio, *ella, los pájaros* reproduce la extrañeza de la realidad a través de su trabajo con el lenguaje (al leer los poemas el lector experimenta la misma sensación de extrañeza que el poemario está representando) y, al reproducir esta extrañeza, el poemario llama la atención sobre el acto de la percepción y propone así una reflexión sobre la extrañeza de la propia realidad, cómo la percibimos y la dificultad del lenguaje para expresarla. De esta manera, el espacio significa provocando, esto es, creando *un efecto de realidad:*

> *Se trata, claro, de la experiencia de un cuerpo, la percepción intensificada de un cuerpo-conciencia ante el mundo; y es*

> *la precariedad o vulnerabilidad de ese cuerpo la condición inherente que posibilita esa conciencia. La extrañeza que siente es la que reconocemos como propia en la lectura del poema* (García Valdés, 2009: 27).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGULO LAS HERAS, V. (1999). "Los pájaros de ella". *Poesía en el Campus. Revista de Poesía* 44, 13-15 (también en *https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf* [20/03/2018]).

ARMADA, A. (2014). "Olvido García Valdés: 'Están muy solos también los animales'". *ABC Cultura*, *http://www.abc.es/cultura/libros/20140811/abci-olvido-garca-valds-poesa-201408041118.html* [30/03/2018].

ASENSI PÉREZ, M. (2011). *Crítica y sabotaje. Barcelona: Anthropos.*

BACHELARD, G. (1998). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

CANTELI, M. (2013). "Olvido García Valdés: raíz, pero que fluye". *Adarve* 6, 34-45 (también en *http://www4.ujaen.es/~efeliu/Adarve/Adarve%206/Adarve6.pdf* [30/03/2018]).

CASTRO, A. (1999). "Lo que pasa en el corazón". *Poesía en el Campus. Revista de Poesía* 44, 3-5 (también en *https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf* [20/03/2018]).

D'ALESANDRO, M. (s.f.). "Laurel". *Flores*, *https://www.flores.ninja/laurel/* [31/03/2018].

GARCÍA BERRIO, A. (1994). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA VALDÉS, O. (2008). *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona: Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg.

____ (2009). *De ir y venir. Notas para una poética*. Madrid: Fundación Juan March (también en *https://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/gc742.pdf* [3/04/2018]).

GULLÓN, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.

MÉNDEZ RUBIO, A. (2004). "Memoria de la desaparición: notas sobre poesía y poder". *Anales de la Literatura Española* 17, 121-144 (también en *https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7263/1/ALE_17_07.pdf* [25/06/2018]).

ORDOVÁS, M. Á. (1999). "Realidad y realidad". *Poesía en el Campus. Revista de Poesía* 44, 6-8 (también en *https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/11/_ebook.pdf* [20/03/2018]).

PALMA CASTRO, A.; SÁNCHEZ CARBÓ, J.: RAMÍREZ OLIVARES, A.V.; RÍOS BAEZA, F.; ESCOBAR FUENTES, S. Y RAMÍREZ LÁMBARRY, A. (2017). "Topoiesis: Procesos de espacialización en la literatura (crítica y metodología)". *Romance Quarterly* 64.1, 1-12 (también en *https://doi.org/10.1080/08831157.2017.1254467* [24/07/2018]).

RAMÓN, E. (2010). "Escribir el miedo es escribir despacio, con letra pequeña. Entrevista con Olvido García Valdés". *Minerva* 13, 69-73 (también en *http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Escribir__el__miedo__es__escribir__despacio,__con__letra__pequenya_(7435).pdf* [20/03/2018]).

SEO/BIRD LIFE y FUNDACIÓN BBVA (eds.) (2008). "Las aves de la A a la Z". En *https://www.seo.org/listado-aves/ [01/04/2018]*.

UGALDE, SH. K. (2012). "The Incertitude of Language and Life in the Poetry of Olvido García Valdés". *Studies in 20th & 21st Century Literature* 36.2, Artículo 7, *https://doi.org/10.4148/2334-4415.1784* [30/03/2018].

YAGÜE LÓPEZ, P. (2003). "El pensamiento del cuerpo. La poesía de Olvido García Valdés". *Lecturas, Imágenes. Revista de Poética del Cine* 2, 411-423 (también en *http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/11682* [20/03/2018]) (citamos según la versión electrónica del artículo).

____ (2009). "Sobre la poesía de Olvido García Valdés". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 42, *http://webs.ucm.es/info/especulo/numero42/olvgarc.html* [20/03/2018].

Recibido el 5 de abril de 2018.
Aceptado el 4 de septiembre de 2018.