

LO EXTRAÑO DEL ANIMAL. HACIA UNA ECOLOGÍA QUEER EN LA POESÍA DE OLVIDO GARCÍA VALDÉS

ENRIQUE ÁLVAREZ
Florida State University

La poesía de Olvido García Valdés se ha estudiado como una poética de oposición al discurso patriarcal. En efecto, la poeta asegura que ella escribe “radicalmente en femenino”. La gramática de género supone en este sentido un sitio privilegiado de emisión del discurso poético. Sin embargo, el diálogo afectivo con la naturaleza, un elemento crucial en la poética valdesina de la extrañeza, desestabiliza la integridad sexual en la subjetividad poética. Este argumento se asienta en una metodología que yuxtapone el poder transformador de la energía emocional/afectiva acumulada en el poema, con la elaboración formal de una ecología queer que manifiesta la continuidad existencial entre la subjetividad poética y lo/la/el otro/a. En la poesía de García Valdés, la representación del dinamismo afectivo del cuerpo en el lenguaje excede la constitución gramatical de sus propios límites, un exceso que termina por cuestionar la coherencia discursiva de la experiencia sexual en el poema.

PALABRAS CLAVE: Olvido García Valdés, poesía española siglos XX y XXI, extrañeza, género, afectos/emociones, ecología queer.

Lo extraño del animal. Towards a Queer Ecology in Olvido García Valdés's Poetry¹

The poetry of Olvido García Valdés has been studied in opposition to patriarchal discourse. Indeed, the poet says that she writes “radically in feminine”. The grammar of gender supposes, in this sense, a privileged locus of emission of the poetic speech. However, the affective dialogue with nature, a crucial element in the Valdesian poetics of strangeness, destabilizes sexual integrity in the poetic subjectivity. This argument is grounded in a methodology that juxtaposes the transformational power of emotional/affective energy accumulated in the poem, with the spatial form of a queer ecology that manifests the existential continuity between the self and a gender neutral other. In the poetry of García Valdés, the representation of the affective dynamism of the body in language exceeds the grammatical constitution of its own limits, a textual excess that results in questioning the discursive coherence of the sexual experience in the poem.

KEY WORDS: Olvido García Valdés, 20th and 21st century Spanish poetry, strangeness, gender, affects/emotions, queer ecology.

¹ The title of this article is a variation on the title of one of Olvido García Valdés's books, *Lo solo del animal*, which has not been translated into English yet. Possible translations could be *Strangeness in the Animal* or *The Strangeness within the Animal*.

En “Inscripción poética del cuerpo” Amelia Gamoneda Lanza nos dice que el título de su ensayo alude “al tipo de marca que deja el cuerpo en la escritura y en el texto” (2009: 155). Partiendo de la consideración del ritmo del poema como un isomorfismo de las pulsaciones corporales, Gamoneda Lanza plantea que “lo pulsional de la fonación remite a una dinámica del cuerpo en el lenguaje” (2009: 159). Y continúa:

Hablar de lo pulsional nos alerta sobre un cambio esencial en la concepción de ese cuerpo que se inscribe en el texto. [...] La localización de esas huellas corporales necesita de un cuerpo lector capaz de reconocerlas como índices, un lector capaz de inscribir su cuerpo en el texto de modo que no reconozca ya ritmos sino también dinamismos. [...] *El cuerpo es la vía por la que el pensamiento excede sus límites y se abre a su alteridad.* (2009: 159, 160-161; el énfasis es mío)

El resorte crítico de Gamoneda Lanza es la conformación en el lenguaje poético de “un cuerpo extraño”, concepto desarrollado por la poeta asturiana Olvido García Valdés. Esta autora entiende la escritura de un poema “como segregación que ciertos organismos producen, segregación de algo que forma y no forma parte de ellos” (2005: 11; cit. Gamoneda Lanza, 2009: 156).

La poesía de García Valdés se distingue, entre otros factores, por la intensidad del tono afectivo del poema en relación con la construcción de la subjetividad poética. En este sentido, la manifestación de afectos y emociones en el texto constituye otro ejemplo de los isomorfismos corporales del lenguaje poético. La representación del dinamismo afectivo del cuerpo en el lenguaje excede la constitución gramatical de sus propios límites, un exceso que termina por cuestionar la coherencia de la experiencia sexual en el poema. En otras palabras, la representación de afectos y emociones a través del proceso creativo desestabiliza los contornos normativos del cuerpo sexuado y su lenguaje. La economía afectiva del poema, esto es, la puesta en circulación de afectos y emociones en el texto, juega un papel decisivo en su consideración semántica, transformando el valor ideológico inicial de esta escritura desde los mismos parámetros de la política sexual que se propone representar. Esta transformación se produce a través del diálogo escritural que la poeta establece con la naturaleza, diálogo que reduce de forma drástica la diferencia entre la subjetividad poética —el yo— y el mundo natural —el/la/lo otro/a—, desestabilizando la gramática de género como lugar privilegiado de emisión del discurso poético.

En la comprobación de este argumento me remito en primer lugar al alcance social de la poética de la extrañeza, un movimiento estético en la poesía peninsular

reciente en el que se encuadra el trabajo de García Valdés.² Asimismo, en la primera mitad de mi trabajo, expongo el marco metodológico del mismo en relación con la teoría de los afectos/emociones y la ecocrítica queer. Concluyo en la segunda mitad con un análisis textual. Dada la variación de registros temáticos y estilísticos en la obra de esta poeta, la evidencia textual que ofrezco en este análisis es necesariamente selectiva en relación con el tema que abordo aquí.

Extrañeza, compromiso y afectividad

Según Araceli Iravedra, el compromiso con lo social en las nuevas corrientes estéticas de la poesía española más reciente oscila entre los dictados de la normalidad y los de la extrañeza; es decir, entre las pautas que marcan la experiencia cotidiana y el lenguaje referencial, y las de “una palabra experimental que arroja como saldo un producto estético abierto, radicalmente polisémico, en cuya tarea de descodificación corresponde al lector un papel activo” (2007: 54). Iravedra describe la poética de la extrañeza en los siguientes términos: “el poeta busca en la dislocación del lenguaje el efecto de extrañeza necesario para obrar el milagro de la revelación poética, susceptible de iluminar parcelas de lo real que no puede expresar un lenguaje adulterado y gastado por el uso” (2007: 55).

El arte poético de García Valdés, Premio Nacional de Poesía en el año 2007 por *Y todos estábamos vivos* (2006), ha sido aclamado por su vanguardismo, determinado en no poca medida por la poética de la extrañeza tal como la define Iravedra. Por ejemplo, Marcos Canteli describe la indagación formal en el lenguaje poético valdesino como “un acusado ejercicio de suspensión [que] a menudo encuentra correlato en la propia construcción semántica y sintáctica” (2014: 120) del poema. Según Canteli, la poesía de García Valdés ha evolucionado hacia una serie de textos que conforman un larguísimo y único poema, caracterizado por un lenguaje aleatorio, anti-jerárquico y paratáctico, que este crítico entiende “como especie de antiforma” (2014: 127). Sin embargo, frente el ejercicio racional de búsqueda de la extrañeza en la elaboración formal del texto, García Valdés pone el énfasis en la intensidad de los afectos; esto es, en la reacción instantánea de un cuerpo ante el mundo, un impulso vital que transmite la lectura del poema: “Se trata, claro, de la experiencia de un cuerpo, la percepción intensificada de un cuerpo-conciencia

² En mi acercamiento a la poética de la extrañeza como movimiento estético, sigo la diferenciación de Jorge Reichmann entre las dos “dimensiones poéticas” de la escritura en verso: la “horizontal” y la “vertical”; el despertar del lenguaje a la “conciencia crítica” y a la “memoria histórica”, y el de su apertura al “extrañamiento”, a los “procedimientos de des-automatización”, “indagación” y “compromiso con la verdad” (2003: 18).

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” (2009: 27).

Intensidades inmediatas, impresiones corporales, cuerpos vulnerables y precarios, un re/conocimiento instantáneo que de alguna manera cuestiona los límites del pensamiento, todo ello se acopla en la lectura del poema de acuerdo con la poética de la extrañeza de García Valdés. Este ensamblaje de la experiencia corporal en el lenguaje determina su fuerza afectiva, un impulso vital que se ha leído como una “poética de oposición”, y cuyo origen se encuentra en la experiencia de la mujer en el espacio social (Mora, 2009: 6). Pero, como bien supo ver Vicente Luis Mora, la obra de esta poeta no pertenece a la lírica femenina sino a una “literatura hecha por mujeres” que se opone al discurso sociológico dominante (2009: 4). Para Mora, el discurso de oposición valdesino se inserta en una lógica que “combate el hallazgo, que rehúye la facilidad y se enfrenta por ello al signo de nuestros tiempos” (ibid.). Desde este enfrentamiento, también podríamos considerar una lectura queer de la poesía valdesina más reciente como “un signo de nuestros tiempos”, a través su entronque afectivo con el mundo natural, y como transcripción de los contenidos que este mundo nos ofrece.

Al acercarme a la escritura de García Valdés desde el ámbito de la experiencia queer no sugiero la preocupación explícita del texto con la práctica de una sexualidad minoritaria o alternativa. Me refiero, en concreto, al diálogo afectivo con una otredad radical e irreducible que la poeta encuentra en el mundo natural, con el objetivo de establecer la identidad sexual —la extrañeza— de su yo poético. Es a través de este diálogo que se produce el cuestionamiento, y eventual disolución, de la discreción sexual en la subjetividad lírica. Es necesario recordar aquí que en su muy citada teorización del concepto queer, Eve Kosofsky Sedgwick indica que “[q]ueer’ seems to hinge much more radically and explicitly on a *person’s undertaking particular performative acts of experimental self-perception and filiation*” (1993: 9; el énfasis es mío). La auto-inscripción de la experiencia sexual en la lírica experimental se puede leer como un acto performativo de género que desvela la incoherencia discursiva de su propia construcción. En el desarrollo y demostración de esta tesis es necesario considerar la noción valdesina del poema “como *lugar*, como espacio de construcción emocional y lingüística en el que respira el dolor, en el que habla el amor, en el que se sabe del otro y de sí” (García Valdés, 1997: 69). Desde esta perspectiva, el poema determina un espacio de encuentros con un cuerpo lector que recibe la energía afectiva acumulada en la construcción formal del texto.

En la teorización de afectos y emociones se discute que ocupen distintas temporalidades en el proceso cognitivo —el afecto como fuerza intensiva preconsciente y la emoción/el sentimiento como el contenido consciente del afecto. Sin

embargo, en ambos casos también se enfatiza su potencial transformador.³ Brian Massumi, por ejemplo, define el afecto desde la tradición filosófica que inicia Spinoza en el siglo XVII como, “a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body’s capacity to act” (Deleuze y Guattari, 1988: XVI). Esta posición implica la autonomía y materialidad del afecto como energía transmisible preconsciente, independiente del contenido emocional que pueda producir. También se ha argumentado que la puesta en circulación de las emociones en el discurso constituye un acto de habla que genera determinados efectos, cuya orientación semántica tampoco se puede predecir. Sara Ahmed señala en relación con la emocionalidad textual que “[t]he feeling does not simply exist before the utterance but becomes ‘real’ as an effect, *shaping different kinds of actions and orientations* [...] As such, emotions are performative [...] and they involve speech acts [...], *which depend on past histories*, at the same time as they generate effects” (2004: 13; el énfasis es mío).

Mi acercamiento a la poética de la extrañeza de García Valdés se encuadra en la capacidad transformadora del afecto como energía vital preconsciente, y en la de la emoción como un acto performativo de habla que genera efectos imprevistos. De hecho, el modelo de extrañeza valdesino, “la percepción intensificada de un cuerpo-conciencia ante el mundo” (2009: 27), implica un concepto de emoción que impide la separación radical entre el cuerpo y la mente y, consecuentemente, entre la razón y la emoción, o entre la cultura y la naturaleza.⁴

En un segmento muy significativo de su poética, García Valdés nos dice lo siguiente:

Para ella, en los últimos años, había crecido la presencia de lo animal. Le parecía que lo animal es lo que viene como es: el rebaño de ovejas, la oropéndola en los álamos, el gato atento a una hormiga, la garza inmóvil du-

³ Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth indican que no existe una teoría singular y generalizable del afecto. De hecho, Gregg y Seigworth identifican al menos ocho áreas de investigación relacionadas con su teorización. Según su argumento, el poder crítico de los afectos radica en su potencial transformador en tanto que suponen “a body’s capacity to affect and be affected” (2010: 2, 3-9). Una discusión del debate acerca de la diferenciación teórica entre afectos y emociones excede los objetivos de este trabajo. Aquellos lectores/as interesados/as encontrarán resúmenes sumamente informativos en Jo Labanyi (2010) y Kate Stanley (2017).

⁴ Kate Stanley localiza el origen del concepto de emoción en estos términos en los argumentos del filósofo y psicoanalista americano William James (1842-1910). Según Stanley, James propone un modelo de emoción que resiste la distinción radical entre afectos entendidos como sensaciones fisiológicas y emociones como estados psicológicos (2017: 103-104).

rante horas sobre una piedra del río. No se trataba de una mirada ecológica, ni de complacencia *naïve* en una supuesta pureza. No. Lo llamaba lo solo del animal. (2009: 27)

El “ella” de la cita es, desdoblada, la propia García Valdés que da ese título, *Lo solo del animal* (2012), a un libro de poesía en relación con el cual afirma que “están muy solos *también* los animales” (Armada, 2014: n. p.; el énfasis es mío). El “también” de esta declaración implica que el sentimiento de soledad es una experiencia cognitiva que se considera condición ontológica de la experiencia humana. Por tanto, aunque García Valdés deje claro que su acercamiento a lo animal no se trate de una “mirada ecológica” (2009: 27), lo cierto es que la soledad, tal y como nos la describe, se basa en la constitución o naturaleza de un cuerpo emocionalmente posicionado ante el mundo. En este caso, el recurso al animal en la última poesía de García Valdés introduce su escritura en la esfera libidinal del instinto y de los impulsos afectivos, entendido este ámbito como forma textual y como inscripción del cuerpo en el lenguaje, a la vez que correlato objetivo de la sensibilidad poética y de un sentimiento muy personal de intimidad con el entorno natural. Desde este ángulo, el trabajo de García Valdés proporciona un caso ilustrativo del pensamiento poshumanista que reta el dimorfismo de género y a través de este reto, la hegemonía del discurso heterosexual. En la escritura de García Valdés el animal “que viene como es” inaugura un espacio poético realmente extraño, más allá de los límites establecidos en el ámbito simbólico por la Ley del Padre y la heterosexualidad obligatoria.

La ecología queer

El sentimiento de extrañeza que las hablantes de García Valdés experimentan en su relación con el mundo que las rodea ha sido explicado por Timothy Morton como la manifestación de una otredad radical e irreducible que da lugar a una “ecología queer”. En su trabajo, Morton realiza un ilustrativo análisis de la continuidad entre las bases teóricas de los estudios queer y ecocríticos según los parámetros que proporcionan la intimidad, la incoherencia, la dislocación, el cruce de bordes y el misterio de lo cotidiano. Desde estas características, Morton describe todo un entramado teórico según el cual “life-forms constitute a *mesh*, a nontotalizable, open-ended concatenation of interrelations that blur and confound boundaries at practically any level: between species, between the living and non-living, between organisms and environment” (2010: 275-76; énfasis en el original). Este crítico utiliza aquí el conocido argumento de Sedgwick según el cual el texto queer supone “the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning, when the constituent elements of

anyone's gender, or anyone's sexuality aren't (or *can't be* made) to signify monolithically" (1993: 8; cit. Morton, 2010: 276; énfasis en el original).

Por su parte, la activista medioambiental y teórica de los estudios queer, Catriona Sandilands, señala que "[t]o treat the world as 'strange' is to open up the possibility of wonder, to speak also with the impenetrable spaces between the words in our language. Such a project lies at the core of refiguring both human relations to nonhuman nature, and human relations to each other" (1994: 23). El lenguaje poético de García Valdés, a menudo impenetrable en su disconformidad con la realidad aparente de las cosas, apunta a un enunciado que desde una gramática explícita de género se desplaza a otra fórmula neutra que desbarata el paradigma patriarcal en el uso del lenguaje (Trueba, 2013). Este desplazamiento proporciona la posibilidad de una reconfiguración anti-jerárquica de la sexualidad humana que encuentra el lugar de su enunciado más allá de la definición de género al uso, precisamente, a través de su extraño recurso al animal.

En este ejercicio de resignificación de la experiencia sexual en la poesía de García Valdés es necesario señalar primero la coincidencia entre los criterios teóricos de la ecología queer que señala Morton —a saber, intimidad, dislocación, incoherencia, cruzamientos y misterio— y los de la extrañeza formal en la estética valdesina —suspensión sintáctica y semántica, lenguaje anti-jerárquico, aleatorio y paratáctico. Asimismo, la cuestión de la soledad animal, o lo animal de la soledad, revela el matiz ideológico del discurso de liberación feminista en las sociedades occidentales. En este sentido, el giro animalista en la poesía de García Valdés manifiesta en principio la identificación estratégica entre los significantes "mujer" y "naturaleza" defendida por el ecofeminismo como un poderoso contradiscurso de identidad sexual ante los excesos de la dominación masculina (Gaard, 1993). Sin embargo, la continuidad entre mujer y naturaleza ha sido también contendida desde el propio ecofeminismo como el mecanismo a través del cual se devalúa cualquier significado asociado con las mujeres, las emociones, los animales, la naturaleza y el cuerpo, mientras que a la vez se apreciaban aquellos contenidos coligados a los hombres, la razón, los humanos, la cultura y la mente (Gaard, 1993: 4-5). Desde este ángulo, Esther Rey Torrijos indica que

Pocas feministas dudan hoy de que tanto el reforzamiento de los dualismos como la insistencia en recalcar la responsabilidad de las mujeres en resolver la crisis medioambiental son argumentos problemáticos, puesto que legitiman la separación artificial entre los sexos e insisten en preservar una forzada alianza entre mujer y naturaleza, que acaba por ser tan limitadora y excluyente para la mujer como impositiva y opresora resulta para el hombre su identificación con la ciencia y la cultura dentro del sistema patriarcal. (2010: 147)

Por tanto, y en lo concerniente a la continuidad entre mujer y naturaleza en la poesía de García Valdés, también nos podríamos preguntar acerca de otros mecanismos a través de los cuales su poética de la extrañeza cuestiona cualquier tipo de jerarquía sexual. Por ejemplo, ¿cómo podemos limitar el proceso de significación del texto a los parámetros de la sexualidad femenina cuando los elementos formales del poema alcanzan diferentes experiencias de práctica y sensibilidad sexual? Esto es, ¿cómo leer la poética valdesina de la extrañeza cuando cuerpos no femeninos, o aquellos biológicamente femeninos pero que no se reconozcan como tales, o los marcados por cualquier otra forma de precariedad y vulnerabilidad morfológica, sexual o lingüística reciben los resortes afectivos del poema?

En las respuestas a estas preguntas podríamos considerar que la transmisión de la energía afectiva acumulada en el texto valdesino produce resultados inesperados a pesar, y no necesariamente a causa, de la gramática de género del poema. En este sentido, la extrañeza estilística y conceptual en la expresión poética de García Valdés cuestiona cualquier tipo de biologismo prescriptivo de la experiencia sexual desde la construcción formal del texto.⁵ La poeta apunta a esta posibilidad cuando en su muy citada reflexión acerca de la construcción de la subjetividad poética indica de forma decisiva que ella escribe “radicalmente en femenino” (1996: 64). Sin embargo, inmediatamente aclara que “pero no sé si hay género en el poema. ¿Cuál es el género del amor? ¿y del dolor? El género del poema es acerado y huidizo, rugoso o resplandeciente. Como la muerte” (ibid.). Igualmente, en unas notas acerca del acto de escribir, García Valdés afirma que “en el origen del poema cuenta la variable de género”, para añadir acto seguido, “lo cual no impide que el poeta, una poeta sea siempre un animal solitario [...] que encuentra su sustento y la posibilidad de su existencia en el diálogo que mantiene con los otros que han sido, que son como él” (2008: 431-32). Habría que pensar entonces que en la poesía de García Valdés, la soledad como condición animal se constituye en un recurso expresivo, en un instrumento de indagación meta-discursivo acerca de las posibilidades estéticas del lenguaje. En este ejercicio de exploración estética se abren nuevas vías de comunicación con el cuerpo lector a través de los registros afectivos que trasmite el poema.

La involución hacia la experiencia animal como instrumento creativo en la poesía peninsular escrita en español trasciende los límites de la identificación mujer-naturaleza en tanto en cuanto aparece en la poesía masculina de vanguardia al menos desde la publicación de *Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez en 1949. Asimismo, en la obra de Antonio Gamoneda encontramos múltiples referencias al

⁵ Sigo aquí el argumento de Teresa Brennan: “if transmission [of affect] takes place and has effects on behavior, it is not genes that determine social life; it is the induced affect that changes our biology” (2004: 1-2).

animal en relación con emociones o estados afectivos en los que se asienta la expresión poética. Por ejemplo, en *Lápidas* (1977-1986; 2003) leemos “TODOS los animales se reúnen en un gran gemido / ... / Háblame para que conozca la pureza de las palabras inútiles” (2004: 240). *El libro del frío* (1986-1992; 1998; 2004) expresa un sentimiento de alienación muy parecido al que encontramos en García Valdés cuando Gamoneda se refiere a “los animales del silencio” como “cuerpos abandonados por la esperanza” (2004: 362); en otro poema del mismo libro, un yo lírico desdoblado se dirige a un tú en los siguientes términos: “El animal del llanto lame las sombras de tu madre y tú recuerdas otra edad: no había nada dentro de la luz; sólo sentías la extrañeza de vivir” (2004: 372), entre otros ejemplos relevantes. De hecho, con la intención de explicar los procesos de inscripción del cuerpo en la expresión poética gamonedina, el crítico José Luis Gómez Toré indica que “su escritura nos produce una *poderosa impresión*, mezcla de naturalidad y extrañeza, como si la voz poética naciera sin atadura alguna, *libre de todo linaje*” (2005: 89; el énfasis es mío). Esta “poderosa impresión [...] libre de todo linaje” que según este crítico produce en el cuerpo lector la escritura de Gamoneda, nos coloca en un terreno afectivo impersonal y preconsciente, por tanto desprovisto —al menos en su inicio— de una determinación sexual específica. Por último, Ildelfonso Rodríguez titula *Mis animales cotidianos* (1995) una colección de poemas en los que, siguiendo su propio estilo, predomina la yuxtaposición de dominios culturales y registros lingüísticos en apariencia contrapuestos, la fragmentación, la antítesis o, como señala Antonio Ortega, “la capacidad combinatoria de la imagen” y la posibilidad de “una identidad fluida, atraída por muchos centros” (Rodríguez, 2008: 13-17).

La evidencia textual y crítica que proporcionan estos ejemplos constituye un marco estilístico y temático de referencia ineludible con la poesía de García Valdés. No sorprende, por tanto, la muy mencionada admiración de la poeta por Gamoneda, o que su obra se estudie en relación estética y generacional con la de Rodríguez (Canteli, 2014). Tendremos que considerar entonces que la presencia del animal en García Valdés también se trate, como vengo argumentando, de un instrumento de indagación meta-discursivo en cuanto a la inscripción del cuerpo en el lenguaje, instrumento que trasciende el alineamiento feminista *sensu stricto* en la política sexual del poema. Asimismo, al enfatizar la libertad, fluidez y dispersión centrífuga de la experiencia afectiva acopiada en la forma espacial del poema, el estudio del tropo del animal como utensilio creativo posibilita la deconstrucción de los límites sexuales impuestos sobre el cuerpo —del animal— humano.

Lo extraño del animal

En uno de los poemas de su aclamado *Y todos estábamos vivos* (2007), García Valdés anticipa los asuntos de tipo existencial y estético que iba a desarrollar luego en

Lo solo del animal (2012). Siguiendo su marca estilística, el poema carece de título, y parece comenzar en *media res* o constituir un segmento de un poema más largo; de ahí, el uso de minúscula en negrita de la primera sílaba del verso que inicia el discurso poético:

si me dejaras ir contigo en la noche
 en la hora parda del metro, antes
 de amanecer, si pudiera acoger,
 contemplar todo hueso tu rostro, el gesto
 de fiera que piensa y vive sola, si no
 se removieran airadas las palabras,
 si no sintiera el viento que azota los
 árboles arriba; qué hice que no
 recuerdo, qué hicieron, dónde,
 ocurre la vida y es libre y no
 benigna, dónde con su herida
 lo solo del animal (2007: 179)

La tensión crece en el poema a través de la repetición de cláusulas condicionales interrumpidas por los encabalgamientos que se acumulan en la primera sección del texto sin orden aparente (ll. 1-8). La sostenibilidad discursiva del yo lírico depende de un “tú” impersonal, determinado únicamente por la soledad y la ferocidad del gesto, lo cual involucra al cuerpo lector en la reconstrucción semántica del poema. Sin embargo, en su desarrollo narrativo entramos en el ámbito de la auto-referencialidad y del meta-discurso, en un mundo de palabras que se remueven “airadas” tal como el viento “azota / los árboles”. García Valdés establece una correlación ineludible entre el proceso creativo y el mundo natural, determinada por contenidos relacionados con el enfado, la agresividad y la violencia. La tensión emocional del texto aumenta en proporción directa a la disminución de la relevancia discursiva del “yo”, según muestra el contraste entre las personas del verbo y la fragmentación del verso: “qué hice que no / recuerdo, que hicieron, dónde”. El tono afectivo del poema culmina en la última línea con la referencia a la soledad animal, condición ontológica que manifiesta el dolor de un cuerpo únicamente determinado por la extrañeza formal del poema. A esta posibilidad alude Carlos Ortega en un ilustrativo ensayo sobre la expresión poética de García Valdés cuando argumenta que una manera de conjurar el dolor en la experiencia del “animal humano” es “exaltándolo” en el lenguaje (1997: 65). Según este crítico, la mención del dolor en el poema es un mecanismo de defensa que, en la poesía de García Valdés, “pasa por someter a la lengua a un proceso de colisiones poéticas de las que se desprende una expresión amplia, *sin costuras circunstanciales*” (1997: 67; el énfasis es mío). Este cuerpo textual herido, abierto por la inflexión de continuidades, contrastes y

equilibrios, por la suspensión y la elipsis, produce el exceso pulsional en el poema a través de las palabras que lo constituyen y sitúa la experiencia del cuerpo lector literalmente en los espacios impenetrables del lenguaje. Por tanto, si lo que representa García Valdés en el poema es *la crudeza* prediscursiva del dolor en el “animal humano”, esto es, la materialidad incondicional del afecto, este “animal” es por tanto indiferente a la construcción de género en el cuerpo que designa.

En otro de los textos más ilustrativos y hermosos de la poética valdesina de la extrañeza, la poeta dirige la mirada a una higuera a punto de brotar. A través de un cuidadoso ejercicio de desfamiliarización de la realidad, la hablante identifica un contraste cromático insólito en el tronco podado del árbol que elimina la distancia entre el mundo vegetal y el animal: “sarmientos de plata clara / con garras de gato verde” (2007: 71). De forma análoga, la higuera como correlato objetivo de la subjetividad poética, disminuye la distancia entre la hablante y la naturaleza según el efecto sensorial que produce una helada en primavera: “se ha vestido / de pálida, purificada y clara con el / hielo, ensimismada entumecida” (2007: 71). La identificación entre ambas se completa al final del poema en una revelación decisiva acerca de la inadecuación del yo:

La intensidad
de lo que no corresponde, como si
no hubiese entre yo y ser adecuación,
entre bondad o belleza y vida. (2007: 71)

La voz poética manifiesta la naturaleza “de lo que no corresponde” como una “intensidad” que *siente* pero que *no nombra*, y por tanto como una pulsión afectiva que des/conoce la ilegitimidad de su causa, que la calla o que la ignora, abriendo por medio de la elipsis el campo del significación del texto a un modo crucial de la experiencia queer. La supresión de contenidos que produce el uso de la elipsis en el texto es un rasgo característico de la expresión poética valdesina, como bien supo ver Catherine Hammond en su excelente traducción al inglés del libro de García Valdés. Según el certero análisis de esta traductora, “this intentional exclusion of narrative elements, often grammatical, works in such a way we cannot directly ascertain personal details such as the identity, gender, or physical appearance of characters. Certainty eludes us” (Hammond en García Valdés, 2016: 150). Hammond añade luego que “missing language elements provide the base for exploring this poetry of the unsaid” (2016: 151).

Gaston Bachelard argumenta que la elipsis psicoanaliza el texto y añade que “[los puntos suspensivos] mantienen en suspenso lo que *no debe ser dicho explícitamente*” (1978: 62; el énfasis es mío). Recordemos que la retórica de la precariedad, del secreto, de lo no dicho y, en definitiva, del significado demorado o sus-

pendido, se encuentra en la cuna discursiva de la afectividad queer y en la exploración crítica de su textura formal. Desde esta perspectiva, los silencios, los resquicios y la suspensión en la forma espacial del poema establecen una lesión discursiva que apela con apremio a la alienante soledad de una subjetividad que no pueda, no se atreva, o no se decida a inscribir el nombre que la constituye. En este sentido, la poética valdesina de la extrañeza produce un sentimiento retrospectivo, un “feeling backward” según la certera evaluación de Heather Love, hacia la expresión de una sexualidad inadecuada que se reconoce en la actuación del sentimiento de alienación que transmite el poema. En su estudio, Love dirige la atención crítica a una serie de textos del canon anglosajón que registran la dolorosa negociación que supuso para sus autores/as la constitución de la homosexualidad moderna. Estos textos, según indica Love, “describe what is like to bear a ‘disqualify’ identity” (2007: 4). En el caso del poema de García Valdés citado antes, el reconocimiento de una identidad descalificada (por la sexualidad al uso) supone la apertura empática del texto hacia sexualidades disidentes y con ello la resignificación afectiva del poema.

El entomólogo americano Edward O. Wilson acuña en 1984 el término “biofilia”, el cual describe “a method of cognitive adventuring into the frontiers of symbiosis” (Chisholm, 2010: 359). Desde el ecofeminismo queer se ha utilizado este concepto en el análisis de la interacción de los humanos con el mundo natural, estableciendo relaciones afectivas que transgreden los límites de la discreción sexual. Por ejemplo, para Dianne Chisholm la biofilia supone “an erotic-ethical affiliation between human and nonhuman life in experimental symbioses”, un tipo de “attentive naturism” que produce “vital landscapes” (2010: 360). En el mundo poético de García Valdés, las relaciones afectivas con la naturaleza manifiestan un goce biofílico que confunde, de nuevo, los límites entre el yo y lo otro:

Un alma de pájaro vuelve y te llama,
 vuelve diciéndote: ven, vamos
 por el sendero este junto al arroyo. Lo oyes
 como si el canto llegara desde lejos, sin
 abrir los ojos dejás que lo repita: el sendero
 este junto al arroyo. Un lugar así te parece
 de cuando recios pies no hollaran aún la hierba,
 de antes de que el río bajara tan oscuro y aquel cuerpo
 flotara junto a varas de mimbre. Que despacio recuerdas
 y vuelves, es del gozo ese canto, no
 ruiseñor ni mirlo sino otro más tuyo, pájaro
 que llamara a la senda y frescura. Ya voy, ya
 voy, vas a decirle, y te demoras para oírlo de nuevo. (2007: 45)

García Valdés mantiene aquí un diálogo intertextual con “Vereda del cuco”, un conocido poema de Luis Cernuda incluido en *Como quien espera el alba* (1941-1944).⁶ Este diálogo introduce una genealogía cultural específica en la apreciación crítica del texto. Esto es, el poema de Cernuda constituye una alegoría espacial de la biografía afectiva de la voz poética, de desplazamientos físicos y cognitivos, de exilios interiores y geográficos, que complica la normalización del deseo sexual masculino a través de la involución al tiempo atávico y a los cuerpos neutros. En su poema, García Valdés utiliza un efecto estilístico idiosincrático de la poesía de Cernuda y se desdobra en un “tú” que se dilata en la naturaleza a través del goce sensorial. Como también ocurre en el poema de Cernuda, este “tú” se constituye en relación a un tiempo y a un espacio míticos, esto es, anteriores a la entrada del sujeto en el orden simbólico heterosexual. Este significado se inscribe a través de coordenadas espaciotemporales muy precisas —“un lugar así”, “no ... aún”, “antes de”— que establecen en el texto lo que podríamos identificar como el cronotopo valdesino de la degradación medioambiental y de la muerte. Si como indica Ezra Pound la imagen poética determina “that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time” (Preminger, 1993: 574), la inscripción de este cronotopo en el poema de García Valdés produce un efecto imagista inmediato, negativo y destructor, figurado en el río oscuro y el cuerpo flotando entre los juncos.

Por otro lado, la imagen del cuerpo flotando en el río oscuro recuerda el análisis del complejo de Ofelia que realiza Bachelard en una conocida reflexión filosófica sobre el suicidio femenino. Según argumenta, el cuerpo muerto de Ofelia se convierte en “el símbolo profundo, orgánico de la mujer que solo sabe *llorar* sus penas y cuyos ojos se ‘ahogan en lágrimas’ con tanta facilidad” (1978: 128). A pesar del sexismo implícito en esta apreciación de la psique femenina, concede que, “[Ofelia] dará motivo a una de las sinédoques poéticas más claras” (1978: 130). Bachelard explica que “la misma inversión” de la imagen, una transformación que describe como la dispersión de los elementos del cuerpo muerto de la mujer flotando en el río, inicia un proceso de cambio substancial y significación trascendente que “puede alcanzar un nivel cósmico” (1978: 131-137). En este sentido, la localización del “tú” en el espacio mítico del poema de García Valdés —“el sendero este / junto al arroyo”— también supera la muerte metafórica de un cuerpo supues-

⁶ La apreciación de la influencia de Cernuda en este poema de García Valdés es estrictamente personal. No tengo información de estudios que la hayan establecido anteriormente. Véase Cernuda (1993: 375-379).

tamente femenino según exige su adhesión al ámbito heteropatriarcal de las relaciones sociales. La superación de esta muerte-negación de la mujer produce la transformación substancial del cuerpo en canto gozoso, trascendiendo *tout court* la articulación de una experiencia dimórfica de género: “es del gozo ese canto, no / rruiseñor ni mirlo sino otro más tuyo” (García Valdés, 2007: 45). En la conclusión del texto lo único que permanece es el goce biofílico: el placer de un “yo” que se detiene en la articulación y el disfrute de un cuerpo sexualmente ilimitado.

En la solapa de *Lo solo del animal* (2012) leemos que el libro “propone una meditación sobre lo animal de la soledad, un lugar no verbal, de existencia, *en que coincidirían todos los seres*, pero que *aquí se abre al conocimiento* y se afila en la conciencia” (2012: n. p.; el énfasis es mío). Desde este ángulo, el campo de significación que propone García Valdés en este libro se extiende a través de la experiencia afectiva y trasciende cualquier limitación impuesta por la Ley del Padre en la extrañeza formal del poema. El texto, más allá de las palabras que lo constituyen, viene determinado por su potencial afectivo: el dolor y la vulnerabilidad del cuerpo. En un poema de esta colección García Valdés escribe:

Y si bajara
la noche, para tres días la noche
el sonorosón del sonido, si
el río trajera la adicción
el frío del fluido
lo rápido del cauce, de lo frío el color
más abajo del dique, en aguas de animales
que son aguas de aguas.
Ío susurra
lo solo y enronquece, lo cerrado
del son, pradera el hormiguero
de un mundo hueco, penumbra
ronca no de agua, mugido.
Cerca
del agua matarife de reses en el aire
ánima dulce bordeando ojo y
pestañas, cubriendo cabeza, patas, cuerpo
cubriendo todo lo siendo de un animal que muere. (2012: 39)

En el juego de palabras en torno al significante “son” coinciden de forma simultánea el sonido y el ritmo del poema —sonorosón—, y la tercera persona del verbo ser en el presente de indicativo “[ellos/as] son” y en el gerundio “siendo”. Siguiendo el curso prosódico del texto, la forma espacial del poema fluye como la

corriente del río que designa alrededor de un campo semántico de sensaciones corporales incómodas y sentimientos negativos —frialidad, aislamiento, oscuridad— que resulta en “lo solo” como condición ontológica de la subjetividad poética. Sin embargo, la conciencia emocional del texto corresponde a una tercera persona indeterminada del singular; esto es, a un, una, o uno que se constituye en el fonema “fo” pero que suena como un “yo”, y que significativamente termina por desintegrarse de nuevo en el sonido: el mugido de una res. La metonimia dirige la atención de la lectura al matadero de reses en la conclusión del poema, en donde la vida se extingue en la dispersión de los elementos constitutivos del cuerpo. García Valdés modula en este poema una decidida (po)ética de la vida, de cualquier tipo de vida, a través de un comentario explícito y sin paliativos contra los mataderos de animales. En una cultura donde la tauromaquia como “fiesta nacional” ha usurpado la discusión acerca del sufrimiento animal innecesario, el poema de García Valdés proyecta el debate sobre un ejercicio de destrucción del cuerpo menos lúdico y mucho más cotidiano. Los procesos de identificación que sugiere el poema a través de la destrucción del cuerpo animal incluyen una posición discursiva también más amplia.

Lo solo del animal se abre con una serie de once poemas que lleva el título de “sumido en sus sonidos”. En principio, lo que permanece “sumido en sus sonidos” parece referirse a la soledad como condición ontológica del cuerpo, al “animal” en el título del libro, tanto como al proceso creativo en sí; esto es, a un ejercicio meta-poético que diluye el límite que separa al yo creador/pensante de un otro animal/irracional preconsciente que se supone fuerza motor del genio creativo. De hecho, lo que también sugiere este cruce es la materialidad de la fuerza afectiva por medio de la cual el yo y lo otro se constituyen mutuamente. Esta constitución mutua se bifurca en dos contenidos a su vez complementarios: uno de política sexual y el otro de tipo estético. Desde la perspectiva de la política sexual, esta codependencia implica la desestabilización de los binarios sobre los que se asienta el sujeto cartesiano. La desestabilización de estructuras tales como mente/cuerpo, razón/emoción, masculino/femenino, ya se había utilizado desde el ecofeminismo queer como mecanismo de liberación de lo erótico.⁷ Desde el punto de vista creativo, sugiere que si el ingenio que se presupone en la complejidad del discurso poético es contingente en cierto tipo de animalismo preconsciente, la condición animal de lo humano solo se puede captar a través de un lenguaje extraño, irracional y, literalmente, *sin/sentido*. En ambos casos, la disolución del yo en algo *otro*, o la posibilidad de que lo *otro* hable a través del yo, trasciende la experiencia particular

⁷ Greta Gaard argumenta que “[a] queer ecofeminist perspective would argue that liberating the erotic requires reconceptualizing humans as equal participants in culture and nature, able to explore the eroticism of reason and the unique rationality of the erotic” (1997: 132).

del cuerpo sexuado, experiencia que se transforma en la energía afectiva que transita entre el poema y el cuerpo lector.

Como vengo argumentando, la extrañeza formal del texto en la poesía de García Valdés nos obliga a debatir acerca del origen de la experiencia emocional que actúa en el lenguaje. Por ejemplo, en un extenso poema compuesto de pequeños párrafos en prosa incluido en la serie inicial de *Lo solo del animal*, la hablante hace referencia al poder retórico del agua:

El agua es algo de lo que no sé; que veo y miro y oigo y toco y de lo que no sé. En lo que escribo aparece; en algunos poemas ahí está. [...] Era un agua sonora. [...] Me parecía entonces, ese ruido, origen de *otra cosa* [...]. El agua *es otra* [...]. No siempre se ve del mismo modo. Ahora pongo atención a los cristales, a los restos de la noche, y hay trocitos de verde ira, por la calle, esperando. (2012: 21-22; el énfasis es mío)

La fonación en el inicio del discurso poético articula el poder hipnótico del agua, lo que a su vez constituye el vínculo con una otredad radical imposible de aprehender de forma racional a través de los sentidos corporales. Asimismo, el texto hace referencia explícita al poder transformador del agua según el modelo heracliteano: “[el agua] no siempre se ve del mismo modo”. En relación con este tema, Bachelard indica que: “[e]l agua es también un tipo de destino. [...] un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser” (1978: 15; el énfasis es mío). Y añade, “no nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. [...] La pena del agua es infinita” (1978: 15).

La actuación de la pena en el texto antes citado, figurada a través del sonido del agua, produce un acto de habla melancólico que interpela al cuerpo lector y trasciende la adscripción sexual de la voz poética. La mención de la ira en la conclusión del texto manifiesta bien una reacción emocional de resistencia ante la incomprendibilidad del dolor, bien la frustración del yo ante la incapacidad de articular de forma coherente una experiencia cognitiva, bien ambas a la vez: “el agua es algo de lo que no sé”. En todo caso, la hablante de García Valdés establece una vinculación magistral entre la materia elemental y el proceso creativo, ocasionando “el paso de una poesía de las aguas a una metapoética del agua” (Bachelard, 1978: 22). Podríamos decir entonces que el talento individual, esto es, el control del lenguaje a través del proceso creativo, produce una orientación afectiva que libera el contenido emocional —la ira— en el poema, pero deja sin determinar la causa que lo origina. Siguiendo el famoso *dictum* de T. S. Eliot, en la poesía moderna “feelings are at liberty to enter into new combinations” (2001: 1095). Para Eliot, el talento individual de un/a poeta dependerá de la capacidad de expresión en el poema de una emoción *significante*: “emotion that has its life in the

poem and not in the history of the poet”. Y Eliot concluye: “[t]he emotion of art is impersonal” (2001: 1098).

La actuación de las emociones en *Lo solo del animal* produce un proceso progresivo de disolución de la gramática de género como *locus* privilegiado en la emisión del discurso poético. A través de lo que podríamos identificar como el giro ecológico en la poesía de García Valdés, lo femenino constituye una impresión inicial que termina por instalarse en un sujeto colectivo que resiste el acoso normalizador de género. Citaré tres ejemplos. La protagonista del poema inaugural de *Lo solo* es una nutria que nada en el río. En este texto, la hablante se identifica con tres animales —el pájaro, el gato y, ahora, la nutria— que en el bestiario valdesino se relacionan con la experiencia femenina:

esa agua es la casa de la nutria,
el brillo oscuro
su alegría fría,
la corriente en la noche
su rapidez de nadadora

tú que fuiste pájaro
tal vez gato
ahora o nutria
ojillos, piel que chorrea
agua ahora,
con patitas cortas sube
a la roca y se atusa (2012: 15)

La cuidadosa atención que la hablante dirige al animal facilita el proceso de identificación entre ambas, a la vez que determina el tono afectivo del poema. Asimismo, el pájaro y el gato entran en la narración poética intra e intertextualmente relacionados con lo femenino. Así lo demuestran, por un lado, los poemas de *Ella, los pájaros* (1994) asociados, según indica Eduardo Millán, al habitáculo de una niña que vive “indiferenciada” en relación con el entorno natural (García Valdés, 2008: 11). Sin embargo, según las premisas teóricas de la ecología queer, si la subjetividad lírica permanece “indiferenciada” del entorno, el texto transforma necesariamente al yo lírico en un “strange-stranger” (Morton, 2010: 277), en un animal extraño, ininteligible según las premisas de la diferencia de género. A no ser, claro, que se mantenga la comprensión de la naturaleza en términos de su asociación con la subjetividad femenina y con el desgaste ideológico que ello supone.

Por otro lado, en uno de los epígrafes de la colección que la poeta toma prestado de María Zambrano, se lee lo siguiente: “el suelo era su sitio, lo que estaba para ella y para el gato”. La línea de Zambrano pertenece al libro *Delirio y destino* (1989),

un texto híbrido “mitad memoria y mitad tratado filosófico” acerca de los primeros años del exilio republicano español, escrito en Cuba entre 1952 y 1953 (Pittarello, 2004: 419). La frase de Zambrano recupera un asunto relacionado con la infancia de la autora, que recuerda sus primeros pasos bajo la cuidadosa mirada del padre. Pero el texto original de Zambrano dice lo siguiente: “[e]l suelo *que era su sitio*, lo que estaba para ella, y para el gato, por donde andaba sin acabar de erguirse donde siempre volvía a caer. Y él la alzaba, la levantaba en alto” (1989: 25; el énfasis es mío). García Valdés suprime el “que” de la cláusula explicativa y la coma entre las frases concernientes a ella y al gato, que en el original de Zambrano expresan, precisamente, *el control* del espacio en la experiencia del infante y del animal y, más importante, el cuidado del padre por la hija. La poeta parece haber modificado el texto original de Zambrano con el objetivo de comunicar un significado de política sexual mucho más contundente: en la cultura patriarcal las mujeres y los gatos son relegados al suelo. En este sentido, García Valdés asigna al texto inaugural de su libro un posicionamiento feminista inconfundible a través de la inscripción de una experiencia femenina desdoblada primero en la segunda persona del singular y proyectada luego sobre una tercera.

Desde la ortodoxia ecofeminista, este poema exuda sexualidad femenina en la cuidadosa mirada que la hablante proyecta sobre el animal y que convoca el uso de diminutivos en el texto, lo que también apunta a un sentido de vulnerabilidad en los cuerpos que designa. El poema adquiere de esta forma un cierto tono melancólico que aumenta el uso del oxímoron, mitad sentimiento mitad sensación corporal, para describir a la nutria, y que funciona en el poema como correlato objetivo de una sensibilidad poética incoherente: “su alegría fría”. En definitiva, el texto articula una impresión afectiva decidida por el cuidado, la vulnerabilidad y la melancolía de género, pero cuyos efectos tampoco se pueden predecir.

En el siguiente ejemplo, la actuación de la emoción en el poema carece de cualquier tipo de alineamiento sexual explícito, apuntado a la inscripción de una impresión metapoética a través de la deconstrucción del cuerpo animal:

decía que había sido y era
 en esta o en otra vida por
 la *impresión* o el sonido
 fijeza móvil o desdicha
 bestia parda brillo maullido
 negro canto (2012: 131)

La acumulación de significantes en la conclusión del texto sugiere la (con)fusión de la subjetividad poética, el cuerpo animal y el poema en sí como objeto estético: el “negro canto”. El texto formula también la prolongación de la vida afectiva del poema que, como el gato que sugiere, tendría posibilidad de otras varias. Así,

un nuevo oxímoron, “fijeza móvil”, implica la transmisión de la energía acopiada en el texto en la inscripción de la “desdicha” y, en definitiva, de la extraña “impresión” que produce el “sonido” en la resolución del poema.

La autoconciencia del proceso creativo decide en mi último análisis el inicio de la declaración poética:

pa de pájaro o página, los indios, le habían dicho
no conocen el dolor —¿a quién miras, a qué
lobo o confiada espera?— nos hace
el enemigo, de él brotamos libres
creciendo en la atadura, *virtus*
verde; raíz de los afectos, ¿cuánto
tarda en secar, en se
reconocer, en recuperar
si ello fuera posible
su ser dentro y fuera? (2012: 177)

En este extrañísimo poema reconocemos, sin embargo, un sentido explícito de liberación y el apremio del tiempo para alcanzarla. El poema consta de dos observaciones impersonales yuxtapuestas que se alinean en la parataxis que produce la pausa interna del verso (l.6). En la primera, la voz poética interpela con violencia a un “tú”, e invoca con firmeza el dolor de un nosotros primigenio que crece libre en el confinamiento que impone “el enemigo”. En la segunda, se pregunta acerca del tiempo necesario para que la raíz afectiva, el impulso a través del cual germine el proceso de liberación, se identifique como tal dentro y fuera de su propia capacidad liberadora, o se destruya para siempre. Como vimos, la hablante de García Valdés expresaba un extraño sentimiento de inadecuación entre su ser y el mundo, sentimiento que apelaba con urgencia a un contenido ideológico decisivo en la construcción de la homosexualidad moderna. En este poema, la hablante invoca de forma parecida una posición discursiva liminal e incontrolable, cuya condición de posibilidad es, precisamente, el intersticio afectivo entre lo privado y lo público, lo interior y lo exterior, el yo y lo otro, lo de “dentro” y lo de “fuera”.

Conclusión: hacia una ecología queer

El análisis conjunto de estos textos demuestra un contenido fundamental en la poética de la extrañeza de Olvido García Valdés: la disgregación de la gramática de género como lugar distintivo y privilegiado de emisión del discurso poético, la disolución de una subjetividad lírica estable y el cuestionamiento de la coherencia sexual del cuerpo heteronormativo. En la poesía de García Valdés, el diálogo afectivo con el mundo natural cuestiona la consistencia discursiva del cuerpo sexuado. En este sentido, la poética de la extrañeza valdesina nos lleva a considerar

lo extraño de un cuerpo femenino que se de/construye paulatinamente en la escritura a través de la iteración de género. Esa deconstrucción se produce en la insistencia escritural en recuperar la crudeza animal de los afectos como instrumento de elaboración poética. Asimismo, la performatividad de las emociones en el texto origina orientaciones afectivas que trascienden la política sexual del poema desde una perspectiva estrictamente feminista, ocasionando la apertura empática del discurso poético hacia sexualidades disidentes. En definitiva, esta poética implica una ecología queer en tanto que la forma espacial del texto transmite la corriente afectiva que circula entre el yo y su entorno, y nos permite imaginar, como indica Morton, “pleasures that are not heteronormative, not genital, not geared to ideologies where the body stops and starts” (2010: 280).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara (2004), *The Cultural Politics of Emotion*, Nueva York, Routledge.
- Armada, Alfonso (2014), “Olvido García Valdés: ‘Están muy solos también los animales’”, *ABC*, 5/6/2018. <<http://www.abc.es/cultura/libros/20140811/abc-olvido-garca-valds-poesa-201408041118.html>>
- Bachelard, Gaston (1978), *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Ida Vitale (trad.), México, Fondo de Cultura Económica.
- Brennan, Teresa (2004), *The Transmission of Affect*, Ithaca, Cornell UP.
- Canteli, Marcos (2014), *Del parpadeo: 7 poéticas*, Madrid, Libros de la Resistencia.
- Cernuda, Luis (1993), *Poesía completa. Obra completa 1*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid, Siruela.
- Chisholm, Dianne (2010), “Biophilia, Creative Involution, and the Ecological Future of Queer Desire”, *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*, Catriona Mortimer-Sandilands y Bruce Erickson (eds.), Bloomington, Indiana UP: 359-382.
- Deleuze, Giles y Félix Guattari (1988), *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (trad.), Londres, The Athlone Press.
- Eliot, T. S. (2001), “Tradition and the Individual Talent”, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Vicent B. Leight (ed.), Nueva York, Norton and Company: 1092-1098.
- Gaard, Greta (1993), “Living Interconnections with Animals and Nature”, *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, Greta Gaard (ed.), Filadelfia, Temple UP: 1-12.
- (1997), “Toward a Queer Ecofeminism”, *Hypatia*, 12 (1): 114-137.

- Gamoneda, Antonio (2004), *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Gamoneda Lanza, Amelia (2009), "Inscripción poética del cuerpo", *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, Miguel Casado (ed.), Madrid, Iberoamericana: 155-174.
- García Valdés, Olvido (1996), "El vuelo y el ala", *El urogallo*, 122-123: 62-64.
- (1997), "Un sentimiento penetra el cuerpo: Lo amoroso, lo político, lo poético", *Revista de Occidente*, 190: 45-70.
- (2005), *La poesía, ese cuerpo extraño*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- (2007), *Y todos estábamos vivos*, Barcelona, Tusquets.
- (2008), *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida, 1982-2008*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (2009), *De ir y venir. Notas para una poética*. Madrid, Fundación Juan March.
- (2012), *Lo solo del animal*, Barcelona, Tusquets.
- (2016), *And We Were All Alive*, Catherine Hammond (trad.), Bloomington, Cardboard House Press.
- Gómez Toré, José Luis (2005), "Antonio Gamoneda: Palabra corporal, poesía del cuerpo", *Cuadernos del minotauro*, 2: 89-97.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth (eds.) (2010), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke UP.
- Iravedra, Araceli (2007), "De la 'normalidad' a la 'extrañeza': Sobre vinculaciones y diferencias en las nuevas poéticas del compromiso", *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, Laura Serrano (ed.), Mar del Plata, Eudem: 41-57.
- Jiménez, Juan Ramón (1957), *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar.
- Labanyi, Jo (2010), "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 3-4 (11): 223-233.
- Love, Heather (2007), *Feeling Backward, Loss and the Politics of Queer History*, Cambridge, Harvard UP.
- Mora, Vicente Luis (2009), "Olvido García Valdés: Cartas de la vidente", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 748: 4-8.
- Morton, Timothy (2010), "Queer Ecology", *Publications of the Modern Language Association of America*, 125 (2): 273-282.
- Ortega, Carlos (1997), *Lo excelso y lo raro. (Ensayos sobre poesía y pensamiento)*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Pittarello, Elide (2004), "Sentir y conocer: *Delirio y destino* de María Zambrano", *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3,

- Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (eds.), Newark, Juan de la Cuesta: 419-426.
- Preminger, Alex y T.V.F. Brogan (eds.) (1993), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton UP.
- Reichmann, Jorge (2003), “Empeños”, *Zurgai*, diciembre: 18-23.
- Rey Torrijos, Esther (2010), “¿Por qué ellas, por qué ahora? La mujer y el medio natural: Orígenes y evolución del ecofeminismo”, *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Carmen Flys Junquera et al. (eds.), Madrid, Iberoamericana: 135-166.
- Rodríguez, Ildefonso (2008), *Escondido y visible 1971-2006*, Madrid, Dilema.
- Sandilands, Catriona (1994), “Lavender’s Green? Some Thoughts on Queer(y)ing Environmental Politics”, *UnderCurrents: Journal of Critical Environmental Studies*, 6: 20-24.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1993), *Tendencies*, Durham, Duke UP.
- Stanley, Kate (2017), “Affect and Emotion: James, Dewey, Tomkins, Damasio, Massumi, Spinoza”, *The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism*, Donald R. Wehrs y Thomas Blake (eds.), Cham, Palgrave Macmillan: 97-112.
- Trueba Mira, Virginia (2013), “Desbaratar el paradigma: Lo neutro en la obra de Olvido García Valdés”, *Hispanic Research Journal*, 14 (6): 485-495.
- Zambrano, María (1989), *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Madrid, Mondadori.

