

Fundación Juan March

poética y POESÍA

ADA SALAS

Madrid MMXIX



Ada Salas

PYP

Fundación Juan March

Madrid MMXIX

Cuadernos publicados:

1. Antonio Colinas
2. Antonio Carvajal
3. Guillermo Carnero
4. Álvaro Valverde
5. Carlos Marzal
6. Luis Alberto de Cuenca
7. Eloy Sánchez Rosillo
8. Julio Martínez Mesanza
9. Luis García Montero
10. Aurora Luque
11. José Carlos Llop
12. Felipe Benítez Reyes
13. Jacobo Cortines
14. Vicente Gallego
15. Jaime Siles
16. Ana Rossetti
17. José Ramón Ripoll
18. Jesús Munárriz
19. Juan Antonio González-Iglesias
20. Pureza Canelo
21. Jordi Doce
22. Amalia Bautista
23. Vicente Valero
24. Javier Rodríguez Marcos
25. Olvido García Valdés
26. Luis Antonio de Villena
27. Joan Margarit
28. César Antonio Molina
29. Antonio Martínez Sarrión
30. Jenaro Talens
31. Félix Grande
32. Clara Janés
33. Pere Rovira
34. Antonio Lucas
35. Juan Carlos Mestre
36. Ada Salas

poética y POESÍA

9 de abril de 2019

© Ada Salas

© de esta edición Fundación Juan March

Edición no venal de 500 ejemplares

Depósito legal: M-11259-2019

Imprime: Improitalia, S.L. Tomelloso, 27. 28026 Madrid

ADA SALAS
LENGUA DEL ALMA

LENGUA DEL ALMA

(Esbozo de una poética –imposible, y desesperada–)

La pluma es la lengua del alma.

Miguel de Cervantes

*Mas, por ser de amor el lance,
di un ciego y oscuro salto.*

San Juan de la Cruz

Más por inclinación de mi estrella que por juicio o voluntad.

Fray Luis de León

La Fundación Juan March me invita a participar en este ciclo, que lleva por título *Poética y Poesía*. Acepto con alegría, con agradecimiento, y no sin cierta perplejidad: me han precedido grandes poetas. Y en seguida se adueña de mí la... ¿inquietud?

Y bien, Ada, me digo. Vas a escribir (y a hablar) sobre poesía, sobre la escritura de poesía. Sobre cómo la concibes tú. Sobre qué es para ti. Lo has hecho otras veces. Ya sabes... no es tan difícil. Al fin y al cabo –me dicen, me digo– es algo que está en ti. Tienes que hablar de *eso* que está en ti. ¿Está en ti? Bueno –te dices–, ha estado en ti

cada vez que has escrito, cada vez que ha sucedido que eso, conseguir escribir, ha tenido lugar, un lugar: tú, según dicen las portadas de tus libros, que llevan tu nombre.

Empieza, pues, por invocar a la memoria. Intenta re-cordar: volver a entrar en el corazón de ese acontecimiento —extra-ordinario— que es escribir un poema. No puede ser *tan* difícil.



Y empiezan las primeras sensaciones. Las conozco. Cuando tengo que hablar de qué es —o/y qué es (para mí)— la poesía, me ocurre algo que ha venido a serme familiar: comienzo a temblar, a tiritar más bien. Un temblor que se hace más intenso a medida que avanzo en el intento de “de-scri-bir” esa experiencia. A medida que busco un claro en el bosque (¡Ah, María!). Para encender un fuego. Lo que empieza como un temblor, acaba por ser frío. Y necesito abrigarme, envolverme.

Pero por qué me ocurre eso.

Sentimos frío —también frío emocional— cuando nos sentimos desprotegidos. Pero por qué me siento desprotegida cuando se trata de “teorizar” sobre poesía.

A la sensación de frío viene a unirse enseguida la de sentirme “violenta” (qué extraña esta expresión, por cierto). En el sentido de “tener vergüenza”. Un pudor muy de raíz. Frío, indefensión, desnudez. Desnuda. Desnudada. Inerme.

Desnuda porque *eso* está en la médula, en el centro, en el ser que no puede compartirse, entre otras razones, porque quizá no pueda accederse a él. Inerme: con qué armas, es decir, con qué palabras, con qué discurso explicarlo si, como escribió Max Jacob: “Las ideas no tienen nada que ver con la poesía: *lo inexpresable es lo que cuenta*”¹.

Cuando se trata de escribir un poema, eso no es un “problema”. Las palabras en el poema cuentan con lo inexpresable. Tienden a lo inexpresable; expresan, además de lo expresado, lo inexpresado, y lo inexpresable. Un poema, simplificando en extremo, dice –también– lo que no dice. Dice lo que dice y dice más más lejos, y al margen... y otra, otras cosas. Todo ello diciendo *nada más* que lo que dice. Palabra-ella y palabra sombra, indicio o anuncio de lo que calla.

Pero ahora no se trata de “hablar poesía”, sino de hablar de ella. Así que, ¿cómo dar cuenta de lo que en verdad cuenta si es “lo inexpresable”? “*Que en tal lugar la lengua más despierta / es de natura error y balbucencia*”, escribió Francisco de Aldana en su *Epístola a Arias Montano*.

1 Max Jacob, *Consejos a un joven poeta*, Rialp, Madrid, 2014, p. 19.



Y entramos —si no lo hemos hecho ya— en el terreno de lo paradójico, del sinsentido incluso, porque a ese “no poder explicar” (y no necesitarlo, pero esa es ahora otra cuestión)² que es “escribir poesía”, y a saber que es imposible hacerlo, va unida una pulsión por intentarlo. De ella han nacido algunos de los textos más lúcidos, complejos e iluminadores que se han escrito en el campo de la reflexión humanística. Esas poéticas en prosa, o en verso, que continúan fascinando a quien ve en el lenguaje, y en la más extrema manifestación de su misterio, la poesía, una fuente inagotable de preguntas; de esas cuya fuerza imantadora nace de su no poder ofrecer respuestas.

Debo hablar de lo que, al parecer, conozco. Pero ese conocer, como hemos visto, oculta al menos una trampa. Dante nos dijo que la fascinación que causó Beatrice en él “*entender non la puó chi non la prova*”. “*Provarla*”. He podido probar —experimentar, sentir— qué es escribir poesía. Sentirla, experimentarla. Vale. Pero la visión de la amada, en el mismo soneto, enmudece: “*q’ogni lingua deven tre-*

2 De hecho, escribir poesía es entrar el terreno de lo que no se entiende, ni falta que hace, y de lo que no se explica... ni falta que hace tampoco, porque escribir poesía implica no necesitar entender ni explicar(se) qué se hace, qué se dice, ni por qué, ni para qué. Buena parte de la tarea consiste, precisamente, en abandonarse (abandono, cesión, rendición) a lo que no se conoce. “*Dejéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el amado*”. San Juan, y su *Cántico*.

mando muta” (“que toda lengua tiembla y queda muda”, en traducción de Dámaso Alonso). La dificultad estriba, entonces, en el salto entre experimentar, y dar a conocer lo experimentado. Mudez. Balbucencia, decía Aldana.



Existe un problema cuando nos enfrentamos a algún tipo de límite, a un obstáculo que no podemos salvar, cuando algo nos impide continuar un decurso, un camino; cuando necesitamos que algo “se abra”, y no lo hace. Un dique, o un muro, o un nudo: no podemos pasar de ahí. No podemos pasar al otro lado, y solo pasar al otro lado hace que ese nudo se deshaga, que ese problema se diluya o/y se olvide, desaparezca.

Pero quizá ese “pasar al otro lado” sea imposible en lo que se refiere a explicar qué es para uno escribir poesía. Porque, como decía antes, esa experiencia está en el centro, “entrañada”. Se percibe, y se transita por ella, no —no solo— con lo que llamamos razón o inteligencia, y en eso radica el ser lo que es: una cosa muy extraña.

Según Corominas, que lo registra por primera vez hacia 1140, “extraño” proviene del latín “extraneus”: ‘exterior, ajeno o extranjero’, y deriva de “extra”, fuera. ¿Y cómo se puede explicar lo que no es propio, lo que queda

fuera, más allá de lo conocido, por tanto?³

Se escribe allí, en “el otro lado”. Al volver, perdemos el don del “lenguaje de más allá” que tiene la poesía. ¿Cómo hablar, con este lenguaje, el de más acá, de aquel, el de más allá?

Quizá la única explicación en verdad franca sería callar, con Wittgenstein, ante cualquier solicitud de explicación.

Cualquier explicación mentiría, en el sentido en el que miente toda aproximación.

Porque es como si las palabras cambiaran de naturaleza cuando se trata de explicar qué es poesía, o de escribirla.



Lo cierto es que lo hacen. Como si en un poema fueran *otra cosa*. Una cosa extranjera. Como si se cargaran de una electricidad de la que carecen cuando hablamos, en su uso “corriente”. Y sí, así es, dejan de correr, se detienen. Se convierten en algo que irradia sentido/s —y no es una mera cuestión semántica—. Probablemente porque son más genuinamente ellas que en ningún otro escenario.

Góngora dice “*la dulce boca que a gustar convida*”, y ya esa boca es dulce, e incita a saborearla; ya la saborea-

3 Vid. mi artículo “En una lengua extranjera”, *Segunda poesía con norte*, Pre-Textos, Valencia, 2013, y José Luis Gómez Toré, “Algarabía” en *Extramuros*, Libros de la Resistencia, Madrid, 2018.

mos, y el deseo nos hace salivar. Ya esa boca es boca. Y eso, en verdad, es algo que no deja de ser excepcional, casi incomprensible –aunque sea lo único que tiene verdadero sentido: que las palabras sean ellas mismas– en el comercio continuo entre los hombres en el que todo se devalúa y se desvirtúa, pierde su ser. Palabras que dejan de ser palabras, lenguaje que deja de ser lenguaje. Instrumento este no-lenguaje para un no-pensamiento.

Las palabras, las pobres palabras. Lo humano, pobre lo humano, los humanos, que las usamos como si no las necesitáramos, que las usamos traicionándolas, traicionándonos.



En un poema las palabras a un tiempo se desnudan, se adelgazan, se libran de acarreo espurios, y se multiplican. Se expanden y se contraen. Dicen más de lo que dicen y dicen sola, y pura, y exactamente lo que dicen. En un poema las palabras (se) dicen reflexivamente: se dicen a sí mismas, buscan su centro, van hacia ellas, y van, a la vez, a lo(s) otro(s): dicen –tan significativamente– a sus referentes. Dicen que son ellas, y dicen lo que el mundo es. Son el origen del sonido, el sonido, y sus ecos. Son ellas, son eco de sí, y son eco del mundo.

Chantal Maillard dice: “En un principio fue el sonido, dicen las antiguas escrituras védicas. [...] Luego fueron las resonancias [...] ¿Las formas? Pura reverberación.

Analogía sonora. [...] En la vertiente opuesta quedó aquel sonido impronunciado. Palabra inversa. Palabra de retorno.”⁴ Palabra “a la inversa”, hacia lo inicial; y, desde allí, y a la vez, hacia lo “actual”. Palabra retro-activa, y reverberante. En el lector. En el escuchador. En el mundo. A pesar del ruido. A pesar del silencio. Palabra de doble dirección por su capacidad implosiva y explosiva: palabra en sí y hacia sí, y palabra hacia todos. ¿Palabra ensimismada? No, palabra que es y, siendo, multiplica y se multiplica. Palabra ante la que uno (no) está solo.



¿Podemos, en verdad, compartir lo que “sucede” en un tránsito en la más pura soledad, y por y hacia ella? Aunque sea una soledad, o precisamente por serlo, en la que podamos *escuchar* al otro, a los otros que somos.

¿Qué soledad es ésta en la que resuena otro? ¿Es la escritura un tipo de diálogo? ¿O un monólogo no nuestro —no emitido por nosotros— al que asistimos? ¿Es, entonces, el de la creación, un espacio dramático?

4 Chantal Maillard, *La compasión difícil*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019, p.16.

La escritura no se produce en mí sin una especie de “desdoblamiento”. A menudo he afirmado que no escribo para decir(me), sino para escuchar(me). Y toda escucha implica, al menos, al número dos. ¿“Otra” conciencia... mía? Ese posesivo me molesta, porque se trata de una des-personalización, de una des-posesión. Decía en una de las notas de *Alguien aquí*⁵: “La voz de un poema es siempre un heterónimo. Se puede ser muchos hombres. Se puede ser *tan* hombre”. Pessoa es quizá el poeta en cuya obra la soledad creadora se convierte en lo más lejano posible a la “yoidad”. Octavio Paz, afirma en “El desconocido de sí mismo”⁶: “La experiencia de Pessoa [...] se inserta en la tradición de los grandes poetas de la era moderna, desde Nerval y los románticos alemanes. El yo es un obstáculo, es *el* obstáculo.”⁷ Soledad, no “yoidad” (Rimbaud, siempre: “Je est un autre”). Entrar en lo otro. Y verse, y leerse, y decir-se, *como otro*. Escuchar (¿nos?) *como si otro lo dijera*. Sin impostación, claro. No se trata de ventriloquía. No hay máscara, ni representación. No es un juego. Con inocencia. Dejando que eso otro te atraviese.

5 Ada Salas, *Alguien aquí*, Hiperión, Madrid, 2005.

6 Octavio Paz, *Los signos en Rotación y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 127.

7 El subrayado es mio.



Ahora bien: el poeta habla de sí incluso a su pesar. Porque lo más nosotros-mismos que tenemos es nuestro lenguaje, y un poeta es un lenguaje —es *su* lenguaje⁸—. Habla de sí desde una ajenación y enajenación necesarias, y solo desde ellas accede a un yo que, aunque lo desconoce, es el que más descarnadamente habla de él, de su otro que es muy profundamente —no solo en el sentido de profundidad: un poeta no es una excavadora— su yo.

El yo que está solo y escribe poesía es el cómplice necesario para un asesinato (de sí mismo) que será la epifanía de la liberación de una lengua —quizá, como dice Cervantes “la del alma”—. “La pluma es la lengua del alma” dice El Quijote en su maravillosa plática con El del Verde Gabán, atribulado porque su hijo ha dado en hacerse poeta⁹. No seré yo quien desautorice a Alonso Quijano. El alma. Lo inexpressable.

También en ese sentido “asesino” pueden leerse los hermosos versos de Martí: “*Mi verso es como un puñal / que por el puño echa flor / mi verso es un surtidor / que da un agua de coral*”. *Mi poema es mi cuchillo* se tituló, al

8 Quizá también en ese sentido puede interpretarse la afirmación de Paz que enlazaba con lo citado arriba referente a Pessoa: “Un poeta no tiene biografía: su biografía es su obra”.

9 Miguel de Cervantes, *El Quijote*, Parte II, Cap. XVI, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001, p. 828.

parecer, con un título que me resulta de un brillantísimo “grafismo”, una antología para la que Hans Bender invitó a colaborar a Paul Celan.¹⁰ Un cuchillo para entrar en el corazón del lenguaje, de las cosas, y de uno mismo. Alma, sangre; versos, poemas.



Toda escritura (la mía, desde luego), es la manifestación de alguna forma de desesperación. El que escribe está desesperado. Desesperado por qué. No necesariamente por *dejar rastro*, pero sí por *hacer* rastro, por rayar la superficie pulida –pulida, por sorda– del mundo. Rayarla, por poco que sea. Aunque todo escritor desea que su rayadura sea lo más profunda posible; para eso trabaja, ara.

No –necesariamente– con una voluntad de perduración (tener eso en la cabeza es una forma de delirio), pero sí de *acción*. Acción en y por el pensamiento y el sentimiento. Acción en y por y con el lenguaje: acción, por tanto, en lo más humano.

La poesía nace del hambre de ser y estar; de ser, y de estar vivo. En ese sentido, escribir es luchar contra la muerte o, si esto fuera lo mismo, luchar por no estar muerto. Antonio Gamoneda afirma –se lo he oído decir

¹⁰ Vid. Paul Celan, *Obra completa*, Trotta, Madrid, 2016, p. 489.

varias veces—: “Escribo porque sé que me voy a morir”. Esa afirmación puede leerse también como: escribo porque quiero vivir. No —necesariamente, de nuevo— “vivir más tiempo”. Se teme, o se huye de —huimos de lo que tememos— un vivir sin vivir... un ser, sin ser.

Un hombre *rozándose* con el mundo —“*La voz de un corazón que roza que con el tiempo*”— dice un verso de *La sed*¹¹. No espada: estilo, punzón, escoplo. Incidiendo en barro, en cera, en piedra. Cálamo o pluma, bolígrafo o lápiz rayando y manchando el papel. In-cisión en el mundo. Raya, rasguño, rastro.

La voluntad de creación, la voluntad de arte, como un modo de intervención, de *ser* en el mundo.



La fascinación ante esos cuadros en los que se representa a los apóstoles con una llama sobre las cabezas —no solo los cuadros, claro, sino el motivo bíblico que representan—. Pero me refiero ahora a la extrañeza infantil: esos señores con fueguitos, con los ojos vueltos hacia arriba, en blanco, y las bocas entreabiertas. Mirando a dónde, a qué o a quién, sintiendo qué. El *Pentecostés* de El Greco: las llamas flotando sobre los apóstoles sin quemarlos,

¹¹ Ada Salas, *La sed*, Hiperión, Madrid, 2003.

o quemándolos de sabiduría. La llama del conocimiento, y la del lenguaje y los lenguajes sobre sus cabezas.

El estado en que se crea, y las imágenes con las que se ha representado ese momento de “raptó y /o inspiración”: la llama, el soplo, el aliento, lo... incorpóreo; lo que no dura, no pesa, no puede tocarse, no puede ser objeto de apropiación (como lo inexpresable mismo). Lo transitorio, lo móvil. Todo eso tiene que ver con la creación —y querría que esto que digo no se interprete, al menos no solo, en clave de romanticismo—. Como en el amor, uno persigue lo que no puede aprehender.



Querer escribir no basta. En eso también se parece al amor: querer sentir algo no basta para sentirlo. Y no digamos desear que alguien sienta lo mismo que nosotros. Quererlo no asegura ser correspondido: “*Amor loco / yo, por vos / y vos, por otro*”, dice un refrán glosado, entre otros, por Camoens y Lope de Vega¹². Igual, el poema: a menudo, cuanto más se lo persigue, menos se lo apresa.

Pero en ese deseo, en ese “ir hacia”, a veces el poema

¹² Vid. Gerardo Fernández San Emeterio: “Amor loco, loco amor”: un refrán puesto en copla. Disponible en línea: www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/16-fernandez.pdf.

se (nos) da. Una Atalanta a la que no se puede engañar con manzanas... tal vez se vuelva a mirarnos en su carrera: un momento, un tiempo sin tiempo –que en ningún caso puede durar mucho– en el que sus ojos nos “dicen” algo que transcribimos. Paul Celan: “El poeta vuelve a quedar expulsado de su complicidad primigenia en cuanto el poema está realmente *ahí*.”¹³ Luego ella seguirá su carrera.

Una Artemisa a la que nunca podremos ver desnuda.



El lenguaje en un poema está diciendo –también para quien escribe–: esto es milagro. Porque siempre está a punto de desaparecer. Es una pompa de jabón (Machado, cómo no), un espejismo que es preciso retener para dejar memoria de que “ocurrió”, con la inconsistencia de un sueño, y dejar constancia de que “se dio” esa asociación fortuita de palabras-joya que no se sabe de dónde llega –“*Su origen no lo sé, pues no le tiene, / Más sé que todo origen de ella viene*” dice San Juan de la gracia–. Y no volverá a repetirse. El poema es lo único que el poeta puede alegar como testimonio de que en un momento (un momento-sin-tiempo) ese “algo” pasó en o/y por él:

¹³ Op. cit., p. 489.

por su mente, por su cuerpo, en el nido (extraño y desconocido) de su ser, en la madriguera de (su) lenguaje –“una / como insaciable madriguera”, dicen unos versos de *Limbo y otros poemas*¹⁴–. Cada poema es único, no intercambiable, responde a un impulso singular, y no volverá a repetirse. Escribir es “fijarlo” –como en una fotografía fijamos el instante–, dejarlo ser en algo que no es, solo, sueño (“*Olmo, quiero anotar en mi cartera / la gracia de tu rama verdecida.*” Machado, de nuevo¹⁵).

El poema “escrito” dice, además de lo que dice, que es la salvación de algo que ha estado a punto de no existir, que salva del tiempo y su constante juego de desapariciones lo que brilla y fulgura en el presente. Leerlo reproduce la sensación que tiene el autor de que el texto está yéndose.



A menudo la lectura reproduce ese “Ohhh” que emitíamos, mental o vocalmente, cuando de niños veíamos abrirse una palmera de fuegos artificiales. A veces he emitido y escuchado ese “ohhh” en lecturas en voz alta: los que escuchamos nos sobrecogemos ante algún

14 Ada Salas, *Limbo y otros poemas*, Pre-Textos, Valencia, 2013.

15 Vid. el capítulo “La cartera de Machado” que dedico a este tema, en *El margen, el error, la tachadura*, Diputación de Badajoz / Editora Regional de Extremadura, Badajoz, 2010.

modo de belleza, de singularidad, de extrañeza, de conmoción; se palpa. Es un silencio denso de re-conocimiento, un querer-quedarse-ahí, en esas palabras que acabamos de escuchar.

Lo emitimos también cuando leemos en silencio, cuando nos detenemos en un verso que nos retiene (y tal vez subrayamos, si no física, sí mentalmente), o nos quedamos “suspendidos” al terminar de leer un poema. Quizá levantamos la vista de la página y dejamos por unos segundos que eso que hemos leído se amplíe en un silencio en el que no queremos que entre otra cosa; solo queremos que eso, lo que acabamos de leer, vibre y nos haga vibrar; solo queremos que la cuerda o la tecla que acaban de ser pulsadas resuenen en nosotros: en nuestro corazón, en nuestra mente, en nuestra memoria. Volver a escucharlo.

El poema escrito, una foto-fija viva. Desplegándose, *abriéndose*. Cualquier lectura (o cualquier escucha), por el hecho de ir ligada al tiempo –como Saussure nos explicó–, produce una y otra vez esa sensación: los fuegos artificiales abriéndose en el cielo. Algo se abre, algo se *nos* abre; y es solo para nosotros, y podemos contemplarlo.



Algo se abre. Esa sensación, exactamente esa. La que buscaba de niña cuando esperaba la noche de los fuegos en la Plaza Mayor de Cáceres, en las ferias de San Jorge, y en las de San Miguel: dos veces al año. Dos noches que marcaban el calendario de mi infancia. Bajar a ver los fuegos. “Pero la verdadera invención proviene de una conflagración de pensamientos o de sentimientos.” dice también Max Jacob¹⁶. El sonido, la visión de esa conflagración, el estallido de esa pólvora que no sabía que estaba ahí.

Entonces esa expansión, ese desplegarse en el cielo negro de las noches de feria.

Entonces el olor de la pólvora. Entonces, algo se ha removido. Entonces, el poema. Y su oh: “*En el borde del cráter alguien / canta / y su canto remueve la pólvora*” dicen unos versos de *Limbo y otros poemas*¹⁷.

16 Op. cit., 14-15.

17 Op. cit.



Pero qué estalla. Estalla lo que ha fabricado de algún modo secreto (y silencioso hasta el momento mismo de escritura) el poema en la mente, en el espíritu, en la cosa densa o ligera que somos, en lo que somos “*O mente che escrivesti ciò ch'io vidi*”, dice Dante en “El Infierno” de *La Divina Comedia*¹⁸.

La “mente” trabaja, *sotto voce*, imperceptiblemente para el que escribe, en el tiempo. “Escribir es como la segregación de las resinas [...] arcillas, limo, fenómenos del fondo [...] de los barro oscuros”, dice Valente en *Mandorla*.¹⁹ El que escribe no sabe que el poema —ni incluso, a veces, la experiencia que late, o subyace, o a la que remite el poema— estaba ahí, hasta que eso es dicho, se hace poema. La levadura está haciendo su oficio sin que nos percatemos de ello; un pan está cociéndose en el horno. Se (nos) aparecerá crujiente, recién hecho, sobre la mesa. Se nos dará a comer sin que nosotros sepamos que el horno estaba encendido, sin que hayamos sido conscientes de que “algo en nosotros” no dormía, se afanaba en la tahona. Por supuesto, el pan “llega” cuando uno está trabajando en y para la escritura. Para la escucha.

18 Vid. E.R Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, México, 1955, p. 461.

19 Vid. José Ángel Valente, *Poesía completa*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016, p. 423.



George Steiner afirma esto en *Lenguaje y silencio*: “Un poema de Hölderlin llena un vacío en el idioma de la experiencia humana de forma brusca y necesaria, aunque previamente ignorásemos la existencia de ese vacío”²⁰.

Podríamos cambiar el nombre de Hölderlin por el de muchos otros grandes poetas. El “descubrimiento” que produce la lectura, la sensación de hallazgo, de revelación, se da en el caso de las obras de esos poetas en una triple dirección: descubrimos que ignorábamos la existencia de ese vacío, descubrimos el vacío mismo, y que decir ese vacío —y decirlo *como el poeta lo dice*— viene a llenarlo. Descubrimos que desconocíamos la existencia de un vacío que, en el momento de ser nombrado (así) deja de serlo. Ese triple “des-cubrimiento” es simultáneo, y el espíritu experimenta una emoción que es perplejidad, admiración, sorpresa, que enferma y cura a un tiempo, que abre la herida y aplica el bálsamo; que es conocimiento puro.

Eso mismo, exactamente eso (no dejo nunca de pensar que escribir y leer son dos caras de una misma moneda) ocurre al escribir un poema. El poema viene a descubrirnos, de forma “brusca y necesaria”, que teníamos; algo que decir: eso que tenía que ser dicho; y nos revela

²⁰ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, 2003.

un sentido de ese eso que no habríamos podido siquiera sospechar: conocimiento puro, pues. Revelación.



Celan: “Los poemas son también regalos; regalos para quienes están atentos. Regalos que llevan consigo destino.”²¹ Escribe. Regalos, eso sí, “para quienes están atentos”. Para quienes persiguen, aman, esperan.

En *Eros*, Anne Carson nos dice:

La pelota del que ama, o Sphaira, es otro mecanismo convencional de seducción, lanzada tan a menudo como desafío de amor que se terminó representando simbólicamente al dios mismo como “Eros el jugador de pelota”.²²

La manzana, la esfera. Lo que la poesía concede al poeta en calidad de don.

Quizá por eso todo poema tiene algo de fruto. A veces la piel o la corteza se resisten un poco, son duras, ásperas o hirsutas, pero dentro es jugoso, carnoso, y alimenta. Y quizá por eso es como una esfera: perfecto, acabado, imposible-de-otra-manera. Como la esfera, un poema *es lo que es*.

Lo que acepta Eva de la serpiente, y lo que acepta Adán de Eva, y lo que muerden ambos, es el lenguaje.

²¹ Paul Celan, *Obras completas*, op. cit., p. 489.

²² Anne Carson, *Eros*, Dioptrías, Madrid, 2015, p. 32.

Y, con el lenguaje, el pensamiento. Y, con el lenguaje y el pensamiento, la posibilidad de ser. Morderla será para ellos morder el deseo. Morder, también, y a la vez, el dolor. Esa manzana es perfecta en su capacidad de atracción, de traer hacia sí. Así el amor. Así el poema.



Un poema es una cristalización, en el sentido de que es una “densificación” de (la) conciencia, perfectamente –en su propia, y única perfección– ordenada. Una especie de iceberg, no solo porque buena parte de lo que es está “bajo la superficie” –aunque no creo en la idea de fuera y dentro, en lo que se refiere a un poema–, sino porque es un “objeto” que condensa y solidifica un campo, un agua de experiencia –o/y de emoción, o/y de conciencia– fluyente y dispersa.

El párrafo que abre *El peregrino astral* de Jack London es más que revelador y habla, de muchas cosas; también de qué es la escritura de un poema. En sus primeras líneas contiene la idea de convivencia con la “otredad” –aunque en las palabras de London, novelista, claro, puede estar resonando más bien la idea de “otro” como personaje, en lugar de como (otras) caras del yo a las que creo que me refiero y, antes de mí, tantos grandes poetas–, y alude a esta idea de “densificación” de experiencia olvidada, o no registrada o procesada, a la que he aludido:

Durante toda mi vida he tenido *la sensación de conocer* otros lugares y otros tiempos. He sentido la presencia de otras personas dentro de mí. Y créeme, tú también, lector, aunque no te hayas dado cuenta. Vuelve a tu infancia y recordarás esta sensación de conocimiento de la que te hablo como una *experiencia vivida* en tu niñez. Todavía *no se te había fijado*, no se te había cristalizado. Eras como una masa plástica, un alma en flujo, una conciencia y una identidad en proceso de formación y de olvido.²³

Escribir tiene que ver con lo que he subrayado en London: “Sensación de conocimiento de una experiencia vivida que no se había fijado”... y viene ahora a cristalizarse en poema, en poemas, en libro. Y es también, en ese sentido, una vuelta a esa multiplicación de la conciencia no exactamente, aunque también, de la infancia (¿el territorio del mundo “no interpretado” al que se refiere Rilke?) que se fija, se encarna en una “voz”, en un poema.



Dice Ricardo Reis en un poema estremecedor: “*Estás solo. Nadie lo sabe*”. Estás solo. Cuántas veces hemos leído algo así (aunque lo más frecuente es leer “estoy solo”).

Y a ese “tú” observador, distanciador con respecto al que

²³ Jack London, *El peregrino astral*, Hiperión, Madrid, 1991, p. 7.

lo dice, que añade dramatismo y frialdad —sin com-pasión—; a la afirmación auto-referencial, se le añade la posibilidad de un tú: tú —el que me lees a mí, que estoy solo— que señala al lector (*son semblable*). Una doble soledad, contemplándose.

Lo que puede hacer de la soledad algo terrible no es la soledad en sí misma sino, como dice el verso de Reis, que nadie sepa que estás solo. Es decir, quizá la única soledad realmente solitaria es aquella en la que nadie puede saber que estás solo porque no existe siquiera la posibilidad de hacer saber a nadie de esa soledad. O no puedes acceder a otro de ninguna manera, o a nadie le interesa que lo hagas. Si alguien piensa en ti y, más aún, si alguien piensa en ti para pensar que estás solo... ¿estás solo? (Manrique, y tantos otros, pensaron que perdurar en el recuerdo de otros después de muerto era una forma de estar vivo).



Y quiero llegar con esto a una (otra) forma de la desesperación que mueve a la escritura. Tanto en todo “non omnis moriar” (desde Horacio en adelante, y desde Horacio hacia atrás), como en todo “envío” (los de las canciones petrarquistas, o “a un poeta futuro” de Cernuda) late un deseo de re-vivir o pervivir en lo escrito. Pero incluso en quien no hay esa voluntad, la de perdurar, sino en quien da a leer un poema a otro, o en quien publica sin pensar mucho más allá de su propio presente, late la

—desesperada— necesidad de un lector. Que alguien, un otro como tú, sepa que estás solo.



Quizá eso sea —también— escribir: tender a que otro sepa de tu soledad. Y quizá algo muy parecido sea leer: el lector encuentra en el texto —no conscientemente— a una soledad otra que contempla la suya, que la acompaña.

Ver un cuadro, una fotografía, de alguien leyendo (todas esas maravillosas lectoras, incluyendo a María, sorprendida —y violentada— siempre en su recogimiento lector en las *Anunciaciones*). Ver esos particulares y especialísimos retratos en los que no importa el rostro, sino la actitud de en-simismamiento en la lectura —y de “enlibramiento”, “en-otramiento”—, es una especie de “mise en abyme” especular de la soledad. El pintor (o el fotógrafo) es el espectador (y el intérprete) de la soledad del modelo-lector; el lector-modelo es un espectador e intérprete de la soledad del que escribió lo que lee; quien ve el cuadro, las ve todas ellas (también la del pintor), y ve la suya a un tiempo.

Leer, entonces, como una de las más humanas posibilidades de compañía. Y quizá esa compañía, ese “lazo” se dé —se da, lo sé— en los dos sentidos: el lector siente —no importa que sea una ilusión, es parte del juego— que, en el texto, en el poema —y, por lo tanto, en su vida—

alguien lo acompaña. Otro que es como él, que *también* es él. Es otro como él, y le habla, también, de alguno de los otros que (también) lo habitan.

Una compañía, un “lazo”. Espejo de espejos. Escritura: lectura.



Llevo días trabajando en este texto. Esta noche me desperté con una “frase”, como dirían mis alumnos, en mi cabeza: “Escribo para ser”. Creo que fue la secuencia misma de palabras la que me despertó, de tal modo estaba presente en mí.

Al levantarme busqué y abrí al azar mi ejemplar de *Las veinticuatro categorías de la poesía* de Si Kongtu, ese extraño “tratado” traducido por la poeta Pilar González España. El libro debí de leerlo hace unos tres años. Tengo una pésima memoria. No es posible que recordara (conscientemente, al menos) nada concreto de su lectura sin acudir al libro. Se abrió por el “Preludio a la Categoría XXIII”. Las últimas líneas del mismo, subrayadas con lápiz, y entre admiraciones, decían lo siguiente:

“Escribir es simplemente ser, buscar una razón a la existencia. Así, la soledad no es posible.”

Así, queridos lectores, la soledad no es posible.

SELECCIÓN DE POEMAS

Como brota la sangre. Mineral
en su impulso
de sumarse a la tierra.
Como se quema un cuerpo
en su caída.

Con palabras que mueran.

(De *Lugar de la derrota*, 2003)

No duerme el animal que busca
su alimento. Huele
y está tan lejos todavía
el aire de su presa.
Y vagará en la noche.
Con la sola certeza de su hambre.
Ciego

porque una vez ya supo

de ese breve temblor
bajo su zarpa.

Quema tu lengua.
Bebe la sal que arrase
tu garganta

las hierbas que han crecido
desde el último nombre

y habla. Ahora que no puedes
habla

con un silencio que despierte al mundo.

Es una piedra y mira
el tránsito ligero de las nubes
la curva de las ramas
la imposible
geometría del pájaro.

Es una piedra y muda
mira

la secreta impostura de todo movimiento.

Como la piedra al pozo.
Alguien que mira el hambre
con que cae

escucha el peso frío
que abre la tiniebla

y reconoce

la voz de un corazón que roza con el tiempo.

Y me dices que esto
es el amor. Ya conocí su hambre
y aún me sangra.
No me veas pasar.
Cierra los ojos.

Este cuerpo que huye no es el mío.

Porque los ojos los ensucia el tiempo
apenas reconoces la luz
de la mañana. Pero a tu puerta
insiste
la terca claridad.

Como perro
que sabe

que lo que fuera amor
no entiende olvido.

(Premonición primera)

Es esto lo sagrado: el lomo
curvo y duro
–de un negro casi azul–
de un bicho seco. El de un escarabajo
perfecto en su cadáver.
Un muerto tan ligero que pesa hacia la altura.
Nacer
para vivir
unas horas tan sólo
y dejar esta herencia: una mancha
que cruje
bajo el paso de un niño. El rastro fulgurante
de lo que fuera asombro
aplastado y deshecho.

(De Esto no es el silencio, 2008)

En la sangre sonaba una canción antigua.
Anterior al sonido.
No era muda
lo sabes
porque a veces resuena
cuando se abre el silencio.
Muy pronto te enseñaron
—con qué severidad—
cómo se nombra *olvido*.

A la inversa.
De vuelta.
Remonta hasta la fiebre
—la púrpura y secreta la que ella desconoce—
de tu madre.

Cierra
los ojos

cierra

los oídos.

Lo que duerme en los pliegues lo no
visto no oído lo nunca
pronunciado
lo hundido en la hendidura
de la roca
el punto donde empieza
silencioso el incendio.

Allí
donde no llega
la yema de los dedos.

Lo no reconocible
que vive en lo real

y lo fulmina a veces

y queda boqueando como un pez en sequía.

Una vasta extensión
despoblada.
Un desierto.
No de mar.
No de tierra.
El cuerpo de una roca
sucesiva. No almena madriguera hueco sombra
posible. Un cielo rebosante
pesado
como losa
sobre tu corazón. Contemplantlo
tan sólo. Contemplant
ese cielo. Mirarlo
hasta que arda
la fuente
de los ojos

la raíz

y entonces se refleje
tal vez
sobre tu rostro

la voz de las imágenes.

Quién podría creer esta roca elevada
sobre la luz del mundo
esta
devastación de la belleza.
Y vuelve
realidad: la comida
en el campo
el pez en la costera de tu padre
el río
como un cuerpo secreto

los nombres
que olvidaste
de la felicidad

y han venido de pronto
aquí sobre esta cumbre
saltando entre las piedras

y ha resbalado el pie

y una poca de sangre en la rodilla.

(Villuercas, II)

Hunde
la casa.
Trabaja noche y día
en destruirla
pues noche y día habías trabajado
para esconderte en ella.
Destruye hasta que nada
entre el escombros
te sea reconocible.
Comparte la intemperie
con otras alimañas.
Acostúmbrate al frío.
A ese brillo
mortal
de las estrellas
al ojo indescifrable
que habías olvidado.

Porque sólo las ruinas
–lo supiste
una vez
por qué en tu descuido
lo habías olvidado–
porque sólo las ruinas

pueden

en verdad

habitarse.

Podría describir lo que
se desmorona.
El proceso.
La pausa.
Una lepra tranquila comiéndose los bordes
de las cosas
la pérdida
de la cartografía del
contorno. De lo irreconocible
entonces
como lo familiar. Podría
por ejemplo decir
no tiene consistencia
lo que abrazas

o bien

la no carnalidad
de la ceniza
si muerdes del lugar del corazón.

(De *Limbo y otros poemas*, 2013)

Lucha (*Del latín 'lucta'*): Pelea entre dos en que, abrazándose uno a otro, procura cada cual dar con el contrario en tierra.

Diccionario de la R.A.E.

Así que era
la lucha. Dos cuerpos
abrazados
dos
los dos
sobre la tierra. No habrá reparación no habrá
sutura
para la misma herida
—la herida es
una
una solamente debe entenderse bien
este matiz—

y larga como un río

que une esos dos cuerpos
caídos sobre
tierra.

(Albada)

Dispúsimos el cuello como quien mira
pájaros. Un filo descendió
justo
hacia
la amapola de amor que habíamos
tragado. No cerramos
los ojos

tú
rozaste
mi herida hasta la aurora.

Espera ante esta puerta que abre
hacia la muerte. Mantente
vertical
como lo harás después de traspasarla.
Piensas
no sabes cómo
has llegado hasta aquí. No pienses.
No respires.
No escuches
lo que dejas detrás
lo que llega tal vez
del otro lado. No hay
otro lado. No hay
ni siquiera esta puerta que abre hacia la muerte.

voraz el vasto reino de la sombra.
J. A. Valente

Oyes
bajo la quieta respiración del mar
el secreto perfil
de los ahogados.

En un centro infinito
en una oscuridad que no se mueve

unen

la rara luz de todos sus extremos.

que aún tienen sal las manos de su dueño.
Lope de Vega

Un hombre corre
tras su perro. Corre
pero no lo persigue
corre
como a cámara lenta
—algo así como si
corriera marcha atrás—
y llama
insistente a su perro
llama
como si el nombre de su perro
fuera
querido perro para compasión.
Quien ve la escena mira
y se pregunta
de qué huye ese perro
—o era
la pregunta
de qué huye ese hombre—
por qué
el paso de ese hombre no deja de frenarse
por qué su amor no aumenta su zancada
por qué
se detiene por fin sobre la acera
por qué
no agarra ya a ese perro que gira entre la muerte.

Truena. Están abriéndose
los cráneos de los dioses. Lluve
como si el agua fuera a rebañar las sobras
en el plato del mundo.
Una mujer camina
bajo el agua
y el agua no la borra.
No la ahoga tampoco.
No lo comprendo
cómo
sin aparente esfuerzo
bajo
este cielo cayéndose
persiste en
lo que
sin apenas dudar
llamaría existencia.

*Lo que Eva conoció por el árbol
y silenció: que yo no soy sino
un animal herido en el vientre.*

M. Tsvietáieva.

Lo que dice Marina: la propensión
al hueco
la
secreción de un vacío
una
como insaciable madriguera.
La soledad.

El muro

en que viene a parar todo lenguaje.

Chanson du désir

Pienso en la flor que se abre en mi cuerpo.
Blanca Varela

Transforma-se o amador na cousa amada
Luis de Camoens

(Prólogo)

No
había escrito
nunca
un poema de amor. Un asco
por nombrar
lo que es respiración. Morada. Ésta
como saturación de piel y éste
como vivir en otro
dentro de uno mismo
(lo que era
interior
expuesto ante la luz).
Encomendarse al símil
para aquello que sabes
nunca
ha tenido palabras
(nunca
ha tenido palabras).

I

El lugar donde estás no tiene
aristas. Allí donde comienza comienza
el precipicio
donde no tú
no yo. Éste es el espacio
de la necesidad
o por mejor
decir
la piedra y la cadena confundidas
en que la esclavitud. El origen
del gozo y el origen
del miedo
—su breve luz
haciendo inmaterial—

pues nada
sino esto
nos sujeta a la tierra.

II

Éste era el sentido
de la profanación
éste el sabor de lo que tanto tiempo
habías masticado. No hacerse
sino
deshacerse.
No hablar
sino callar.
El que espera.
El que recibe.
Besa primero al huésped y le brinda
un espacio
 ofrece
pero no
violenta no atosiga.
Para desmoronarte
así
te habías construido.
—sólo
lo inflexible se rompe—.
Ahora desaprendes la trampa
del lenguaje.
 Lo que dice
tu cuerpo no tiene
boca.

IV

Donde comienzo yo comienzas
tú. Ésta es la ceremonia
del error
la brecha
del desastre.
Si al menos existieran un punto de partida o un punto
de llegada. Si no fuéramos
móviles

si
pudiéramos fundar alguna cosa

si

rompernos
limpiamente
contra el otro.

Anunciación

La virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra
San Lucas 1, 35

Annunciazione
Simone Martini

I

Un hombre extraño vino
a visitarme. Parecía
drogado
con un vino de muerte.
Me haría reina
dijo
en el nombre de Aquel-que-no-habla.

Y si de amor hablamos
dije
no me hables con palabras que no entiendo
mira que
no conozco
varón.

Annunciazione di Cestello
Sandro Boticelli

Concetto Spaziale. Attesa (rojo), 1968.
Lucio Fontana

II

Yo estaba
quieta.
Las alas de su espalda eran largos cuchillos (*noli
me
tangere*). Una
me sajó el vientre.

Después se fue sin suturar el tajo.

*Por eso todas las generaciones me llamarán
bienaventurada*
San Lucas 1, 48

III

Un hijo nacerá
de mí
no mío
al que amaré (o ésas
más o menos
fueron sus palabras). Y ahora yo
te escupo

oh ángel-mensajero-del-cobarde.

Anunciación
Maestro de la Flémale

IV

Y no rompe el cristal. No es luz
lo que me llega
desde el cielo

es nieve
irredimible
sobre mi corazón.

V

Y aquella golondrina se calló
de repente.

*María guardaba todo esto y lo
meditaba en su corazón*
San Lucas 2, 19

VI

Una mujer
vendrá
que vengará mi cuerpo
mancillado
por la sed del Altísimo.

repetiendo
la desventura mía
Garcilaso de la Vega

VII

(Stabat mater)

Finalmente era
esto
lo que mi corazón
temía (algo
me dijo entonces *la siniestra*
corneja: porque habrás de parir
para la muerte —el círculo
curvando
la desventura mía—).

Y tú
a quien hasta las piedras llaman
Padre
qué secreto placer en este escándalo

la que ha sido mi carne ofrecida
en subasta
para eterno alimento de los perros.

y una espada atravesará tu alma
San Lucas 2, 35

VIII

Y habrá de ser ya siempre este pavor
mi casa.

O vastos ceus, iguais e abertos.

Pessoa

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles.

Corneille-Kiefer

Estelar

I

La luz
entrecortada
en
los agujeros de la noche.
Ese grito
y su urgencia
sus piedras que se parten como esquirlas de frío
sobre
el estúpido rostro
de la tierra. Y queremos
oír. Pero oímos tan sólo cómo estalla
su mudo
golpear
en la fragua del tiempo.

*con sopra il capo il cielo vasto e vuoto
sotto i piedi la terra fredda e dura*
Camillo Sbarbaro

II

No hallaremos descanso en estas
amapolas
en su desdén blanquísimo
en su danza de Cícladas en torno
de qué centro.
Sobre nosotros
cae
como un rocío indescifrable
la sal
de su veneno.
Y hemos olvidado cómo cerrar los ojos.
Y no sabemos si
es de indulto
o de muerte
esa doble piedad.

III

Hermoso es el palacio de Gorgona
terrible la pautada
la perfecta
sentencia.

Perseo hunde su hoz en el costado azul
de Casiopea
o fulge
la majestad de Orión
suspensa en lo imposible de su caza.

Hay una cicatriz atravesando el cielo.

IV

(Nana del desengaño)

Pequeña tú
no llores.

Un punzón atraviesa la placenta del mundo
(Altair
Vega Antares sois la sangre
de Dios).

Tú no llores
pequeña.

Una sombra que nace de la sombra
te mece

y la luna te asiste con su pecho blanquísimo.

V

Hoy beben en la charca de mi sangre.
Qué extraña la quietud de las estrellas.

Palabras en un cuadro
(Mira Schendel)

I

Lo que sabe la mente pero que no
respira. Traspasar
el umbral. Exponer
esta carne
al hambre de lo vivo.

II

Papel volcado
sobre
la plancha ardiente
alguien
araña punza
escribe
en nuestra espalda
sentimos
el dibujo
no
sabemos del sentido

III

La nieve
derramándose.

El tiempo
suspendido
la llamada
la interrupción
pacífica. Oímos el poema y olvidamos
la música (algo
que no sentimos nos ha hecho
olvidar. Una pedrada
seca). Pero yo
no desisto
tú
no desistas conmigo.

IV

Es ésta una labor de desescombro.

Lo importante es el perro

sus patas

escarbando.

Y oímos esas formas tan raras de cordura

la espuma

de su hocico

su jadeo

el vaivén de su cola

sus círculos y círculos y círculos.

Tu ladrido incansable es ya sólo afonía.

Pero tú ladras

perro.

V

Lo que quiero decir
está ahí. Animal
que los ojos no ven
pero mueve las ramas.

Tres poetas

I

(Friedrich Hölderlin)

Oh pájaro pequeño
carpintero. Un toc-toc
repetido
noche tras noche abriendo
la corteza.
Es ya casi de día y no ha cesado
tu horadador-metrónomo.
¿Y si logras
de pronto
entrar en el calor de la granada?
Raya el día pequeño
pájaro
carpintero
y dormirás de nuevo.
Dormiremos de nuevo
hasta que ese toc-toc
que oigo
como el agua de un grifo-corazón
me despierte en la noche.

II

(Sylvia Plath)

Esto que veis aquí
por sobre la cabeza
es un cuerpo
invertido.
Es toda la raíz
a la intemperie.
Tiene un olor a crudo.
Eso es. Huele a crudo
(quién podría atusarlo cantarle
una canción).

Como si fueras
una
cabeza de una vaca

desde el amanecer
zumban las moscas.

Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore
Apollinaire

III

(Apollinaire)

Apollinaire ha dormido esta noche
en mi cama. Y en la noche
decía
–feo
y frío
y luminoso–
está muerto tan sólo lo que
todavía no existe.
Pas
encore
never
more.
Y esas palabras
a
través
de mis pulmones
–querido
mi querido Apollinaire–
me quitaron el sueño.
El sueño y una serie in-
acabable de cosas
que
podría enumerar en orden
descendente.

Broche de cinturón, con ataque de un monstruo a un caballo.
Anónimo, siglos IV-III a.C.
(Colección siberiana de Pedro I)

Pieza de exposición

I

No presa sino ofrenda
cuerpo
en escorzo sumiso hacia la muerte. Silenciosa
hecatombe (el gemido acallando
el rugir de la fiera
el colmillo en el centro
—la
suspensión del latido—). Quietud
en expansión.
Cuatro ruedas moviéndose hacia el cero.

II

En el fondo
brillaba
una moneda blanca. Lo negro
de la noche
me condujo hasta ella
(allí la noche
canta –algo
como la noche
canta–). ¿Tú puedes escuchar
mi corazón?

Oye
sus cuatro caños
sobre el cristal del miedo.
Ahora está vivo nunca estará
más vivo.

III

En la almendra
del tiempo. Hendir en la dureza
de su cáscara. Desbaratar
la sucesión.
El orden.
El ahora después
más adelante. Entrar
en la semilla. Pisar en el vacío
verdadero. En la región
del no.

IV

No puedo ver tus ojos.

V

No puedo atravesar
tu corazón.

Aprender

El cambio
de estación. No cesará
la orquesta –no es posible acallar
su melodía–. Escucha. Escucha tal vez puedan dos tristes
bailarines
al fin
acompañarse. Tú baila. Tú baila baila baila
–si antes
te aferraste
ahora
te desprendes–. Tú baila y mientras bailas
aprende lo que dice –lo que muda
no muere– aprende
lo que dice
la canción del otoño:
lo que muda
no muere.

(De *Diez mandamientos*, 2016)

Suspender el juicio

Recuerda nada es
lo que parece. Ni siquiera
la nada. Así por qué habrías
de temer. Si se arranca la carne aún
quedan los huesos. Y los huesos
qué son. Tal vez
no sean nada pero entonces
recuerda
que nada –los huesos
ni la nada– es
lo que parece. Y que lo vivo
crece
donde crece la muerte.

Callar y obrar

I

(Naturaleza muerta)

El membrillo.
Su forma.
Su color.
Más generoso cuanto más
maduro
 no árbol ya
ni rama y ni siquiera
fruto
 un cuerpo
irregular
ofreciendo el milagro de su
putrefacción. Excediéndose. Dando todo
de sí
ofreciéndose al tacto
sirviendo de alimento a algún gusano
encarnando el sentido
de la contemplación –dejando que la luz
haga su sombra– haciendo de
su desaparición
este intenso perfume
este todo lo vivo
cabe en mí y de mí se desprende
este
me basta con
estar
encima de esta mesa.

II

(Petrojo)

Estoy
aquí

me ves

puedes mirarme.

III

Pulir. Pulirlo. Hacer
con el dolor
lo que el mar hace con las piedras.

Pulirlo hasta volverlo transparente hacerlo
joya.

El Descendimiento
Rogier van der Weyden

Óleo sobre tabla.
Antes de 1443.
Museo del Prado.

*Lo que yo describo es viejo, son hechos pasados, que sucedieron hace
mucho tiempo.*

Fiódor M. Dostoievski

*The descent beckons
as the ascent beckoned*

*(El descenso nos llama
como nos llamaba el ascenso)*
William Carlos Williams

Erzähle der Welt und dem Himmel die Not

(Cuenta a la tierra y al cielo tu dolor)
J. S. Bach-Ch. F. Henrici

No.
Ha de ser otro el modo otro el túnel
otros
el laberinto el hilo con que desandarlos
otras
han de ser las palabras.
Una tarántula.
Una serpiente venenosa
muere
pues para algo acumuló el veneno. Y para algo
el escorpión
ha practicado hasta la rigidez
la curva y la amenaza. Otras
habrán de ser. Eso ya
no nos sirve. Ya no nos sirven
odio
por ejemplo
humillación desdicha sacrilegio
desgracia –un principio
no surge así de pronto
se gesta
hasta que
de repente florece—. Nos hacen falta otras
como *pozo*
como *azadón y cuerda*
como
presentimiento.
No te has quebrado para que la bestia
roa
meticulosamente los tendones
sorba
el jugo de tus vértebras
trague
como un postre dulcísimo
la música
que suena
como un líquido terco en tu garganta.
Ya se acabó el banquete ya es más
que suficiente.

(De *Descendimiento*, 2018)

Miras
lo que pintó el maestro. Pintó
la diagonal el rayo
del dolor
 –pintó
lo que fulmina–.
 Piensa en el cuerpo de
La Magdalena
–cómo
se apoya sobre nada cómo
se vuelve sobre sí–.
Observa la columna de María
–cómo se ha
derribado–. Escucha
en su caída el ruido
de una rendición.
Es un ruido suave.
Repara en esas lágrimas
que son la transparencia.
Lo que pintó Der Weyden
es
la verdad de la muerte.
Y no el lamento. El acto. El acto
de morir
el acto
de sufrir
que no son tan pasivos
como
pudiera parecer. Y no es
un martirio no es
un sacrificio –Cristo no
nos importa
él tenía un porqué–. Es. Con lo que es
no puede hacerse
nada. No podemos
hacer. Así pues no te empeñes en nada
que no sea
morir serenamente. Luego: *ada* es una rima *ada*
es
un final. Cambia tu nombre vuelve
hasta el principio
vuelve
a lo sin mancha.

Nadie mira hacia nadie.
Todos los ojos son
el ensimismamiento. No hay quien mire
de frente
hacia el dolor del otro. A quién
sostiene Juan
a quién llora
su madre.
No hay paisaje no hay cosas
—cuatro plantas
raquílicas un fémur
y una calavera
ahí
a nuestros pies
por si no habíamos
tropezado bastante—. Así se cierra el círculo
así
se ha templado el anillo. Las rodillas
de Cristo la mano
de María se vienen
hacia ti. De repente el dolor. Estamos todos
muertos. Ninguno de nosotros
ya es
una persona.

¿Cómo viniste a estas tinieblas caliginosas?

Homero

Había que ofrecer *la negra sangre*
para hablar a los muertos. Que disponer
el tajo en el gañote
—una
dos
sacudidas
luego solo la muerte
solo
una vida fluyendo—. Se acercan
a beber
ahora
podrías preguntarles si morir
se parece a esperar.
Si después de las aguas.
Si ese oscuro amargor
—ese
que no puede escupirse que no puede
tragarse—. Tal vez tuvieran algo
que decirte
—por qué
me habéis dejado sola.

Una se mueve
sobre
la roja pez de los significados
como sobre una balsa a la deriva
—sobre un vinoso

océano—. Debía usar
ahora
un léxico marino tan extenso
como su referente. Pero no
lo conozco —todas esas
palabras
Ah Conrad, Conrad,
Melville—. Lo que no conocemos
nos expulsa
al tiempo que alimenta
nuestra fascinación —esa era
la trampa

sí
pero *no*. *No*
pero *sí*—. El amor es como esas palabras
que no encontramos en el diccionario —bellas puertas
cerradas—. Llamadas
que más tarde
serán una obsesión —atracción
repulsión mientras el cepo muerde
poco a poco
la piel
y luego astilla el hueso
y luego hasta la médula. Para quedarse
ahí—. Prefieres
naufragar
encima de esa balsa.
Prefieres no saber.

*che 'ntender no la può chi no la prova
(que no puede entender quien no la siente)*

Dante

Humillación. Vergüenza

—no te deslices sobre

las palabras

como si fueran

nada—. El espasmo

que estruja

los bronquios los pulmones

que quiere que tú quieras que no ceje

—solo

la desaparición—. ¿Entonces

compasión por uno mismo? ¿No es

sino desprecio? La compasión

nos dicen

es

un *sentimiento*. Como si alguien supiera

—sí, como si

lo supiéramos—

qué significa esto: *sentimiento*. Y no precisamente

porque sea

una palabra abstracta —pronúnciala

despacio—

sino

porque rompe

los huesos

paraliza

la sangre.

O porque resucita. O porque mata. Qué es un sentimiento como

compasión. Quién ha podido de verdad

sentirlo. Acoger

ese cuerpo. Lavarle las heridas como si

respiraran. Ungirlo con el llanto

que no pudo llorar. Luego abrazarlo como

si alguna vez hubieras sido

algo

parecido a una madre —a una

que supiera

en qué consiste *eso*—. No morir

de su muerte. Comprender

esa pena. Esperar

a su lado

que vuelva entre los vivos.

Y sí,

sin esperanza.

como
si fuera hacia otra muerte

va perdiendo el color
luego la forma

después
se desvanece como

si fuera una figura
apenas dibujada.

Observa cómo ella se vuelve hacia sí misma
de otro lugar—. —ahora prescindir
Ella misma es un pozo. En el pozo
escuchabas
respirar a los astros
—qué nuevos
animales
en esas aguas negras—. El brillo de esos ojos
es tus ojos. Ella cierra
los suyos los cubre
con su manto. Con su mano
contiene
el flujo de las lágrimas. Y ve
lo que no ve lo que no ha visto
—no más
derramamiento no más
llanto—.

Jesús está desnudo. De pequeña
pensaba
si no tendría frío
luego
las curvas
de su vientre
fueron
lo más cercano a lo
voluptuoso. Con sus gotas de sangre.
Cuando el pene se adentra hace sangre.
La lanza era la sangre. María
dónde está
la color de tu rostro. Amar
y desmayarse. Sangrar
y desmayarse. Amar
como morir

y desangrarse.

Podría ser
también
un muestrario de aquellos artesanos de Gante
lanas

terciopelos brocados
en toda la riqueza del color
—azul

para lo puro y lo divino
verde
para la compasión
rojo para el amor para el pecado
negro
la vejez que sostiene—.
El violeta une el cielo y la tierra
el gris enlaza el arco el gris
une lo joven con lo viejo.
El blanco es color para la muerte. Podría ser
tal vez —de todo puede darse
otra versión—. Lo que más me obsesiona
no es
qué quería decir Van der Weyden con esa sangre
seca
con
las manos de Jesús y de María
que querrían tocarse
—que no pueden
tocarse—. Y no me importa
todo
lo que esa vida tiene
de teatro y de gesto. Lo más seguro
es
que el pintor deseara
crear un artefacto
capaz de contener a la belleza. Adornar
un altar. El color
el dibujo la
composición la magia
de
la geometría.

Entonces si ilusión es la belleza
también es ilusión
el sufrimiento. Una tela brillante
de rojos y de verdes y de azules.

Lo que más me obsesiona
es tanta soledad.

Y si ahora del puzzle
sacáramos de pronto aquella pieza
—la que hace
de gozne
entre *dentro*
y *fuera*—. Entonces no ya nada
se correspondería. La mano
de la Moira
estrangulando el hilo
un aire que se pudre un aire que
se parece a la asfixia. Escucha y mira ya
lo hemos conocido
 —o qué otra cosa
es
la soledad—. Ahora mano tú
piadosa vuelve
a poner esa pieza
 —y justo
en ese hueco justo en
el que fue su lugar—.

El vacío.
Su piel como de escamas qué
protege. Tú eras el amor todo se abría
todo
bebía de tu luz. Ahora este cadáver
que
hay que enterrar
este despojo
que
se nos cae de las manos.
Lo que viene después de la alegría del
deslumbramiento. Lo que nos pesa
es no tener más vida.

El ruido algo quebrándose
que emana del silencio
la miel de la nostalgia pegándose a los ojos
—casi
los párpados cerrados—
el mundo y su belleza entrando solo por
una estrecha rendija —un consuelo
pequeño
y siempre insuficiente
para
el corazón—. Y ahora
dices tú
creer en lo imposible
ahora dices no
vivir con este frío
—el brasero encendido pero ese
agujero en el techo
esa
grieta en la pared—. ¿Demasiado
aterida? Pero qué
si me faltas.

Tan vivos nos parecen los geranios –un rojo
que restalla un verde
áspero–. Ese vello que ortiga hostiga hiere
la piel
tan delicada.
Pero algo comienza a adelgazar el tallo
–unos mudos
gusanos que socavan
su fuerza que lo dejan
vacío–
luego
unas tristes ramitas
ya polvo
entre las manos.

Debajo de la piel
corre la sangre. Debajo del color
el blanco del estuco.
La luz.
La transparencia.

Otro poco
de aceite
para
que lo vivo
aflore entre lo muerto.
El pulso de esa mano. La savia
de ese roble. Un pequeño gusano
que crece en esa herida
una abeja
que zumba
en ese corazón.

Quién se atreve a decir que todo está cumplido.

Cuando va a anochecer
los vencejos invaden esta sala
vacía.

No aún
la rigidez.
Aún cierta tibieza.
Deslizándose hacia.
Hacia el reino del no.
Pero aún esa curva en el torso
esa
flexión en ese brazo
esa
ternura en las rodillas. Esa carne que aún
si la tocaras. La muerte es lo que no
podemos conocer –lo que no
conocemos no puede
describirse
no
representarse–.
La muerte nos aleja la muerte no es humana.
Has querido pintar
un cadáver.

Ninguno
de nosotros
podemos descansar. Un extraño
equilibrio
nos mantiene en un gesto imposible
—a veces
esas manos que no
se corresponden. A veces
esos pies—. Nadie viene a sacarnos
de aquí.
Hay algo muy estrecho
en esta habitación.
Abandonarse.
Ven.
Una pila de carne contra un suelo caliente.

Lo largo de esos dedos el pezón
—si no fueras
un hombre
bien
podría ser
el cuerpo de mi hija
casi
adolescente—. La sangre
de su pie
—el izquierdo—
manchando
el verde sobre el muslo de
La Magdalena. El pliegue
de la ingle. El botón
del ombligo. Su cerco
como un párpado
que quisiera cerrarse.

¿Para quién edifiqué torres?

Fernando de Rojas

A veces el error contra natura
la perla equivocada azul del sufrimiento
—cómo
decirle al corazón
ama lo que
te ama—. En la orilla
se pudren
las quillas de los barcos
—y digo
para quién
edificamos torres—. Como lo que
rebosa
y que mancha el mantel
y sigue y continúa y hace un charco
como todo lo que es pensamiento
—y solo
pensamiento—
el amor como un lujo el amor se derrocha se da
a comer al olvido. Así como si no
supieras lo que es hambre
—así
como si no
muy terco y desde siempre—.
Bajo la superficie una fuerza que no puedes parar no se puede
parar
—Ah,
lo que arrastra.

(Díptico irónico –o no–)

El
perdón
es una
categoría
implícita en el daño. Es decir que si yo
te golpeo
lo que espero es que tú
–después de haber mascado y digerido todo tu
sufrimiento– me mires como si
nada hubiera ocurrido

–*perdónales*

Señor
porque no saben: la muerte
como una
escenificación
del arrepentimiento—. Pero algo
me dice
que todo daño es
irreparable
que
no te puedo mirar porque el golpe rasgó la retina
o que puedo
mirar
pero no puedo ver
te –nadie
vuelve a ser el que fue
después de haber herido—. Pero
no es eso lo peor. Es peor
estar ciega.

Llegaron
las heladas y no había
protegido mis plantas.

(Écfrasis –ahora sí–. Inventario)

Hay una
calavera.
No hay ningún animal.
Son cuatro las mujeres seis los hombres.
Apenas un vestigio de paisaje
–cuatro
tres
florechillas
debajo de los pies
de Magdalena–. Luego están
el dorado
lo extraño de esa rara tracería
–de su
delicadeza así
como de orfebre–. Como un
elemento ilusorio. Como si esto ocurriera
en la
profundidad
de un espacio dramático
–la caja
donde ocurre
el sufrimiento–.
Y tú el espectador.
Los zapatos la piel
–qué raros
los zapatos–
la frente y los mechones –uno
a uno
marcados los cabellos–. Las piernas. Ese rojo.
Los clavos que se salen del encuadre
–el horror
que no encuentra lugar–. Unos cuerpos
que pesan
y flotan sin embargo
–que pueden que podrían

tropezarse—
que parecen a punto
de caer uno encima del otro
—difícil
sostenerse
para siempre en el llanto—. Y la cruz. Esa cruz
tan pequeña. Para ser
un humano es preciso
—nos dice—
sufrir hasta la muerte.
También estar desnudo. O que la
desnudez
es tan solo divina.
Y no existen los dioses.
Y ese cuerpo no sufre.
Y ese Dios no está muerto.

UN POEMA INÉDITO

BIO-BIBLIOGRAFÍA

Ada Salas nació en Cáceres en 1965.

Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Arte y memoria del inocente* (1988, Premio Juan Manuel Rozas), *Variaciones en blanco* (1994, Premio Hiperión), *La sed* (1997), *Noticia de la luz* (2003), *Lugar de la derrota* (2003), *Esto no es el silencio* (2008, Premio Ciudad de Córdoba), *No duerme el animal* (2009), que recoge la casi totalidad de su obra hasta este momento, *Limbo y otros poemas* (2013) y *Descendimiento* (2018). En colaboración con el pintor Jesús Placencia, *Ashes to Ashes* (2011), y *Diez Mandamientos* (2016).

En 2016 la Editorial Fondo de Cultura Económica sacó a la luz la antología *Escribir y borrar*, que incluye también una selección de su obra ensayística, entre la que cabe destacar el libro de prosas acerca de la escritura poética *Alguien aquí* (2005) y *El margen, el error, la tachadura (de la metáfora y otros asuntos más o menos poéticos)* (2011, Premio de ensayo Fernández Pérez).

Junto con Juan Abeleira ha traducido *A la Misteriosa y Las tinieblas* de Robert Desnos.

Tres de sus libros han sido traducidos al sueco, y una antología de su obra poética, al italiano.

ÍNDICE

	PÁG.
Lengua del alma.....	5
Selección de poemas.....	33
Lugar de la derrota (2003).....	35
Esto no es el silencio (2008).....	43
Limbo y otros poemas (2013).....	49
Diez mandamientos (2016).....	95
Descendimiento (2018)	101
Un poema inédito.....	129
Bio-Bibliografía.....	133

La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar su misión en un plan definido de actividades, que atienden en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organizan mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PYP

[36]



FUNDACIÓN JUAN MARCH