

A SOLAS EN EL CANTO (LA POESÍA DE ADA SALAS)

Alone in Song (The Poetry of Ada Salas)

JOSÉ LUIS MORANTE
I.E.S. Duque de Rivas
joseluismorante@msn.com

Recibido: 28-10-2020 / Aceptado: 15-01-2021
DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi46.173>

RESUMEN

Se realiza una visión de conjunto sobre la labor poética de Ada Salas (Cáceres, 1965). Su personalidad literaria revitaliza una estética concebida como búsqueda y conocimiento, que vela el registro autobiográfico y reivindica la pulsión esencial del lenguaje y su dimensión trascendente. El trayecto asume desde el comienzo un enfoque personal, una propuesta singular sin deudas generacionales, con una estructura unitaria y continua que reflexiona sobre la identidad y la observación luminosa del entorno.

PALABRAS CLAVE: poesía; objetivismo; escenarios; memoria; mística.

ABSTRACT

A glance at Ada Salas' poetry (Cáceres, 1965). Her literary personality revitalizes an aesthetics conceived as research and knowledge that veils the autobiographical narrative and justifies the essential thrust of language and its transcendent dimension. The journey assumes from the beginning of a personal approach, a unique proposition without generational debts and it has a unitary and continuous structure that reflects on the identity and light observation of the environment.

KEYWORDS: Poetry; Objectivism; Setting; Memory; Mystic.

A SOLAS EN EL CANTO (LA POESÍA DE ADA SALAS)

JOSÉ LUIS MORANTE

I.E.S. Duque de Rivas

EN *Diez años de poesía en Extremadura (1985-1994)*¹, volumen editado en 1995 por el profesor y ensayista Miguel Ángel Lama, se exploraba la cartografía poética de la comunidad autónoma en la etapa finisecular. Junto a los consagrados –Santiago Castelo, Pureza Canelo, Ángel Campos...–, con amplia proyección, salían a la luz tempranos afanes para reactivar la nómina del momento. En esa amanecida se integra Ada Salas (Cáceres, 1965). La poeta logra en 1987 el Premio Juan Manuel Rozas con *Arte y memoria del inocente*, libro impreso al año siguiente por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. En sus aulas, la incipiente autora había cursado Filología Hispánica, vinculada al grupo poético de la Facultad de Filosofía y Letras de Cáceres. Son días marcados por el aprendizaje y un ensanche de relaciones que refrenda intereses, busca guías y canaliza la personalidad literaria.

Arte y memoria del inocente se inicia con dos referencias: una estela aforística de Alonso Guerrero, cuyo posterior trayecto se escora hacia la ficción narrativa, y un pensamiento de Alberto Caeiro, heterónimo de Fernando Pessoa. El conjunto de poemas se despliega como en-

¹ Miguel Ángel Lama, al titular su antología, se inspira en el volumen autobiográfico de Carlos Barral *Los años sin excusa*. La panorámica extremeña continúa el trecho analizado por *Abierto al aire* (1984), publicación de Álvaro Valverde y Ángel Campos.

trega diáfana, donde el tiempo y el sustrato biográfico marcan las rutas argumentales. Se oye la confidencia penetrante y sutil. Con naturalidad, los versos entrelazan intimismo y contemplación, contienen el aire del amanecer.

La caligrafía de este momento auroral evidencia la inclinación hacia el formato breve, que concede a los cierres poemáticos una pulsión conclusiva. Los poemas hacen de la palabra raíz vital, iluminan los corredores de la identidad con implicación activa, ajenos al objetivismo realista dictado por las circunstancias externas:

He vivido cien siglos con horas semejantes.
He sufrido la ciega soledad del pájaro caído
la cruda languidez de los cielos abiertos.
Amé la lluvia en la ciudad antigua
el humo los cristales los astros
desatándose.
Nada me sobra en cambio.
La palabra es el don
que solicito.

[NDA², 2007: 48]

Se describe la oscura finitud del amor. Tras el abrazo del deseo, en el atardecer solo queda la llaga, el corte, el dolor que supura. El ánimo se llena de grisura, como si la experiencia sentimental se hubiese sometido a un deambular que transformara su naturaleza y se mostrara ahora desvalida. También la escritura está sometida a la erosión temporalista y se hace ocaso. Con lapidaria emoción, la poeta describe el tránsito del incendio en ceniza:

² El volumen *No duerme el animal* (2009) recoge la obra escrita por Ada Salas entre 1987 y 2003. Sirve de base al presente estudio, donde cada poemario se cita con la abreviatura de las letras iniciales del título: NDA sería, por tanto, *No duerme el animal*, compilación de trayecto con la versión definitiva de los poemarios incluidos.

El verso cae
como la brasa
se deshace

[NDA, 2007: 58]

El aserto toma como cabo argumental una idea de René Char: el surco escritural no se abre en el afán cognitivo del poema; muestra un destello que se borra de inmediato. Una vez escritos los versos, la sensación de asombro se hace amnesia. Con el tiempo, el poeta de *Común presencia* (2007) será uno de los asideros teóricos de la poética. Al cabo, el hermetismo no radica en la expresividad del lenguaje sino en la misma naturaleza del poema.

Desde que se publica esta entrega de Ada Salas hasta 1990 la ciudad poética sigue mostrando una sosegada convivencia de idearios. El tramo finisecular abre un tiempo literario marcado por la diversidad. Todas las superficies verbales dan forma a un relevo generacional sin fracturas estrepitosas, y entienden la poesía como un pautado proceso dialéctico de desarrollo colectivo.

En 1994 Ada Salas con *Variaciones en blanco* consigue el Premio Hiperión, compartido con Alejandro Céspedes, autor de *Las palomas mensajeras no saben volver*. El título de esta entrega remite a una corriente minimalista que incide en el magisterio de José Ángel Valente, cuya compulsiva interrogación poética es definida así por Andrés Sánchez Robayna al reseñar *Material memoria*³:

Despojamiento o, mejor, desposesión radical de la palabra. Ello hace a esta poesía moverse en la zona de la experiencia de los límites, el texto como suspensión o infinitud de la experiencia verbal a la que ha llegado la propia experiencia intelectual y moral ... El texto parece solo existir por el atravesamiento del silencio. El silencio como *materia natural* del texto: el poema como espacio de silencio [1982: 25].

³ Según comenta el teórico: «el poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en el que consiste primariamente lo que llamamos creación poética» [Valente, 1994: 19-26].

En la dedicatoria comparecen la tersura y la serenidad del patrimonio emotivo: «A mi padre. Y a su fértil memoria». La ausencia expande matices atemporales hasta llegar a un equilibrio justo entre pasado y presente; los recuerdos no descansan; su proyección oblicua es apoyo continuo en la desolación. En *Variaciones en blanco* sorprenden la cantidad y el contraste de citas incluidas. Esta diseminación de claves recurre a un legado diverso, como si buscarse refrendar un mapa intelectual. La primera cita solo nombra: *Variaciones Goldberg*; tiende un puente afín al título y recuerda la obra musical de Johann S. Bach y la celebrada y posterior interpretación del pianista Glenn Gould. Otras señales paratextuales fusionan las presencias de Garcilaso, Mallarmé, Celan, Verhaeren y Ungaretti; esquejes que comparten sensaciones de soledad, ensimismamiento y quietud. Se escucha el retraído estar de un libro escrito casi en un ambiente monacal durante un intermedio docente en territorio francés. Según la autora,

Variaciones en blanco intentaba transcribir el diálogo (o más bien la constante interpelación) entre dos entidades nacidas de un desdoblamiento interno. Tenía la conciencia de que un yo «otro» profundo y sumergido guardaba celosamente el misterio de la palabra. A lo largo de los poemas quería dejar constancia de un viaje interior que me llevase a él, hasta afrontar un reconocimiento mutuo [Salas, 2005: 23].

En el poema los sangrados adquieren protagonismo: marcan un ritmo fragmentario y escogen mínimas grafías que describen el transitar del yo. En el silencio del blanco habita el signo cero, un signifiante sin significado que encaja la estructura como un acorde interno que une y separa, que acoge lo implícito y crea una sobria situación emocional. El dolor se despoja del desgarró estridente para sembrar en la conciencia un aire herido que nunca se sosiega; abre firme la piel para buscar la luz.

El tercer andén, *La sed*, aparece en 1997 de nuevo en Hiperión. La entrega profundiza en el minimalismo expresivo del texto breve, cerrado con la esencialidad tajante del decir aforístico. Intenso y pre-

ciso cada poema se construye con una exigente economía que borra lo enunciativo. Otra vez cobra fuerza el espacio en blanco que ralentiza el sustrato temático. La lectura expande una sensación interior de quietud y silencio, como siluetas de casas deshabitadas que permanecen en la memoria, impregnadas por la niebla densa del extrañamiento. Así lo refrenda la dedicatoria del libro al lugar familiar, ubicado en el sosegado callejero de Cáceres: «A la casa de León Leal, 3. A todo lo que en ella vivimos» [Salas, 1997]. Como escribiera Eugenio de Andrade, nace en la evocación un «ardor hecho de olvido». La sed es carencia y necesidad, reclamo para buscar un pretérito que no requiere certezas sino impresiones. En ese trayecto interior duerme el desasosiego, la soledad del estar, el frágil refugio de las palabras y el devenir, territorio baldío con sensaciones de orfandad y finitud. El pasado, en el cansancio de lo contingente, es una lejanía que borra indicios, un árbol casi seco en el que perduran todavía algunos frutos a trasmano. Si la concisa ofrenda inicial recoge la presencia del recuerdo y su luz sin rupturas en el tiempo, se vuelven a recuperar las sensaciones perdidas y el tacto agrietado del lugar propio, con versos que justifican el peso de aquel escenario de infancia:

La casa que abrigó tu corazón
será una ruina. Furtivos
en la noche
la habéis abandonado.
Oscura en el jardín la tierra removida.
Quise
decir traición

y dije llanto.

[NDA, 2007: 173]

Ada Salas, en nota final, clarifica los referentes concretos de algunos poemas; así «A qué región me llegaré a buscarte» nace de la ausencia paterna y del intenso lastre de la pérdida: «Me has herido de vida

desde toda / tu muerte // y no hay sueño bastante a tu vacío». También alude a dos voces singulares del 50, con idearios estéticos paralelos: Francisco Brines, poeta elegíaco, y José Ángel Valente, ejemplo de realidad trascendida y dimensión mística del decir poético. Ambos magisterios ayudan a madurar la propia voz que enlaza elegía y sentir temporal. El sujeto es materia leve que entrelaza en la introspección un recorrido de conocimiento.

El transcurso poético deja en 2003 un nuevo título, *Lugar de la derrota*. El epígrafe recuerda que el periplo vital circunda espacios de ausencia y despedida; son territorios carenciales que ubican en la definición existencial del yo una perspectiva de claudicación que lastra el ahora y anula el porvenir. Sin embargo, el comienzo del poemario postula una comunión celebratoria, casi como una ofrenda litúrgica. Como si el ser físico fuese un sustrato más del entorno natural, el sujeto dispone su entidad hacia el ocaso crepuscular de la finitud, empujado por ese impulso de abrazarse a la tierra. La condición transitoria afecta también al verbo; la semántica de la lluvia versal dura un instante y, de inmediato, se hace oquedad.

Lugar de la derrota acoge un poema cuyo primer verso, «No duerme el animal» servirá para integrar el corpus escrito entre 1987 y 2003. Propicia una interpretación simbólica. El yo personifica un estar vigilante que otea el rastro inadvertido de la escritura. Solo desde esa vigilia arranca el recorrido hacia dentro; se franquea el portón que comunica con la región etérea del vacío donde se cobijan las palabras. La espera tiene la exactitud de un círculo que enlaza la periferia del afán de escribir y el centro, lugar del cauce verbal, semillero y espacio colmado en la siembra.

Es complejo alzar la voz propia sin la cimentación de otros registros. Entre ellos sobresale el testamento poético de José Ángel Valente, amasado durante décadas, que se hace síntesis en *El vuelo alto y ligero* (1998). Sus esbozos verbales configuran un transitar jalonado por líneas de sombra. De esa caligrafía del no estar y de inquieta soledad participan los poemas de Ada Salas. Se escriben desde la me-

lancolía de la ausencia, según corrobora también la nota final del poemario. La pérdida del padre impregna el decir de «De nuevo este sabor», «Tuyas son la mirada» y «Si estuvieras aquí»; mientras que el sentido homenaje hacia el maestro, antes y después de la muerte de José Ángel Valente, se resguarda en los versos de «Celebrando el banquete», «Solo. Como ese pájaro» y «Y si dijeras / luz».

El cierre suscita una reflexión. Quien se dedica al autoanálisis de su vocación lírica encuentra el margen. Percibe, como escribiese Ida Vitale, «un vago polvo y un perfume». Pero esta opacidad no debe cercenar la voluntad de conocer los desarrollos del ideario personal. Nunca se descubren superficies uniformes sino los salientes de una textura irregular, el mudable epitelio de un paisaje vivo.

En 2005 Ada Salas entrega el ensayo fragmentario *Alguien aquí*, subtítulo *Notas acerca de la escritura poética*. Era la primera inmersión en el estudio del quehacer poético y su lógica interna. Se advierte que son «reflexiones dispersas que he ido anotando en cuadernos a lo largo de nueve o diez años, de forma paralela a la escritura, a veces para ayudarme a dilucidar qué me traía entre manos, sin continuidad y sin sistema (aparecen, más o menos, en el orden en que se escribieron)» [Salas, 2005: 7]. Además, proporciona otro dato: los textos han ido apareciendo casi a la vez que los poemas iniciales, a partir de *La sed*, lo que subraya la sensación de hallarnos en una vigilia escritural que clarifica una honda experiencia interior. El libro añade dos citas muy heterogéneas⁴, una ensimismada y densa de Alejandra Pizarnik, y una coplilla popular de Enrique Morente y Sabicas.

Casi con formato aforístico, la apertura entrelaza pensamiento y poesía: «Quien escribe lanza una piedra a la superficie mansa y lacustre del silencio». Se trata de alborotar la quietud para otear las corrientes subterráneas que mueven el verso.

⁴ En la diversidad del paratexto se escenifica esa confrontación que impulsa los análisis literarios entre el subjetivismo, tan presente en la introspectiva experiencia creadora de Alejandra Pizarnik, y la tradición, abierta y colectiva, hecha por acumulación externa.

El vacío se conforma como territorio natural del poema. Lejos de la idea enunciativa y de la reconversión textual de procesos cotidianos, Ada Salas reclama una caverna primigenia, las asimetrías de una oquedad desasida del protagonista biográfico. La escritura nace de una intangible dimensión del pensamiento, no es palabra en el tiempo sino palabra al margen, hecha de esencia y soledad, cambiante e inmutable: «La poesía surge de la indagación en el propio lenguaje; no es el escritor el que piensa, el que construye; es el lenguaje el que se piensa a sí mismo. La poesía es la otra vuelta de tuerca del lenguaje» [Salas, 2005: 66].

Las notas integran procesos indagatorios heterogéneos. De su mano regresa la emotiva desnudez de las jarchas⁵, mínimos poemas de intensa querencia en los que se ha borrado la pertenencia a un yo concreto. Otro asunto es el rastreo de la escritura poética como recorrido, un viaje a sí mismo que convierte al sujeto en un visionario de lo real. El avance creativo es una travesía ascética que hace de la meta oquedad, vacío.

La última cuestión explorada en *Alguien aquí* se acoge con el epígrafe «¿Poesía en femenino?»⁶; el aserto invita a posicionarse sobre una dialéctica que no acaba de diluirse. Para Ada Salas el imperativo femenino no es un punto de partida. La poesía como género asexuado solo reside en lo humano. La escritura ha de superar la contingencia para desplazarse hasta el origen y dar cauce a un territorio abstracto.

Esa conciencia del ideario convive solidaria con el *corpus* escrito en el volumen *No duerme el animal (Poesía 1987-2003)*. Recoge sin modi-

⁵ Como perdurables vestigios de la lírica popular, las jarchas son breves canciones cuya etimología nominal procede del árabe y significa salida o final. Se caracterizan por argumentar situaciones amorosas desde un registro intimista y coloquial, que entronca con sentimientos colectivos y populares.

⁶ Para profundizar en la óptica feminista y su diversa expresión literaria es aconsejable el volumen *Mujeres en la literatura*. Escritoras, coordinado por Lillian von der Walde y Mariel Reinoso. Los ensayos reunidos recorren la expresión literaria feminista, como tema intertextual, desde la poesía cortesana del siglo XVI hasta los géneros literarios de la modernidad.

ficaciones los cuatro primeros títulos, salvo *Arte y memoria del inocente* que pierde ocho poemas. Queda expuesta una trayectoria de casi dos decenios. El mirador permite examinar el recorrido con perspectiva y sondear la pertinencia conceptual de la etiqueta «poesía del silencio»⁷ [Pérez Parejo, 2007], tan cercana al periplo creador de la escritora, aunque admitiendo siempre que la semántica prodiga matices y evoluciona en el decurso temporal. Queda claro que Ada Salas opta por una línea reflexiva y minimalista cuyos procedimientos retóricos entroncan con la disolución, el hermetismo y la reticencia, es decir la conciencia de un lenguaje en crisis que conoce la insuficiencia de las palabras ante el colapso de la realidad. El sentido poético se vela o se recluye en un silencio primigenio de hondo significado.

Con el libro *El margen. El error. La tachadura (De la metáfora y otros asuntos más o menos poéticos)* Ada Salas consigue el II Premio Literario de Ensayo Fernando Tomás Pérez González. Esta segunda entrega en prosa se incorpora en 2010 al catálogo de la Editora Regional de Extremadura. Otra vez la escritura sondea su cuerpo reflexivo desde el fragmento con una fuerte intertextualidad. En el prólogo «Estaba dándole vueltas a esto» la poeta establece tres vértices conceptuales para deslindar el lugar en el que ocurre el poema: se habla del margen, el error y la tachadura, términos nacidos casi al azar a partir de la lectura de Anne Carson⁸.

Desde esos términos emerge lo inesperado, aquello que está inmerso en la capacidad de ruptura del lenguaje poético, cuyo afán

⁷ En el capítulo «Relaciones entre la crítica del lenguaje y la poética del silencio» del ensayo *Metapoésia y ficción: claves de una renovación poética Generación de los 50- Novísimos*, de Ramón Pérez Parejo, se analizan los procedimientos característicos del ideario, asociados a una fuerte reflexión metapoética. Se estudia también a partir de distintos poemas cómo se va perfilando la tendencia hasta los años ochenta.

⁸ Con fuerte formación clásica, la escritora canadiense Anne Carson es ensayista, profesora de literatura clásica y comparada, traductora y poeta. Aborda el poema con paso alejado y objetivo, al modo de un narrador, para desligarse de lo biográfico y sus vetas intimistas y para entreverar en sus poemas un amplio sustrato cultural.

actúa desde la extrañeza y por condensación. Tras el temblor y lo insólito germina la sensación de otredad que concede el momento de escritura. Ser poeta no es una condición, es un estado; en él sucede la creación en un punto sin tiempo, ajeno a una realidad de clichés. Para deshacer esos previsibles escenarios comunes es preciso ahondar en las aguas profundas del lenguaje mediante la imaginación y estrategias expresivas como la metáfora y el extrañamiento. En suma, recordando el *dictum* de Mallarmé, el poeta trabaja «para dar el sentido más puro a las palabras de la tribu». Pone voz, melodía, sintaxis, establece una fórmula cuyas variables aglutinan poesía, música, emoción y sentido, pero resaltando, como precisaba Octavio Paz, que el norte del poema es el poema mismo, sin acotar espacios, adentrándose para ver y sentir allí.

Junto a los textos en prosa, que tienen indudable valor para calibrar la autopercepción de Ada Salas de su escritura, algunos recuentos generacionales han servido para el análisis introspectivo y metaliterario. Es el caso de la antología *Última poesía española (1990-2005)*, con edición y selección de Rafael Morales Barba. El apartado que enfoca a la extremeña contiene una sugerente poética: «Escribo sin premeditación. Procuro ir a la escritura vacía de intención, con la mayor libertad posible, porque pienso que cuando el poeta “dirige” en exceso el poema lo destruye» [Morales Barba, 2006: 95]. Una vez más, en la poética está presente el magisterio de José Ángel Valente, quien en los versos de «Sobre el lugar del canto» habla de la palabra que nace sin destino. No hay norte previo para la grafía lírica; no es el efecto de un recuerdo sino la causa de un viaje sin entorno geográfico donde la razón no dicta las coordenadas del recorrido. La poesía solo es poesía; niega cualquier otro propósito que no sea la búsqueda de verdad y belleza en un proceso de autoconocimiento.

No se trata de describir una vivencia pretérita que emparente el ser biográfico y la voz del sujeto verbal, sino de una experiencia cognitiva, un espacio germinal que se rehace en el discurrir.

Constantes formales y contenidos semánticos no son aportaciones disímiles sino aspectos complementarios e inseparables; el molde nace desde el contenido y, del mismo modo, el hilo argumental fructifica a través de las palabras.

Y, por último, la consideración del trayecto creador como un avance homogéneo y unitario que no se alza a través de modas o elementos externos sino por el crecimiento de una voz singular que se gesta con plena convicción.

La poética prosigue en su búsqueda de la transparencia, clarificadora y múltiple en su propuesta:

A pesar del aire sosegado de mi escritura, tengo una concepción de la poesía bastante salvaje, extrema. Un buen poema es todo lo contrario de la ganga, del añadido, del halago, del ruido, de la charla huera y banal. Es, más bien, un zarpazo, una piedra en el zapato; algo que duele y, porque duele, consuela [Morales Barba, 2006: 96].

El poema, a pesar de su aparente contención retórica, contiene un magma convulso. De él se ha desgajado el soliloquio verbal para construir un hueco a la intensidad; para moldear una herida. Queda también el cálculo perimetral, esa labor de taller que pule estructuras y asimila la fuerza del material y propicia el despertar del poema, ese milagro estético al que aludía Juan Ramón Jiménez en su aforismo «Más es menos». Escuetto y efectivo, el párrafo final establece un claro paralelismo entre el sedentarismo de la escritura y el oficio tenaz de quien se enfrenta a una realidad compleja: «No se puede escribir si no se ama el riesgo (yo clasificaría la labor del poeta entre los trabajos de alto riesgo)» [2006: 96].

Aunque en la obra de Ada Salas no proliferan los textos que definen su proceso poético, es innegable la fuerza clarificadora de esta reflexión y la profundidad consciente con que la conciencia del yo poético se acerca al lenguaje. Desde ese equilibrio, en el que la escritura mantiene su epitelio dubitativo, se escribe *Esto no es el silencio* (2008), reconocido con el XV Premio de Poesía Ciudad de Córdoba

Ricardo Molina. La poeta siente la marejada de su grafía expresiva; *Esto no es el silencio* supone «una experiencia de una intensidad y emoción difíciles, incluso de recordar; un territorio hacia el desaprendizaje. El tenaz discurso de sus poemas emana de “la grieta, la fisura ... lo hundido en la hendidura de la realidad, en un deseo (no dirigido) de penetrarla o trascenderla”».

Como si fuese a transitar un desierto de secreta desolación, el yo verbal dispone sus pasos para una travesía a la intemperie. Deambula por un lugar lastrado por el óxido que niega su condición hospitalaria y propicia el frío que convoca la ceniza final. Los restos del derrumbe conforman un escenario de contemplación; ponen voz a la severa derrota de la memoria. La realidad simula un bodegón, un rompecabezas asimétrico al que es preciso buscar sentido.

El poeta, ensayista y crítico José Luis Gómez Toré percibe en el libro *Extramuros. Escritos sobre poesía* (2018), el comienzo de una nueva etapa que afecta también a la estética formal: los poemas se alargan, se emplean menos blancos interversales y la escritura se torna más enunciativa, con una mayor carga expresiva. Otra singularidad es el lacónico lirismo, capaz de aglutinar emoción y transparencia.

Es evidente que detrás de las composiciones se configura un tiempo personal de crisis. El don de la poesía, aunque vele el devenir biográfico, está contaminado por la angustia y sus efectos secundarios. Persisten el silencio y el miedo en un estar en la sombra.

Quiero resaltar aquí, de nuevo la presencia de Alberto Caeiro en «Leo a Alberto Caeiro y Caeiro / me enseña / de nuevo lo que olvidó». Conviene recordar que el heterónimo pessoano ya estaba en el arranque del primer libro, como si se subrayara lo que significa esta máscara que personifica una estética de la abdicación; una filosofía sin filosofía que cuestiona y rechaza el flujo continuo de la tradición cultural a partir de un retorno a la naturaleza. En ese regreso el pensamiento se desviste, despoja el interior de conceptos y en sostenido desaprendizaje retorna a lo simple, a la manifestación única y tangible de las cosas, al no pensamiento, a la ausencia de palabras.

La Editora Regional de Extremadura impulsa en 2010 la salida en Mérida de *Ashes to Ashes*, compilación de catorce composiciones que acompaña a idéntico número de realizaciones plásticas de Jesús Placencia⁹. La gestación del libro ha sido expuesta por el pintor melillense. El artista realizó una primera serie de dibujos escritos que parten de la traducción de los *Cuatro cuartetos* de Thomas S. Eliot para interiorizar su significado. Así completó una serie que emplea la escritura como forma gráfica, tomando las mismas palabras, versos y conceptos que aparecen en la obra de Eliot. Más tarde, a partir de los dibujos, Ada Salas aporta su versión poética en un denso proceso de disolución en el otro.

La expresión *Ashes to Ashes* tiene como valor el aserto «cenizas a las cenizas», cuyo origen procede de la escritura bíblica del Génesis. Ha sido empleada con profusión en obras y géneros artísticos diversos como asunción de la naturaleza humana que deviene finitud y retorno al polvo.

Pintor y poeta repiten colaboración en 2016 en *Diez Mandamientos* que también aporta una decena de realizaciones plásticas de Placencia en una hermosa edición impulsada por La Oficina (Madrid, 2016). Síntesis esencial de la ley divina, los dogmas enlazan el corpus doctrinario con la voluntad de cumplimiento del sujeto y sus aspiraciones de trascender lo terrenal para ser partícipe de la plenitud espiritual donde se culmina la existencia. Tan conocido referente cede su epígrafe nominal a las mutaciones creadoras de la poeta. Las imágenes conceptuales sugieren, alientan la interpretación, dictan palabras indagatorias en las que vivir se hace principio en un oscuro itinerario entre signos. En cada imagen alza su brisa de sensaciones el temblor del poema, como si los versos iluminaran una memoria visible, un proceso de conocimiento y búsqueda donde lo de fuera alimenta y

⁹ Nacido en Melilla en 1964, Jesús Placencia protagoniza una activa exploración matérica y cognitiva en campos como la arquitectura, la pintura y el dibujo. Su obra se ha recogido en diferentes exposiciones individuales y en trabajos documentales monográficos.

nutre el interior. Así se liberan, como fases de una estructura unitaria que se personifica en cada identidad, los otros mandamientos del ser: vivir, confiar, estar atento, disfrutar, aprender, respirar, maravillarse, suspender el juicio, callar y obrar, seguir. Ampliando los rígidos límites del ser, culmina así el necesario recorrido de una intensa resurrección personal.

La edición de *Limbo y otros poemas* en Pre-Textos (2013) prolonga el singular espacio creador de la poeta sin giros bruscos, con la estela de singularidad y hondura que encarna su propuesta. Sorprenderá al lector que tras el umbral del paratexto aparezca el poema «Epílogo» como amanecer y no como clausura. Refrenda el desorden existencial, ese deambular desajustado que rompe el equilibrio de los días y añade claroscuros y recodos, borrando lo que podría ser una sucesión ordenada y discreta. Afín a esa actitud es el lóbrego concepto del dolor y sus procesos de desmoronamiento. Desde esa caligrafía irregular se componen las distintas escenas del poema. En él se convierte en veta central la dimensión erótica del cuerpo y sus resonancias: el deseo, la experiencia sexual, las oscuras incisiones carnales del subconsciente o el rumor de un cuerpo sin boca que deja oír su «desaprendizaje de la trama del lenguaje».

La experiencia erótica y la poética comparten intersecciones visibles; ambas son legados de la materia y del quehacer laborioso de una identidad volcada hacia el centro de sí misma. La escritura, como el acto erótico, convulsiona; engendra y crea. Ambos son núcleos germinativos.

El afán de escritura conlleva un intenso laborar de observación y anidamiento, un acarreo de percepciones que, tras su apropiación, diluye el soporte anecdótico. Esa falta de consistencia ubica al protagonista lírico en un territorio de espera –tal vez sea ese el sentido más ajustado de la palabra limbo–, un espacio fronterizo que especula con la liberación y la apertura. En ese estar de la conciencia el cuerpo se define como una materia viva atemporal.

El aserto «Otros poemas» asume el planteamiento diverso, aunque persisten temas, por ejemplo, la recreación de la imaginería bíblica en el poema fragmentado «Anunciación», a partir de la pintura de Sandro Botticelli. Otras composiciones inciden en la maternidad como estado contradictorio, o en la mirada al cielo cuajado de elementos celestes y proclives a la contemplación. Esa presencia del entorno celeste y natural propicia la asunción del papel de espectador que se ejerce también sobre la pintura. Hay que traspasar el umbral de la representación para habitar el sentido sin desistir.

Urdido desde la gratitud leemos el homenaje a tres poetas, cuyo periplo biográfico estuvo habitado por la desolación: Hölderlin, Sylvia Plath y Apollinaire.

Limbo y otros poemas deja la sensación de estar escrito en el centro del frío, en una oscuridad que busca el peso de la luz desde la vivencia y el laboreo de los sentidos para integrar en la memoria viva el callado lenguaje de las cosas como un halo vibrante.

En este último segmento escritural el libro *Descendimiento* (2018) asocia la práctica poética al limo original del cuadro «Descendimiento», una obra del pintor flamenco Rogier Van der Weyden. El cuadro, expuesto en el Museo del Prado, es un óleo sobre tabla de fuerte intensidad cromática. Fue pintado antes de 1435 y estaba destinado a servir como retablo mayor en una capilla de la iglesia de Nuestra Señora Extramuros en Lovaina. En la obra resaltan el sentido escultórico de las figuras, la calidad técnica de su ejecución y la expresiva singularidad de cada figura como si se hubiese desechado en el grupo cualquier presencia circunstancial.

Más allá de la interrogación contemplativa que capta la experiencia sensible, comparece en los versos una fuerte implicación emocional. Como argumenta el crítico Antonio Ortega «el cuadro se inscribe en la mirada del poema, y ambos entablan un diálogo trasfigurado en espejo y reflejo» [2019: en línea].

En el planteamiento lírico, hay una clara divergencia entre las dos partes de *Descendimiento*. Sobresale en la sección de apertura una pro-

longada representación del cuadro; la figura retórica de la écfrasis impulsa una dialéctica enriquecedora entre palabras y presencia visual; el poema se convierte en un icono verbal que adquiere significación literaria.

El referente cultural se reproduce al final del libro en blanco y negro, como si convocase al lector a su propio ejercicio de contemplación. Da voz a una gestación de significados que desliza nuevas exploraciones semánticas. La mirada contrae los puntos de luz, es una síntesis de la entrada al reino del no, donde la vida adquiere cumplimiento final. Mirar exige interiorizar la representación pictórica de la muerte; percibir el retorno a un espacio anterior, ese vacío sin mácula en el que nadie es identidad.

Más allá de las palabras abstractas está la verdad del sentir, la capacidad de comprender que el cuadro camina más lejos del color, el encuadre o la composición armónica de las figuras.

En el apartado «Descendimiento (Oratorio)» el sujeto verbal desdénia la actitud del espectador para estar de manera activa en el desarrollo accional. Esta pactada mutación implica un borrado del ser para integrarse en la pigmentación interna del cuadro. Con una clara inspiración en las Sagradas escrituras, base esencial de la concepción cristiana común, coro y solistas componen un oratorio con repartición de papeles existenciales; el coro contextualiza las postrimerías de la crucifixión; un gran círculo abierto como una mancha blanca. Los solistas exaltan, no se desgajan, como si participasen en una floración inacabable: María, Jesús, Juan, María Magdalena, Nicodemo... Esas presencias que han sobrevivido a la muerte, pero sintieron la oscuridad del sufrimiento, el filo del cuchillo entrando en la herida que no deja respirar. De esta conjunción aflora un minucioso orden estético, meditativo y proclive al desasosiego.

Este demorado transcurrir por las claves estéticas de Ada Salas subraya el empeño de situar la palabra poética lejos de lo convencional, al margen de cualquier tentativa epigonal, a contracorriente de tendencias y grupos en pos de una singularidad marcada por el tanteo y la búsqueda.

El hecho poético se apoya en un lacónico andamiaje que tensa la relación entre silencio y palabra. Busca accesos al conocimiento a través de los efectos de un lenguaje que integra la temporalidad y su conciencia, la realidad percibida desde una dinámica de repliegue, como espacio emotivo y de pensamiento.

Ada Salas ofrece una poesía que aporta las coordenadas del lugar propio, que siente en su oquedad, como escribiera Elias Canetti, «un animal desconocido cuya forma completa no podemos abarcar de una sola ojeada. La interpretación es una jaula, pero él no está nunca en el interior».

BIBLIOGRAFÍA

- CHAR, René (2007): *Común presencia*, edición bilingüe, trad. Alicia Bleiberg, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis (2018): *Extramuros. Escritos sobre poesía*, Madrid, Libros de la Resistencia.
- LAMA, Miguel Ángel (1995): *Diez años de poesía en Extremadura (1985-1994)*, Cáceres, Ayuntamiento de Cáceres.
- MORALES BARBA, Rafael (2006): *Última poesía española (1990-20005)*, Madrid, Marenostrom.
- ORTEGA, Antonio (2019): «Un acto de amor», *Babelia*, (18-III), <https://bit.ly/3p3VINn> [Consultado el 12 de noviembre de 2020].
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2007): *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética Generación de los 50-Novísimos*, Madrid, Visor.
- SALAS, Ada (2018): *Descendimiento*, Valencia, Pre-Textos.
- ___ (2016): *Diez mandamientos*, con dibujos de Jesús Placencia, Madrid, La Oficina.
- ___ (2013): *Limbo y otros poemas*, Valencia, Pre-Textos.
- ___ (2010a): *Ashes to Ashes*, con catorce dibujos de Jesús Placencia, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- ___ (2010b): *El margen. El error. La tachadura (De la metáfora y otros asuntos más o menos poéticos)*, Badajoz, Diputación de Badajoz/Editora Regional Extremeña.

- ___ (2008): *Esto no es el silencio*, Madrid, Hiperión.
- ___ (2009): *No duerme el animal. Poesía (1987-2003)*, Madrid, Hiperión.
- ___ (2005): *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*, Madrid, Hiperión.
- ___ (2003): *Lugar de la derrota*, Madrid, Hiperión.
- ___ (1997): *La sed*, Madrid, Hiperión.
- ___ (1994): *Variaciones en blanco*, Madrid, Hiperión.
- ___ (1998): *Arte y memoria del inocente*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- VALENTE, José Ángel (1994): «Conocimiento y comunicación», en *Las palabras de la tribu*, (Barcelona, Tusquets), 19-26.
- ___ (1998): *El vuelo alto y ligero*, introducción, edición y selección de César Real Ramos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional.
- ___ (1982): *Material memoria*, Madrid, Alianza.
- WALDE, Lillian von der & REINOSO, Mariel (Eds.) (2009): *Mujeres en la literatura. Escritoras*, *Destiempo.com*, 41.