

Extremadura en sus versos (1990-2005). Ada Salas, Antonio Méndez Rubio, Javier Rodríguez Marcos y Abraham Grajera

Rafael Morales Barba

Universidad Autónoma de Madrid.

RESUMEN

Se aborda en este artículo la relación de la última poesía española escrita en Extremadura, de poetas nacidos hacia 1965, pero que desarrollan toda su obra poética entre 1990 y 2005. A pesar de que se mencionan brevemente las características de algunos poetas de promociones anteriores (Ángel Campos Pámpano o Álvaro Valverde, p.e) el trabajo trata fundamentalmente de explicar cómo en Extremadura se desarrolla en líneas generales una línea reflexiva o pensativa que fluctúa entre una poesía esencial más radical (Ada Salas), una más o menos neofigurativa pero reflexiva (Javier Rodríguez Marcos) y una línea nueva, muy en consonancia con otras corrientes jóvenes del panorama actual, que es el fragmento y donde destaca Abraham Grajera. La poesía extremeña en este sentido, y aunque ha tenido algunas concomitancias con el neorrealismo de los 80, parece haber optado paulatinamente en diferentes grados hacia la poesía esencial y evolucionar desde allí hacia la modernidad del fragmento.

La poesía extremeña reciente no ha estado ajena a la recepción de las grandes corrientes europeas y españolas tras la llegada de la democracia. En este sentido, y bajo ciertos tintes contemplativos y desolados en líneas generales (en cualquier caso rara vez festivos o himnicos), su ejercicio ha estado atento a las concepciones desarrolladas por el panorama peninsular, si bien con cierto predominio de lo reflexivo y esencial en líneas generales. Por tanto ha desplegado el verso extremeño desde los años 80 líneas contrapuestas. Y así el esencialismo de Ángel Campos Pámpano (por poner un ejemplo), mantendría un debate con el neofigurativismo de José Luis García Mar-

tín o con escritores de otras generaciones posteriores, más eclécticos, como Javier Rodríguez Marcos. Un diálogo con muchos nombres y colofón en la línea fragmentaria y simbólica del extremeño-madrileño, Abraham Grajera, y donde se recogen ciertos aspectos del verso moderno español en sus facetas más prospectivas, o si se prefiere, innovadoras. O eso parece en esta coyuntura de comienzos de siglo XXI¹, y donde cierta mirada fragmentaria parece reunir a algunos de los poetas más interesantes nacidos hacia 1975. Al menos en las constatadas y surgidas desde el neofiguratismo y el uso de la metonimia por Luis Muñoz como precedente, o desde la poesía esencial implicada en cierta mirada fragmentaria, y donde destacan con diferentes grados de radicalidad Marcos Canteli (tras Robert Creeley) o Ana Gorriá su ejercicio actual. O una poeta de una promoción anterior prácticamente, Julieta Valero, más en la línea de John Ashbery. Pero si retornamos hacia la poesía en Extremadura, y refrescamos a Mnemosine, observaremos como la herencia de la poesía esencial construida por José Ángel Valente tuvo dos focos de irradiación: Andrés Sánchez Robayna en Tenerife y la escuela de Syntaxis (o la antología *Paradiso*² renovada en *La otra joven poesía española*³ donde se perciben otros focos aislados), y la comunidad que nos ocupa (no obstante han surgido poéticas aisladas y excéntricas en esa tradición como la de Vicente Valero por poner un ejemplo rápido y distante en el tiempo y la toponimia). Sin embargo en Extremadura impregnó a muchos que no podemos tratar. Así pues sin ánimo de exhaustividad intentaremos trazar las poéticas surgidas en los años 90 en Cáceres y Badajoz de algunos nombres perfilados ya por la crítica, y aunque dejemos de lado quienes les precedieron casi inmediatamente. Pero sobre todo intentaremos dar cuenta de esa mirada novedosa con que la mirada fragmentada se asoma como tímida propuesta a la lírica renovada de los poetas nacidos tras 1975. Pertenecen a la promoción anterior el ya citado neorrealista José Luis García Martín, Ángel Campos Pámpano (1957), también en la poética esencial, Álvaro Valverde (1959) y Diego Doncel (1964), en otra línea más ecléctica, y cuyo análisis dejamos para la segunda parte de

¹ MORALES BARBA, Rafael: *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, 2006.

² SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: *Paradiso. Siete poetas. (Antología)*, Tenerife, 1994.

³ KRAWIETZ.A-LEÓN, F: *La otra joven poesía española*, Tarragona, 2003.

este trabajo. No los podemos abordar aquí como merecen, pues su trayectoria es dilatada, pero sería injusto eliminar esa constancia con unas breves palabras ofensivas para tanto quehacer.

Sería laberíntico escribir por extenso sobre la multiplicidad de obras de Ángel Campos Pámpano desde *Materia del olvido* (1986) hasta *La semilla en la nieve* (2004). Por lo general ha destacado la crítica el poema en prosa tanto como su inequívoca adscripción a las poéticas de José Ángel Valente. Toda una trayectoria desde *La ciudad blanca* (1988), donde utiliza, con procedimientos próximos a los de Ada Salas, cuando desde un pespunte elevaba una reflexión que iluminaba el instante, pero también con una serie de peligros comunes, como el de la lexicalización de la voz generada por la primera “poesía del silencio”. La larga trayectoria de Campos ahonda en la reflexión de donde han partido poemas de gran calidad como *A veces sólo un gesto es suficiente*, y tantos otros en donde deja siempre un latido doliente como característica unificadora y un grito hacia adentro/que casi nadie escucha. A pesar de que *Como el color azul de las vocales* (1993) y *La voz en espiral* (1998) siguen siendo sus libros más elogiados, no parecen tener la intensidad de esta elegía conmovedora *La semilla en la nieve* (2004), dedicada a su madre, Paula Pámpano. Poemario de la memoria y el dolor, y a donde se concitan los espléndidos *La dignidad* o *El patio*, entre otros. Toda esa nostalgia desolada, dramática ante la ausencia, perfila una delicada elegía de amor y orfandad construida sobre esa escisión, con sobria contención y en la que ha perfilado su poética en la madurez, frente a los débitos y rastros de orígenes.

Álvaro Valverde tiene igualmente tras de sí una copiosa obra desde el inicial *Territorio* (1985) hasta *Mecánica terrestre* (2002). Casi siete libros de poesía, a la espera de ver los inéditos anticipados convertidos en libro. Algún poema como *Una meditación de A debida distancia* (1993), marcaba en parte su poética atenta a la simbiosis con la naturaleza y a la contemplación meditativa. En un libro anterior, *Una oculta razón* (1991), había dejado muestras de todo ese mundo de la atención, fusión y evaporización en el paisaje en poemas como *Una luz otorgada*, y que en consonancia con otros poemas del libro donde la memoria, y la construcción del paisaje interior, creaban su mundo paralelo siempre muy presente en este poeta. En ese sentido, un estupendo poema como *Tarde del tiempo*, ponía en relación toda esa evocación del tiempo en fuga y la mirada rescatadora de las imágenes idas. El mundo de Valverde se sitúa en ese territorio hasta en sus últimos poemarios, *Ensayando círculos* (1995) y *Mecánica terrestre* (2003). Poeta de la contemplación por su simple hecho con el objeto como coartada, cantaba *Nocturno* en

1993, donde abría el abanico de la memoria a un ramillete de bellos poemas, los más sencillos y menos discursivos. Allí reencuentra un tiempo perdido (*El estanque*) y contrapunto del paso del tiempo (*Metáfora*), donde la fragilidad de ser contra el olvido se refleja inquietante. Poeta que en el espléndido *Hacia 1980* (de *Mecánica terrestre*) traía toda la emoción de un instante de belleza o paz frente a la certidumbre de la falta de escapatoria. En esos registros inmediatos y vívidos, donde se entremezclan soledad y paisaje, memoria y paso del tiempo tiene seguramente su mejor canto, frente a otros más lastrados por narratividades, inexactitudes, reiteraciones y ausencia de resolución desde la invención o del simple ejercicio declarativo e interferidor. O la ausencia de registros y exploraciones en la aventura de la métrica. El mejor Valverde reúne contención, claridad y emoción vívida desde la pulsión del instante, y un notable buen hacer en esa línea descrita, y representada por *Miras por el balcón*, *El patio arde* o en poemas próximos.

Comentábamos como la poesía esencial es la protagonista de los años 90 en Extremadura, aunque ese viento haya pasado a la luz de las últimas líneas hacia esa mirada fragmentaria donde hemos destacado a Abraham Grajera. Tal y como es sabido la poesía “del silencio” es una corriente introducida y formulada en España a través de los lenguajes *religiosos* y *místicos* de José Ángel Valente, que talló o modeló el último existencialismo y la filosofía del absurdo y del horror de la postguerra europea (Segunda Guerra Mundial y aunque las fuentes sean múltiples, y las estéticas se remontan desde lo poético a la actitud del último Mallarmé, y al poema “Un lance de dados”). Poetas de referencia, además de los citados Mallarmé, Paul Celan, el último Juan Ramón, serían Wallace Stevens, George Trakl, Edmond Jabés y René Char, Philippe Jacottet, Giacomo Ungaretti, Quasimodo y Montale. Y en esa andadura de la palabra esencial se inició Ada Salas. Palabra donde se anhela expresar lo posible o se busca el horizonte del decir sin ser obvia. Inefable en su ambición existencial o gnoseológica⁴, y dubitativa en el no saber... Creía Roberto Juarroz que el poeta trata de abrir algo entre la palabra y el silencio. Doctrina no muy original pero sí clara, válida como prólogo a la poesía de Ada Salas. *Arte y memoria del inocente* (1988) y *Variaciones en blanco* (1994), más allá de indicar en el título su procedencia, se mostraron como libros de tanteo en la dialéctica entre palabra y silencio desde el poema

⁴ CUESTA ABAD, José Manuel: *Poesía y enigma*, Madrid, 2000.

minimalista y su vocación de trazo y fragmento. Ciervos, zarzas, tropas de la noche y ecos del lenguaje poético místico (y ligados a la pre-estructura de la comprensión, como dice George Gadamer o al estado previo del buceo ontológico), se reunían atentos ante quien ascendiendo por franjas de luz, *veía cosas*. Preciosismo erótico, expectación ante el tiempo y la mortalidad, actitud contemplativa, panteísmo, transparencia o deseos de desmaterialización constituían los sujetos que giraban sobre la tristeza y generaban una *hyponoia*, o pensamiento persistente, triste y sencillo, desolado y pleno de presagios o emociones agónicas (*Sobre la tersa palma/ de mi pecho/ vientos sin aire*). Experiencia de los límites emocionales y sensoriales, quietismo esencial y el regusto abisal marcados por una incierta sensación de pérdida (quizá en esa época en el bucle freudiano), y reunidos bajo un mundo de imágenes muy concretas y bien buscadas en su sencillez, de aspiración plurisignificante y tanteo en lo ignoto, *pues si ni siquiera los dioses saben todas las cosas, con mucha más dificultad las sabrán los hombres*, como quiere Aristóteles. Pero la poesía esencial, breve, elaborada pero sin manierismo formalista, estaba ahí con frescura, aciertos e imperfecciones y con alguna inclusión de sinestesias, sínquisis y oxímoros de tradición mística y a las que será fiel en libros posteriores. La delicadeza y sentido del poema constituían uno de sus valores más atractivos, su real arché

*Aire herido de paz
 Deshojado dolor
 lento río
 de rosas
 apagadas.*

La sed (1997) del canto o la palabra, de tan inusual título y orientación, no decepcionó. Guardaba en parte los registros de Valente (fulgor, respiración, la necesidad del el canto y cierto tono inequívoco) y algún lejano y escaso ramalazo de Claudio Rodríguez (*todo es hurto o engaño/ a tanta siembra*), pero no parecía asirse unívocamente a ellos, o a los lenguajes místicos, religiosos o recreados, sino más bien merodear la tendencia del vaciamiento y estado de carencia como punto de inflexión del que partir hacia el alumbramiento de la palabra, hacia *la sed* del canto depurado y despojado de lo accesorio. Y ahí pugna contra la palabra lexicalizada que *recuerda /el paso de otros cuerpos./ y todo su fervor se desvanece*. Contornos heredados tras San-

ta Teresa o San Juan, y donde resuenan ecos *presencias que habéis permanecido/ deponed el amor piadosamente/ y apartad vuestros ojos*. El poemario tiene en la base el balbuceo del olvido como una exorcización del dolor, pues es uno de esos libros que se escriben sobre la carne misma. Este moderno dietario-elegía quiere madurar en el filo de cuanto es ser (o ser), y hurga en la desolación nihilista y existencial junto a sus compañeros de generación del 90, casi todos tristes y serios desde diferentes perspectivas, obsesivos en el tránsito que somos.

Por eso duele tanto entrar
en las palabras.
Porque su amor recuerda
el paso de otros cuerpos

y todo su fervor se desvanece.

pues la palabra no exorciza, como canta este poema con ese final marcado en los lenguajes esenciales

No limpian las palabras.
Alumbran una isla en el lugar
del miedo y extienden una rama
al paso de los pájaros. Acoge
cuanto nace del hambre de las cosas
y mueren en silencio.
Pero su amor no limpia.

Como no limpia el llanto el rastro
de estar vivos

Un hermoso poema. Y aunque su poesía no naufraga en la sequedad o en el despojamiento esencial pues tiene el mimbres flexible del que encuentra y no mimetiza o imposta tampoco terminaba de alzarse desenvuelta y perfilada sobre el esquema de la *religiosidad* de lo esencial, y la gnosis del canto en otros excesos miméticos. Hubo que esperar a algunos poemas de su mejor libro, el vivencial e inmediato *Lugar de la derrota* (2003) y a su impulso desde el vacío y hacia el mismo desde una mayor complejidad y despegue.

hondura y elaboración, aunque realmente no hubiera completa ruptura. Asumía de nuevo la llegada del verbo desde una delicadeza extrema y desde el escepticismo de quien reclama y escucha la crecida fluvial de las palabras que sabe arderán en la pira común del olvido. Espuma que posee a quién canta a través de ellas y la subsume en la poesía existencial o desolada o desalentada (y desvitalizada), tan propia de los 90 tras el esplendor vitalista de cierta poesía de la transición, o si se prefiere del optimismo del 80, con reflexivo existencialismo y talento inequívoco

Las palabras que dije ya no
me significan. No sabía que a todo
le sucede lo mismo
y que mueren de tiempo
también
las palabras. O seré yo
tal vez. O seremos lo mismo.

Un oscuro temblor donde resuena
lejos

o vivido.

lugares de la derrota... dice verdad quien dice sombra de Celan o la repetida fuga del significado. Y que junto al entreverado y apelado filón místico invocan la pureza como un don, como el primer Claudio Rodríguez, pues a los ojos los ensucia el tiempo. En cualquier caso esa apelación a la pureza, ese silencio, *pues no hay nada aquí / donde todo podría consumarse (...)* en este Lugar/ de apariciones, tiende a buscar ese vacío, ese no ser, como estética. Y en ese sentido agonista es donde el amor o la palabra hacen crecer la muerte, pues todo es falso, ficción y tragedia donde es mejor el sueño *lo que nunca/ nos ha pertenecido* o el valentino omphalos, el lazo umbilical que es herida sin sentido. Una existencialista de época, agonista, a la que le falta en ocasiones un punto de complejidad, pero que cuando muestra su mejor decir perfila las aristas de su palabra con voz propia, sin impostura y espléndida belleza, y alza deliciosos momentos trágicos).

Si no eres más que tierra

razón para la lluvia

barro

donde descansa el peso de ese cuerpo
que deja sobre ti su amor
como la lluvia

y se hace barro

como la sed de la tierra.

Desde posiciones próximas arranca la poesía de Antonio Méndez Rubio. *El fin del mundo*, de 1995, un libro todavía inexacto, y nuevo y arriesgado en su propuesta de una poética de la imperceptibilidad con Severo Sarduy. Esa mirada en el *Hirts des seins* heideggeriano o pastoreo del ser, transportada hasta lo mínimo, tendrá eclosión ahora, y llegará a lo mejor de *Trasluz*, donde también comienza en parte la *maniera* narcisista de *lo desolado*. Compungimiento y atención a lo imperceptible unívocos y sin otro registro, y sospecha ante una realidad más diversa, menos patológica estaban en la raíz del canto. Una manera de la desolación donde la poesía esencial ha mostrado exceso de univocidad y deuda, igualmente, con el registro del orensano más o menos evolucionado. Y sin alternativa, aunque ahí se ha apelado a Claudio Rodríguez (y se lo ha querido hermanar en un tandem con José Ángel Valente en el disparate), imán paradójico de neofigurativos y neorrealistas, en esa conjunción que rinde homenaje real a la calidad unívoca por encima de la tendencia de época. Desolación esencial de Méndez, renovada y de calidad en la concepción del dolor como *frente y la ciudad / del pensamiento*, y que anticipa el *sueño de nadie* desde la *desnudez del que mira*, aunque fuera del adamismo o del clarismo. Cierta mirada entrecortada en lo esencial, y fragmentaria, hija de la sutura abierta, y asomada obsesiva a los *signos de la nada*. Pero también es su poética a veces una apelación a la certidumbre, a la que es incapaz de saltar, un *rumor de nieve que no cuaja*. En esa percepción habita el mérito de su poética, y en la monotonía formal su carencia, como en la pretenciosidad de lo obvio hecho alegoría (*Milagro*). Funambulismo existencial, masoquismo aterido (*Asedio*) con muchas deudas con Valente, del que se ha desgajado en parte, pero es poseído axialmente. Innovación y renovación accidental, y algunos indudables méritos desde la

atención a lo imperceptible, propios desde el *cardus maximus* del agonismo esencial, o desde el vacío de la disolución forman definitivamente el eje inicial.

Expectación conmovida y desolación atenta y sobrecogida, concentrada en *Un lugar que no existe* (1998), su poemario más logrado frente a *Trasluz* (2002), donde es tan destacable la reconcentración ensoñada tanto como el comienzo de cierta manera narcisista de lo desolado y compungido, pero irresuelta. Existía una mayor frescura en líneas generales en el libro de 1998, frente a la sequedad relectora o el camino del recorte y la abstracción, a veces huero y sin exprimir las posibilidades del lenguaje, como exigía Claude Esteban, y muestra Paul Celan que entiende el poema como indagación en la forma simultáneamente. En 1998 había mayor espontaneidad en la indagación en el dolor como *imperceptibilidad* y *adentramiento*. Atento y renovado discurso en un camino trazado, que no sobresalta, pero interioriza como hace Rafael José Díaz en parte. Aunque con otro registro más dulce a veces en el canario, menos abstracto. Gusta Méndez del símbolo de lo etéreo y evaporizado (*La transparencia*) frente al objeto, a la transparencia de *lo invisible* desde la cualidad de la contemplación al *aire en silencio que los une*, a los gorriones, ya no los *granujas astutos* de Claudio Rodríguez, sino esfinges de la soledad en su marco espacial aséptico, pero menos importantes que el vacío que los sostiene en el poema. Así cantaba un estupendo *Atardecer con pájaros*. Nadas en su todo ser signo de *noche sin respuesta*. Toda una poética acogida al *secreto/ del silencio*, o si se prefiere a la *opacidad irrestañable/ del sentido atento a la sorda destrucción/ de lo posible*. Poeta de la duda funámbula entre *la ausencia sin razón* y el *busco confianza*, atento y obsesivo, pero desolado, catabático ante todo: *Miro por vez primera estos castaños/ como si no supiera lo que dicen*, ante el *pobre desafío* del vivir. Y desde ahí el hueco, el límite, lo ajeno, pero también la mirada inteligente y atrapada por la desolación y la tendencia desde una atención obsesiva a lo fragmentado y lo irracional de la presencia y los hechos, pues *mirar es entender el desconcierto*. Frente a la rebelión de los que increpaban el desconcierto (el Marzal de *La Historia*, p.e), Méndez asume la absurdidad sin imprecación, pues la suya es una poética de la aceptación y la constatación desde esa perspectiva de la poética del silencio. Y parte desde ahí hacia los caminos interiores no sin grito contenido. La mirada del poeta es la del asombrado y frágil. Si Claudio Rodríguez en *Ballet del papel* cantaba aun en el desamparo con calidez, Méndez, que reinterpreta al zamorano (*Dictadura del frío*) lo hace desde el aterimiento y el desconcierto (*Contemplación escasa*). Aterimiento y desola-

ción, como en el espléndido poema triste que es *Solar*. Estética del hueco, del vacío, del compungimiento que interioriza con delicadeza en otros estupendos poemas como *Night bird flyng*. Una delicadeza y ensoñación, una imperceptibilidad acogida en ocasiones al breviarío minimalista y esencial, como hace Ada Salas, menos abstracta. A veces con sugerencia grande (*Disonancias*), a veces, cayendo en la obviedad algo pretenciosa.

Trasluz (2002) avanzó hacia cierta sequedad y abstracción formal, pero permaneció fiel a la memoria inasible, a la conmoción ante la ceguera de ser *niebla sobre nieve*. Ahondó con mayor hermetismo y menor referencialidad en la desolación hasta mostrar reiteración agonista vencida hacia el nihil (*Con Señales de humo*), y que parece empezar a agotarse en el ourobos circular y el efectismo desolado, o en la manera de lo reiterado. Desarrolla la sequedad formal en su camino de recorte y abstracción, salvo algún caso donde tremendo como nadie alza con talento el vacío absoluto en el espléndido *Allí era el alba*. Cierta efectismo lexicalizado, manera y cliché le apresa formalmente, tanto como la reformulación de lo compungido. Hay en definitiva una retorización general, de la luz y la claridad y de los símbolos que a ella se acogen o naufragan, y a los lenguajes y conceptos heredados de Valente. En ese sentido el libro de 1998 pareció más vívido. Ya en *Por más señas* (2005), cree que *Hay que empezar/ a celebrar/ la fiesta del miedo, y ser la criatura/ con la suerte de ver/ llegar el frío.*, y que no se desgaja del terror de ser *luz errante*, salvo excepciones (*El miedo me abandona si camino*). Toda una sensibilidad más o menos inmersa en los lenguajes heredados, a los que ni se acopla mimético, ni se desgaja. Un libro de transición, me parece. Creo con todo que *Un lugar que no existe* era su libro más granado hasta ese momento, con referentes más claros y sin caer en un cauce que puede no encontrar:

En vano presentimos un final
de aquello que acontece: todo ocurre
ajeno a cualquier límite, jugando
que la ventisca juega insomne
con taco quedo a levantar los plásticos
sucios, abandonados por la calle,
de una acera a otra acera. Sin descanso
viene el mundo despacio hacia nosotros.
Este estupor de las años lo sabe.
Lo adivina sin comprenderlo. Noche

que sucede a otra noche sin respuesta.
Materia que en sus signos se demora.

El contemplativo (interiorizado) y desolado poema de Méndez Rubio evoluciona hacia los técnicas de desdoblamiento y distanciamiento como Valero- se diría-, y a la mirada aterida, atenta a los signos de la naturaleza, los castaños de otoño, como si *no supiera lo que dicen*. O se muestra aterido en el buen *Atardecer con pájaros*, donde continúa en pugna con los campos semánticos del compungimiento, y a veces metapoético y simbólico cuando con tino reencuentra el poema de la imperceptibilidad (*Wu-Ming*). La imperceptibilidad, una poética de la imperceptibilidad, el rumor de lo exterior/ interior apenas audible o descifrable, es su propuesta artística. Los espléndidos y antiguos picos de su poesía, más referenciales, *Lluvia en la cala* o *Night bird flyng*, entre otros, descubrían todo un mundo significado y significante de agonías, e inclemencias ajenos a la sequedad que parece provenir de la incisión constante en los mismos terrenos. Es cierto que en esa intelectualización hay poemas como *The message*, que arriesgan en su proyección y donde Antonio Méndez escarba y aventura. En *Por más señas* (2005), ha escapado del antiguo valentismo. Dejo fuera los poemas en prosa, ajenos a este trabajo, pero la reinsistencia en los mismos asuntos y puntos de vista y la intelectualización han ido haciéndole previsible sin que aporte una renovación deseada. Muestras hay, pero también poemas vívidos como el citado *The message* en la línea más abstracta, pero bien convocado desde el sentido, y no pretencioso. Tiene el extremeño la virtud de no haberse enquistado, pero también en el *debe* está el haber evolucionado hacia un cripticismo reconocible y obsesivo, que si bien le ha llevado al poema en prosa, no le ha aportado nada nuevo en verso. Es el peligro de someter la emoción a un misma lente siempre y el de intelectualizarla al máximo en una anfibología intelectualizada al máximo que poco a poco resta frescura al verso, para crear discurso. Habló de ello también Antonio Machado. Aunque a veces vuelva al decir, a la referencialidad, en poemas más clásicos como esta escalofriante, trágica e intensa elegía, *Señuelo*, de sucinta plegaria.

Padre:

Las manos se han cerrado
al sueño de la cal.
Y no se oye a lo lejos el murmullo del árbol.
Nuestros ojos bastardos
están también de noche en vela,
de luz a luz,
buscando techo mientras
el temor al relente
no ahoga,
deja dormir
al lado de la madre abandonada.

Comenzó Javier Rodríguez Marcos (1970) su andadura lírica desde una línea clara y moderadamente narrativa, con *Naufragios* (1995). Bajo el motivo del viaje proponía extrañeza y desolación, autognosis entristecida y exilio de quien es *extranjero* o *ajeno*, o tiene una fuerte sensación de orfandad por el hecho de ser. De quien se propone en la melancolía como la sonrisa triste de la escultura de Julio Verne en Nantes, y padece un dolor *inconsolable*. Agonismo herido con el tiempo por un registro más nihilista y donde irrumpirán también los juegos de los desdoblamientos (aunque en Rodríguez Marcos hay, a la par, una mirada dolorida por el *exilio* del otro). El espléndido poema *Los días*, central en el libro, muestra su pugna con el ensimismamiento, pero también ensoñación y vacío, reflexión nostálgica. Poética atenta es la suya a la *geografía submarina* que genera la intimidad de su canto, y donde la memoria ocupa lugar primordial en su labor de rescate de arcadias. *Mientras arden* (1996) continuó el camino emprendido con tono clasicista, pero no el de la herencia de Rodrigo Caro o Juan de Arguijo, leídos bien por el exquisito Juan Lamillar, sino un clasicismo más sobrio y seco, sustraído a la retórica formalista, y que ya en *Frágil* (2002) emprenderá el camino hacia técnicas de distanciamiento. *Mientras arden* se adentró en un decir claro y atado a la pequeña narración sin recargamiento, y a la sucinta reflexión. Destacaban por encima de los homenajes más o menos tópicos a escritores (y con poca sorpresa), aquellos otros pesquisidores del yo, y una amargura donde la antigua ajeneidad se iba cargando de connotaciones más trágicas, desazonadas y nihilistas, al hilo de procedimientos analógicos, tal y como ocurre en ese estupendo *Desde el tren*. El contemplante en penumbra, que tanto aparece en

sus versos detrás de la ventana, ha ido inclinando de manera decidida su discurso hacia la melancolía (*la meta es irse*) y con ese tono se acerca al Umberto Saba de *Mediterráneas*, a quien rinde explícito homenaje. Esperemos que no tenga que escribir Rodríguez Marcos su *Storia e Cronistoria del Canzoniere*, porque no lo merecen sus versos asomados cada vez con más fuerza a *la casa é devastata,/ la casa é rovinata*. Serenidad agitada y compungimiento ante el recuerdo, soledad y sensación acuciante del paso del tiempo (y sus ajustadas imágenes de *mares de lavanda/ y sueños consumidos*), que se quisiera volver a habitar inútilmente, y salva la ensoñación, pues *vivir es ir dejando cosas*. En este sentido *Madrugada* o los cinco últimos poemas de la primera parte, salvo el breve final, constituyen un excelente homenaje al sentimiento de pérdida en la estela elegíaca del canto a cuanto se pierde. El tránsito hacia la reflexión y el nihil y la amargura que aparecerá en *Frágil* en pugna con el distanciamiento y el deseo de disolución o evaporización, estaba casi cantado. Pero por 1996 Javier Rodríguez Marcos empezaba a olvidar la nostalgia para acendrar en el dolor

Estoy hecho de golpes, de agujeros,
de ceniza caliente que llena mis arterias
y me pinta una estrella en el cielo de la boca

y que en el bello poema que es *En el jardín*, avisa de nuestra condición de *extranjeros*, pero ya no como García Montero entendía la extranjería de una pareja de vencidos en la Guerra Civil, sino desplazando ese sentido hacia el yo, y el rumbo esencial, sin caer en el discurso de Valente. Fuera eso sí, de la línea piedracelista y de su formulación actual, lanzarotista, sino desde la línea media del decir clasicista y ejemplifica su *Vita nuova*. Contra ese decir iba a emprender *Frágil*, sus marcas explícitas más prospectivas, y sus avisos de cambios si no radicales, si sustanciales, en los modos. Y con la peculiaridad de indagar en la mirada crítica y social, como hace en *Viaducto*, por ejemplo. Otros registros tiene el libro como los amorosos, *Serpientes* o sobre todo, por el bello poema de amor desesperado *Invierno*, donde ha abandonado el comedimiento de otros tiempos.

No es fácil abordar la cuestión generacional de los poetas nacidos desde 1975, con una cierta percepción de la obra propia como fragmentaria, y que ha apelado a Jorge Gimeno, como antecedente, o lo tiene en cierto Lorenzo Plana e incluso y parcialmente en ciertos aspectos de la obra de Ada Salas o Luis Muñoz. O a cierta Julieta Valero, ligeramente mayor. Serían poetas próxi-

mos a esa mirada Carlos Pardo, Juan Carlos Abril, Abraham Grajera, Ana Goría, Marcos Canteli sobre Fruela Fernández, Joseph Rodríguez o Elena Medel ¿Hasta que punto se puede relacionar la postmodernidad, en cuanto fin de las grandes arquitecturas del pensamiento, tal y como los habíamos entendido hasta después de la II Guerra Mundial, y una mirada intimista, desolada, en sospecha y fragmentaria? ¿La mirada entrecortada y convulsa, conmocionada, donde Paul Celan se encuentra salvadas las distancias con Robert Creeley o con André du Bouchet puede marcar el camino propiciador por encima del viejo precedente de los herméticos italianos? ¿Es el fragmento una estética en España entre los jóvenes, una emoción como mantenía el Pound en su bienvenida a Eliot, para hablar de un arte inteligente, y donde la palabra fragmento aparece nítida como margen formal de la enunciación más compleja de su paisano de origen? Habría que caracterizar inicialmente el fragmento, diferenciarlo tal vez de una mirada fragmentada, perfilar las aristas hasta saber si es un tipo de elipsis y de apócope, o entra en él la versión extensa, caleidoscópica. Y si la técnica de superposición, yuxtaposición y concatenación de imágenes en su dispersión En cualquier caso parece que una cierta mirada fragmentaria ha adquirido paulatinamente alguna presencia, el primer Dürs Grumbein en Alemania, o Gelu Vlasim en Rumanía, o el uruguayo-mexicano Ulalume González de León desde la propia invocación a los aforismos, minimalismos, haikus en España una vertiente, o yuxtaposiciones hiladas desde el poema sin centro, concatenados y suma de yuxtaposiciones de imágenes, más o menos articuladas. Pues hay grados. Y donde la poesía esencial ha propuesto algunos nombres: Ada Salas o Marcos Canteli, o incluso el despliegue visionario y entrecortado, fragmentado en su verso extenso en Julieta Valero, y a Luis Muñoz desde la vertiente neofigurativa en el discurso de la metonimia como precedente en esa propiciación de lo *entrecortado* y *tartamudo*. En cualquier caso ya Gómez de la Serna ironizó en parte sobre el exceso de -ismos, y quizá sea bueno hablar por el momento de una mirada y una formulación fragmentada, en algunos poetas y algunos momentos. Uno de ellos sería, no siempre y sin radicalismo, el clasicismo fragmentado de Abraham Grajera.

Una delicada poesía amorosa y de la intimidad, que apela a veces a elementos simbólicos y un moderado irracionalismo, y desde donde se emprende un camino desde la fragilidad del yo, es propuesta de Grajera. Intimidad frágil y entrecortada de *Adiós a la época de los grandes caracteres* (2005), con entregas anteriores trocadas y reelaboradas en algún caso. Elegía y existencialismo, sfumatos y fragilidad, aguzadas sensaciones *infinitivas*, bajo el amparo/desamparo de quien ha leído bien *La joven Parca* de Valery, y se

muestra meditativo, comme chose deçue et bue amèrement, y ensoñado bajo los *fragmentos de constelaciones que no tuvieron/ nombre y que reúno fugazmente en mi memoria*. Grajera se aplica a lo mínimo para avanzar hacia el todo, quiere llegar hasta la *plenitud del ave partiendo de una sola pluma*. Eso es el fragmento hoy por hoy, irrealidad y realidad de sensaciones reunidas sobre un cierto hilo lógico atento, pero existencial, urbano y ajeno a la poesía esencial en una medida, pero heredero de ella en otra perspectiva. Una intimidad escindida (como siempre) que se ha asomado a miradas más radicales (Ashbery o Creeley, frente al Lezama del *Fragmentos a su Imán*) y sabe soportar una estética próxima, del *rincón* (como diría Andrés Navarro). Una propuesta que ha leído bien en el caso de Grajera a Paul Valéry, y *La joven Parca* sobre todo, *con amargor bebida una desilusión...* un tanteo indefinido que entrevera classicismo, irracionalismo y logicidad (miren el último *Tara* de Elena Medel frente al más fresco *Mi primer bikini*). Fragmento neorromántico frente a la mirada de Fruela Fernández, más incisivo. Hay un terreno magmático del fragmento, con variantes más ensoñadas como la aquí propuesta, muy en el terreno de los interregnos históricos, muy en la eterna fragilidad del yo (no es de extrañar la atención de Joseph María Rodríguez al *Yo es otro*) y muy juvenil, fundamentalmente. Grajera, como poeta de la ensoñación fragmentada, establece esa dialéctica entre la fragilidad y la impasibilidad de los objetos desde un dramatismo neorromántico, y una propensión classicista. Es una de las proposiciones en ese sentido más novedosas. Muy atenta a la imagen y a la ensoñación que muestra un tono (*las olas sonrien, desdentadas*). O a la desolación de ese *gran caer en la cuenta*, como diría César Vallejo, en ese merodeo juvenil que *repara* en su *no feroz* a las interpretaciones. Aquello que se dio cuenta Marzal en su madurez en su no alegorizar, interpretar o metaforizar todo al ver una *cucaracha* sobre un grifo. Un primitivismo en el mejor sentido en el camino de la madurez llena de referencias lectoras (Maeterlink, Otero, Rodríguez y así algunas muchas más) hablan desde donde surge el discurso entrecortado e irónico, lector y relector, nuevo y viejo, atento a lo mínimo, pormenorizado en su atención. Primera gravedad, atenta reflexión donde hay un enorme mérito referencial y a la vez alegórico, una delicada capacidad de sugerencia intelectualizada (*El jardín de lo que no hay*), inteligencia atenta y sensitiva, particularizada (*lo breve, esa estridencia de lo mismo*) y cierta desazón, está en esta propuesta radical y muy construida desde la innovación. Es un primer y prometedor paso todavía irresuelto, que está llamando al final de una época. A la sustitución del primer Auden por el último, o al final de la poesía esencial tal y como ha dominado los años 90. Han pasado más cosas de las que parecen.