

TRES MOMENTOS EN LA LÍRICA DE ROSA ROMOJARO

FRANCISCO MORALES LOMAS

*Presidente de honor de la Asociación Andaluza
de Escritores y Críticos Literarios*

La obra literaria de Rosa Romojaro es una de las más significativas de la Transición Española y hasta el momento actual, como lo han acreditado la gran cantidad de estudios que se han dirigido a su análisis. Dejando al margen antologías y agrupaciones poéticas, podemos citar entre sus obras: *Secreta escala* (1983), *Funambulares mar* (1985), *Agua de luna* (1986), *La ciudad fronteriza* (1987), *Poemas sobre escribir un poema y otro poema* (1999), *Zona de varada* (2001), *Poemas de Teresa Hassler (Fragmentos y ceniza)* (2006), *Cuando los pájaros* (2010) y *Mirar el mundo* (2014) y *Escribir el silencio* (2021). Una lírica que tiene su ámbito vital en la realidad cotidiana, observada con meticulosidad y descrita frecuentemente en sus poemas con la intención de trascenderla, a la vez que la define desde su personal perspectiva. Es una realidad frecuentemente tamizada por un desprendimiento elegíaco, por un aroma a suave sándalo que penetra en la dermis y la convulsiona. Son versos que transportan las sensaciones con un deje de tribulación y tonalidades grises (“El color del cansancio es gris y tiene/ la textura del plomo”, dirá en uno de sus versos). De sus palabras se desprende un doliente reguero y un sabor que recorre el ámbito de la sombra, el agotamiento, la palidez, la clausura. Una lírica visiblemente consciente que desprende un aroma sombrío y refractario, pero sin estridencias, sin sonoridades desbordantes, como el cuchillo que penetra con suavidad, pero férreamente, en el

secreto de las cosas y de la existencia. García Martín (2001: s. p.) define su ámbito estético general en los siguientes trazos:

Si hubiera que definir la poesía de Rosa Romojaro en dos palabras, “visual” y “mental” serían las dos primeras en las que pensaríamos. Visual: sucesión de imágenes, fotográficas o cinematográficas, a las que a veces acompaña una voz en *off* (...) Mental: poesía de la inteligencia, en apariencia fría y distanciada, poesía que parece eludir toda implicación emocional. Los detractores hablarían también de formalismo, de neoguillenismo. Y tendrían razón. La autora parece hacer alarde de su dominio de la métrica clásica y prodiga los sonetos, las liras, los tercetos encadenados (...) Poesía áspera, frecuentemente encabalgada, nada complaciente con el lector, poesía que huye de la falacia patética y de la música consabida. Poesía objetivista, descriptiva, que gusta de la imagen sorprendente, de contemplar la cotidianidad desde ángulos inéditos (...) En Rosa Romojaro la emoción va por dentro; su verso, que parece frío, abrasa.

Efectivamente, solo guarda la frialdad de la apariencia, en su muestra, en su exposición “suave y plácida”, a la que me refería, pero solo en apariencia, porque su lírica es penetrante y diversa, ancha y grave, cálida en su desmembración de la realidad observada. Una poesía que exige del lector una complicidad, pues hay mucho de voluntad de forma y de exigencia, como apuntaba García Posada (2001). Lírica del tiempo y del espacio, lírica para llenar el ámbito de la existencia y darle un valor a “eso” en lo que estamos sin estar, en lo que somos sin ser.

Algunos de los poemas de los dos primeros libros están reunidos en *Agua de luna*, un poemario que me ha recordado lecturas de Mallarmé en la intención de crear imágenes que sean nuevas formas de interpretar el mundo, partiendo de una conceptualización visual de la naturaleza en torno, de una realidad que no pretende transmitir ni interpretar sino crear *ex novo*, abriendo la semanticidad del lenguaje artístico y creando una nueva interpretación del mundo. También Navarro (1987) había visto esta procedencia cuando dice que “intercalando a Rimbaud y a Mallarmé en su

texto, Romojaró subraya la filiación simbolista de sus poemas”. Si se apropia de la realidad es, pues, para llevarla a una categoría artística desde una permanente presencia también de lo arquitectónico y geométrico. El dominio de lo simbólico-conceptual y nominal está presente por la ausencia de verbos y la concentración de sintagmas que nos ofrecen una nueva visión de la mirada, una forma diferente de ver los objetos y las cosas: “Centinela de sombras, la guedeja defiende/ espacios avizores del fulgor o el estruendo/ en la roca lunar donde gravitan mundos”.

Romojaró crea nuevas interacciones semánticas entre las palabras y los objetos generando significados potenciales en una concepción nominalista que difumina las fronteras de la realidad y crea una especial alianza entre estética, lenguaje y objetividad. Por eso decía García (2001) que

Quiere ser objetiva, por parte de Barthes y porque la inteligencia extrema le demuestra inútiles los discursos de la pasión que se ahoga en su propio fuego. Quiere ser objetiva por amor a los objetos y a las palabras, que también son cosas, cosas que suenan con armonía o disuenan. Pero Rosa Romojaró no puede ser objetiva del todo porque su manera de tratar la realidad es intensa y lo que hace es darle nueva vida al objeto.

Y en ello un componente esencial es la función pictórica que puede generar en el lector visión hermética en ese intento de crear la realidad desde las apariencias de los mitos o desde la producción de una inédita visión. Lo que produciría si no la alegoría de la realidad, sí nuevos aspectos visionarios. Por ejemplo, cuando en ese conjunto de haikus que son el apartado “Papel japonés 2” dice la escritora: “Luce la lámpara:/ una luna en el techo,/ otra en el cielo”. Unos versos que en su razón de síntesis constriñen una realidad vivida y transformada en la que lo objetivo pasa por el tamiz imaginario: la espera es ese “andén desierto” donde “vibra el riel”. El agua plácidamente parada revela el motivo del espejo o la página en blanco; y la referencia a Sebastián, el mártir, una forma de afinar nuestros venablos y acertar en el blanco: “En la tormenta/ un cuerpo

como un álamo:/ Sebastián: blanco”. Su lírica genera un sumario de correspondencias semánticas que aspiran a expresar la capacidad simbólica de las imágenes poéticas, como en el poema “Días de vino rosa”, donde la contemplación inicial del jardín y la luz vidriada, nos adentra por lo hermético de la noche, la inducción al sueño, y se precipita en mitos que llegan reveladores. Su lírica es translaticia y metafórica, revelada a través de certeros símbolos que esconden la nostalgia de un universo que se va creando en sus tonalidades. A veces surge el motivo metaliterario, como en “Suicidio menor”: “No fue el poema, pues,/ quien simuló grilletes”. En él plantea la funcionalidad del poema, su valor intrínseco como fuente que recoja la amplitud de la mirada, su contemplación de lugares, su certera convicción. Revela que el lenguaje solo puede ser mostrado y lo no dicho es silencio e interpretación. Como esta lírica que pretende salvar la imagen pero inducir al lector a múltiples lecturas. Organiza el poemario en cinco apartados: “Secreta escala”, “Funambulares” (títulos de sus dos libros iniciales), “Adverbios”, “Desde los miradores” y “Papel Japonés 2”. En unas palabras liminares afirma la escritora que con estos poemas cubre una etapa: “Incluso me parece observar en ellos cierta evolución: desde un barroco casi emblemático a una poesía de esencias: es un intento: las cosas están ahí, hay que darles nombre no cambiárselo”. Barroquismo *ma non troppo*, si acaso en la persecución de formas expresivas sugerentes que capten la atención del lector y descubran desde el mundo un universo propio y diferente. Sí esencialidad discursiva y necesidad de abrir el mundo: lo ajeno. No es el yo poético el que vibra sino lo objetivo, lo ajeno: *la alienidad discursiva*.

“Secreta escala”, de inspiración mística, reúne cuatro poemas que asumen un imaginario surreal en el que los espacios conviven con la transubstanciación: la fronda de atalayas, el silencio (“dardo mensajero”), el ascenso (“la voluntad del salto”) y también el “no ser”, a pesar de la verticalidad y de su unidad en el destello. Acaso la

niebla nos introduce en un paisaje (lírica de realidades conquistadas al símbolo), en señales y centinelas de sombras, en el dictado de la memoria. Lo geométrico, lo guilleniano, que decía García Martín, es perfectamente reconocible en esa imagen del águila que inclina su vista de fuego y es vertical (de nuevo el motivo de lo vertical de raíz renacentista y mística), la lentitud de la herida, el universo y sus espacios solemnes y la necesidad de la huida para no ser sometidos al mito de la esfinge: “Encaramado el grito al vigilante mástil”. Los matices púrpura, la oscuridad, los reflejos de nácar, la niebla, las luciérnagas y las sombras, las frondas..., nos advierten de paisajes soñados, de aventuras en un mundo de nebulosas. Navarro (1987) decía sobre este apartado que “se despliega, desde su mismo nombre, como homenaje a la tradición manierista-barroca de la poesía en castellano: una imaginería de guerra asume la representación del teatro amoroso”.

“Funambulares mar” reúne catorce poemas donde continúa en la estela mágica anterior, deslizando la alegoría de su propio mundo contemplado con los ojos nuevos: siempre la naturaleza, las nubes, los montes, los vencejos y una síntesis, tan querida para Ovidio, entre lo terráqueo y lo celeste. Surgen los mitos: Tántalo o Pandora, apremiados en la férula de los sintagmas y la lírica de corte objetivo que trata de sublimar la realidad observada. En “Cataclismo en el mimbre”, por ejemplo, se revelan las estrellas para ser adheridas al ojo que las contempla, como si fueran la bóveda que se desmorona encima de nosotros, y luego los sueños; o el tiempo, como en “Memoria”, presidida por un verso de Rimbaud: “*La fille à lèvres d’orange*”. Imágenes sugestivas, oníricas: “A la noche/ la sílfide se ahorcó en la cuerda de esparto”. Una lírica de clepsidras, una lírica secreta que desde el cielo, la tarde, la piedra o el animal contemplado criba los deseos y las apariencias para comprenderlos en un nuevo sentido. La noche, el silencio, la sugerencia, la complementariedad de lo receptivo, creado en la

mente del lector surge con frecuencia: una invitación al naufragio como en “Elegidos océanos”: “La noche como mar,/ amante prohibido/ que aún ofrece sus islas/ remotas al naufragio”. Una lírica que es definida perfectamente en los versos de “Aguada” en el sentido de que la imagen se puede resolver “compacta descubriendo meandros”; son los meandros, las singladuras por las que transita el lector, adentrándose en una nueva geografía residida por un lenguaje manierista. También la tarde ocupa su pensamiento: hay muchas tardes contemplativas en estos versos, como en “Bodegón” (su realidad es un bodegón pintado por nuevas manos), donde se asocia la ausencia, la tarde, el pómulo, la poma, la boca, el morir..., en una imagen pictórica que frecuenta con exuberancia. Hay una necesidad de buscar la palabra exacta, de ajustarse a sus tiempos y a la claridad, a sus imágenes, como en “Esfumato”: “Pero es ahora cuando/ se viste de palabra/ el ser como los labios/ y besa las señales”.

En “Adverbios” (seis poemas), la enumeración y la disposición lingüística conforma un suceso de imágenes en las que se asocia el gris, lo huidizo que marcha y la oblicuidad del tiempo (de nuevo lo geométrico) junto a los estados de ánimo. Así la singladura del día en sus luchas, la comprensión en la imagen, el desarraigo del verbo constreñida en sus significados, en una lírica geométrica, cubista, donde los colores surgen: el verde, el blanco...; y también la claridad del día en su luminosidad y magnificencia de antorcha. Un apartado que es todo un canto a la luz desde diversas perspectivas: la luz paralizada, el tatuaje de luz, la púrpura del fuego, la acechante luz...: “Arde el día: relámpago en el río: signos en la corriente, momentáneos. Habrá/ coloración de lilas. La nieve-/sol: antorcha/blanca. En el folio estalla/ el sigilo del sueño”. Una lírica que en su siguiente apartado, “Desde los miradores”, de nuevo se adentra en el culto de la imagen, “el mundo de las imágenes” de Gimferrer (al que cita) en poemas como “Retina” o “Hidromancia”. Hay un vértigo de palabras, de imágenes,

de sugerencias, formando una urdimbre densa, permanente, en la que se ve prisionero el lector en un imaginario lírico de enorme densidad, y así se percibe en el poema “Papel y lago”: “Sobre arena de líquenes rechaza la premura/ el pisar deslizante, pero el retorno es presa/ de cabellos sombríos que desatan las olas/ y de besos de níquel. Sólo metal y noche”.

Todo un ritual que está perfectamente justificado en el poema homónimo “Rito”, donde comprende el motivo del baño en el río, el motivo de Heráclito y Parménides, en el río que es siempre el mismo y a la vez cambiante, desnudándose en la realidad y probando de su láudano, de ese veneno, de esa sal y ser: “Agua de luna dulce bebida en esta copa,/ en los labios besada que la besan”. A veces, la voz de la poeta se destiñe y se hace subjetiva y genera la proyección de las luces y las sombras sobre ella, esa realidad metaforizada que se aspira a construir, como en “Intertextualidad”: “El tinte verdemar/ de la melancolía que la llave perfora/ cuando en los pasadizos cerramos las compuertas/ y desiste la luz como deseo”. Una aspiración a la luz que llega desde el barroco y la asume, si en otro momento hubo “luces de los neones”, o se había sumergido confusa en la mitomanía del espejo. Para finalizar con “Papel Japonés 2”, trece haikus, que como dice Navarro (1987) sirven para comprender y asimilar su poética: “El buceo en el lenguaje conduce al «espesor de un murmullo anónimo», a una experiencia de disolución”. Surge la quietud de la tarde (motivo recurrente en muchos poemas), la contemplación del cielo, la anochecida en el pinar, los sauces del verano, la luna reflejada en el agua, las luces de las lámparas, las camisas (como hogueras blancas), el eterno motivo del agua desde su presencia presocrática, aguas paradas, aguas estancadas o en movimiento; y la espera, siempre la eterna espera en el andén de la vida.

La ciudad fronteriza (1987) se publicó en dos ediciones diferentes: una en 1987¹ y la otra, un año después²: una edición más amplia que reúne los poemas de 1987 con algunas variantes³ y además veinticuatro poemas nuevos (teniendo en cuenta que uno de ellos, “Ciclorama”, está compuesto a su vez por ocho). Seguiremos en nuestro comentario, por tanto, el desarrollo de la segunda versión ampliada.

En la primera había unas palabras de Baena (1987) que se presentaban al final del libro como “Nota a la edición”, y donde sintetizaba algunas de las claves metafísicas de este poemario inicial:

La complejidad del ser, de la conciencia, no ya en el instante sino en su advenimiento o su frágil huida: la destrucción como esquivada metáfora de lo inmediato vivido, el azar como la oculta carta de un día extranjero, los reflejos figurados que se arrancan al vacío, la tragedia del silencio visto por los ojos, el viaje de la voluntad frente a la hostil memoria o la escritura, creación sin límites.

Conceptos que organizan el mundo poético en torno a varias premisas: el ser y su conciencia, el rechazo de lo vivido, la fuerza de lo azaroso, el vacío, el silencio y la fuerza de la voluntad en ese viaje. El título del poemario imanta en sus raíces la esencia de lo inasible, de estar al límite de todo, de una realidad que no se puede definir ni organizar porque sus esquemas de comprensión son permanentemente borrosos y se pierden en el tiempo. Sobre el título decía la escritora⁴ que

¹ Romojaro, R. (1987): *La ciudad fronteriza* (Ed. de Ángel Caffarena). Málaga: Nuevos Cuadernos de Poesía Malagueña Contemporánea.

² Romojaro, R. (1988): *La ciudad fronteriza*. Granada: Don Quijote.

³ Todos los poemas de la edición de 1987 aparecen recogidos en la de 1988. Sólo ha habido un cambio en el título de uno de ellos. En la edición de 1987 el poema “Destitución” cede su título en la de 1988 por el de “Tregua”. Si el primer título revelaba la privación de ciertas cosas (por tanto, en sentido activo); el segundo, en cambio, revela una suspensión temporal (por tanto, en sentido pasivo), un descanso. Si el primero era una síntesis del combate de la vida y el fluir de un tiempo, el segundo es una propuesta para la contemplación. Ambos tienen sentido en el poema y ambos títulos revelan valores intrínsecos en el poema, pues tanto observamos esa acción como la contemplación: por ejemplo, en el uso de los imperativos (una invitación para la acción) o en lo descriptivo (invitación a la observancia).

⁴ Palabras de Rosa Romojaro en la entrevista realizada por Pérez Montalbán, I. (1990): “Rosa Romojaro: La intuición de una carta escondida” en *El Sol del Mediterráneo*, 29 de abril, p. 12. Palabras de Rosa Romojaro en la entrevista realizada por Pérez Montalbán, I. (1990): “Rosa Romojaro: La intuición de una carta escondida” en *El Sol del Mediterráneo*, 29 de abril, p. 12-13.

Es una metáfora de una realidad mental, una situación fronteriza, la sensación de estar viviendo en un límite (...) Pero a su vez, *La ciudad fronteriza* es una imagen de una realidad física: la ciudad que atraviesa el libro es una mezcla entre la ciudad de mi infancia y adolescencia, Algeciras, donde nací (ciudad fronteriza por excelencia), con sus muelles, su puerto, su tránsito, su luz movediza, su extranjería, y la que ahora vivo, Málaga, las calles que recorría cada noche a la vuelta del trabajo, los puentes que atravesaba, su misterio, su riesgo (Pérez Montalbán, 1990: 12).

Recupera en la segunda edición (de la primera) la cita inicial de Paul Valéry: “Tú eres la voz de tu desconocido”, donde ya se revela la insuficiencia de lo definitorio así como el juego de espejos, que ya viene de libros anteriores; pero añade además otros dos de G. Greene: “Y alguien se volvió hacia él con un rostro vacío, sin rasgos”, y de Borges: “...el desconocido/ se creará en su ciudad/ y lo sorprenderá salir a otra,/ de otro lenguaje y de otro cielo”. Citas que complementan el sentido inicial de la necesidad de configurarse, de definirse y la trascendencia de otra realidad inasible. Otras citas interiores de Baudelaire, Handke, Cicerón, Bosworth revelan una inmersión en la cotidianidad, del teatro de la vida y sus inclemencias, sus puñales. Citas que, según la autora en una nota explicativa al final del libro, utiliza “de modo explicativo, como si fueran epígrafes de cine mudo...”

La escritora trata de organizar su mundo. “Mostradme qué ha ocurrido” dice en el poema “Reina”. Siente necesidad de comprender y asimilar los progresos de ese paso del tiempo sobre ella, de responderse a través de la palabra a un estadio de su vida, de asimilar lo que ha significado ese flujo vivido que se desarrolla entre situaciones bipolares y complementarias como el ying-yang vital. Si existe mucho del ser y la nada (en sentido sartreano), también lo hay por superar el valor del ser y su conciencia, y la eterna lucha entre vida/muerte (las dos caras también de la misma moneda). Una bipolaridad, una complementariedad que se conforma también con otra fundamental: el motivo del espejo:

Los espejos de *La ciudad fronteriza* no son exactamente «argumentos», ni mera materia tradicional, sino que son auténticos «actantes» en el poema, y cobran, a la luz total de los poemas de este libro, su propia dimensión (...) En Rosa los espejos son un poco el síntoma del arte mismo de escribir replegándose sobre sí mismo en el instante mismo en que se despliega en haces: los mundos subyacentes de *La ciudad fronteriza* (Lara Zerón, 1989: 29).

Espejo en el que por una parte existe la realidad pero también su imagen. Lo que somos es nuestra realidad o nuestra imagen. Lo que hemos vivido, ¿somos nosotros o la imagen que proyectamos? Ante estas preguntas que me formuló la poeta trata de descubrirse a sí misma, tomando prestados los símbolos de la realidad, pero haciéndose cada vez más camino desolado en ese deambular. Por esta razón, la contemplación del salón le producirá congoja, vacío; la contemplación de las luces de la tarde (otro motivo sugeridor en sus poemarios, como venimos diciendo), la necesidad de la muerte igual que la vida (“Y acatamos la muerte lo mismo que la vida”, de nuevo la bipolaridad); la observación de la habitación (los espacios cerrados, como en el cine de Bergman, son determinantes y conforman esa reducción del ser, su intento de definición desde el ámbito privado, su especulación en el espejo) solo produce “fuegos fatuos, luciérnagas”, pero también “Vacío”, “Pórtico inmóvil”, “Velo de hastío”, “Transparente mortaja”. Hay un rechazo de lo vivido pero también una voluntad de viaje a ninguna parte y a descifrar “la vida tan leve y quebradiza”, a conformar sus silencios y su tedio, a despertar, como Segismundo, de ese sueño, de ese juego de espejos en el que somos “naipes al descubierto de las palabras”, o simples tahúres en un “juego de azar” que es la existencia:

El azar es una constante en lo que escribo, quizás por la experiencia que he tenido de él, la mayoría de las veces poco gratificante. Es una de mis obsesiones: cómo un simple hecho de azar puede cambiar, trastocar o anular la vida. Es fácil relacionarlo con el de naipes, que es el que más me seduce. Y relacionarlo también con el propio poema: el poema como una

partida donde se conocen las reglas y se hace una apuesta que difícilmente llegas a ganar”
(Pérez Montalbán, 1990: 12).

Así dirá en “Estaciones” que hay que “asumir el azar irreparable”. Y nos habla como el jugador que se juega la vida en cada envite haciendo apuestas: “Asumir el azar irreparable/ es hacer una apuesta por la playa en otoño...” Y como cualquier jugador es rehén de sí misma (en la tarde, siempre en la tarde), de los fingimientos, del folio en blanco, de lo inmóvil-contemplativo (como los taoístas), y también como ellos con el viaje, el de la memoria como advertencia: “Quieres que sea, inmóvil, en un quieto anaquel/ inadvertido. Sólo pasos en la memoria/ admites del errante viajero del pasado”. En esta conjunción las imágenes acuden raudas con la paleta de pintora impresionista en que se conforma una lírica que aspira a pintar y desarrollar destellos cromáticos: las paredes del cuarto, el color magenta del cielo, la lámpara y su vacío, el espejo (siempre el espejo, también)... Decía Romojaro en este sentido que

No sólo intento conseguir este clima de misterio a base de imágenes, he intentado trabajar el propio lenguaje, la sintaxis, para conseguir este efecto (...) Mis poemas tienen que ver mucho con la fotografía, es una constante también en el libro. De hecho, hice fotos mientras lo escribía, y con la misma intención de la que partía el poema: intentar ver más allá de las simples experiencias, como si cada cosa tuviera un doble fondo. Muchas de las imágenes que conseguía entonces se reproducen literariamente en los textos (Pérez Montalbán, 1990:12).

En otros poemas, los que van desde “Conjetura” a “Riesgo”, se adentra en dos universos fundamentales: lo exterior (la ciudad, esa ciudad fronteriza, “ciudad en negativo”, la ciudad de un extranjero que entiende que “ha de ser de luz”, como en el poema “El desconocido”) y lo interior (unas veces el ámbito de la casa pero también de la casa interior, de la memoria, como en el poema “Ejecución”: “Es la memoria la que trae/ la trama de la luz en otra noche”; o en “Homeopatía”: “Las poleas/ de la memoria alrededor del eje”). En ambos mundos interactivos, la presencia de la tarde y de la

noche son permanentes emblemas que perduran en su oscuridad: “En la noche// es porosa la droga del silencio”, o la metáfora: “La noche es un scanner de infrarrojos”; o, sencillamente es una noche varada, adjetivo este que formará parte del sintagma de su obra *Zona de varada* (2001). Una forma de expresar el deterioro y la detención existencial en la permanente espera. Noches que producen el mismo desasosiego que ese tren en cuyo deambular vamos haciéndonos, o los solitarios muelles de la ciudad donde nos hallamos como animales huidos. Versos que imprimen un sello de desalojo, unas señas de identidad de un tiempo (en permanente zozobra) sobre el que la escritora detiene sus huellas mientras espera ese golpe de suerte que es el azar de la existencia: “Acabará emergiendo lo que se quiso oculto:/ fue atrevida demencia no buscar otros muelles”. La sensación de un mundo que es como un sanatorio, un mundo no mágico, en el que siempre triunfa el azar y el tiempo, el camino, como la tarde, en una permanente zozobra, en una inquietante sensación de que algo se va oxidando, de que somos la conjunción del vencido, la quietud del vencido, “espejo/ donde ha visto flotar los ojos de la muerte”.

El último poema, “Folio atlántico”, es un perfecto reflejo de todas las obsesiones de la escritora, una perfecta síntesis del poemario mientras se va dibujando sobre el folio en blanco: “Parece que quisiera grabar en el papel/ sus huellas dactilares, túneles/ por donde huir del propio desalojo”. Y así se construye, con la imagen de alguien que va dejando su casa y organizando la estampida de lo que fue, los bártulos de lo que ha sido. Por eso dirá contundente que “Todo acaba”, que “Nada habrá”, que “Nada queda”, que “Nada hay” y que todo irá “a parar a los depósitos”. Oraciones concretas para un mundo que se va desbaratando, para una memoria que ya no brilla, para un tránsito a no se sabe dónde. Como productos del azar, renunciando a la luz. Y en ese momento, este despojo de lo que fuimos, (la casa es abandonada y contemplada), y descubrimos “la

ausencia en el espejo” de nuestra memoria, de nuestra propia “yoidad”. Decía Garrido Moraga (1989: III) que “quizás, en este libro, el elemento previsto sea el elegante tratamiento de dos cuestiones básicas: la suplantación del yo, no su proyección o diversificación, y la manera de literaturizar en el discurso poético un sistema referencial ya literario por sí mismo”. Y, efectivamente, esa suplantación del yo es una forma de construcción, de crear el discurso de la yoidad, al que nos referimos, desde dos ámbitos fundamentales: la memoria y el presente (casa, ciudad).

Tres apartados diferenciados conforman *Zona de varada* (2001): un poema prologal: “Como una voz en off”, ocho poemas intermedios (bajo el título homónimo, “Zona de varada”) y “Los lugares del día” (veintisiete poemas; de ellos, “Los límites del día”, compuesto por tres poemas; y “El caminante” por dos, respectivamente). Se nos anuncia un libro en el que la poeta se presenta en soledad y acechada por la agresión externa, entre las rejas de la propia vida. En ese tránsito hay un intento de huida, de bucear en el pasado como pérdida, en la muerte, a pesar de que ese mundo en el que se agita el yo poético sigue amando el prodigio de cada instante. “Como una voz en off” nos anuncia con preguntas retóricas la llegada del silencio que envuelve ese cráneo de animal herido, esas saetas que llegan de lejos, de ese mundo que está fuera arropado por la noche “y su murmullo/ sin acceso posible”. Luces dormidas, luces que tiemblan. La eterna bipolaridad que existe en su metafísica personal entre el refugio interior (en la memoria, en los sueños personales) y el acoso externo, la noche, que se observa con ojos contemplativos, como si se temiera el seguro azar que llega con su canto de sinuosidades.

“Zona de varada” advierte ya del cansancio de ese yo poético, un cansancio que tiene tonalidades grises y el tacto del plomo. Ante esa imagen abyecta que llega del

exterior con sus mareas y su noche oscura, el yo poético ansía “otro mar”, una “huida”, pero hacia dónde, si todo es celaje de bruma que nos envuelve en ese “ciego viaje” que pretendemos. Una actitud retraída ante la existencia, ante el callejón sin salida de ésta que genera todo un transcurso anímico de indecisiones y vacilaciones. Pero es momentánea, porque hay una certera voluntad de huida -así se manifiesta en el poema “VIII (La huida)”-, una necesidad de marchar, de derramarse sobre el mar, en esa noche oscura en la que silba el viento, en esa noche oscura del alma que nos invita a desprendernos de la ciudad y adentrarnos en la marea hasta perdernos, en esa comunión ascética. Certera voluntad de enfrentamiento, pero también conciencia sublime de que las cosas son como son, de que es difícil hacerles frente o cambiarlas, porque hay un azar que nos impele. Se anima en su voluntad de cambio y de comprender ese mundo hermoso, pero también en proseguir el camino fijado, “contemplar esa nube que atraviesa/ la rada”. ¿Hacia dónde? Envuelta en los frentes que crean el pasado (“Aún asola con su sonda la piel”) y el futuro (“lacera con su abismo”) se sienta por un momento a contemplar esa nada en la tarde, lo exterior con sus luces y sus fuegos, con su noche que poco a poco la van encerrando. Esa noche que actúa de símbolo que envuelve los dos frentes en un solo círculo concéntrico. Se desdobla, se contempla a sí misma, desde otra perspectiva, desde otra instancia, con ese alejamiento que nos permite contemplarnos y no ser pasto de un sentimiento que nos acongoja. Quiere observarse creando los términos del distanciamiento: a través del motivo de una mujer que contempla el mar: “Es/ como si respirara luz, ajena/ a los naufragios y al pasado”. Intentando que ese pasado que ha conquistado uno de sus frentes, no actuara sobre ella, y sólo fuera motivo de una postal de antaño. Pero de pronto, surge el hoy (poema “V”), el hoy de una ciudad que es el símil de un “animal agresivo y cauteloso”. La animalización de lo que existe, con su mar, su noche y sus falsedades, aunque exista la

voluntad de que no hagan mella en el yo poético, en que es necesario seguir amando ese rugido que llega y nos abrasa o nos oculta con su sombra. La contemplación de lo exterior (su poesía, en esa bipolaridad a la que aludimos siempre va del interior al exterior y viceversa, siendo los paisajes externos figuras de los internos y *ad sensu contrario*) le permite imbuirse *ad hoc*, en los presagios, hacerse a sí misma esperanza y como Penélope sucumbir a la necesidad de un encuentro mientras “aguarda en el socaire/ de la rada que venga: su visión”. Pero se impone el naufragio en ese puerto que se contempla, ese puerto que es una mirada al mar y su destino, su seguro azar, y siente que nuevamente “le arrancan el espacio”, como si fuera una sirena (ella, en el distanciamiento consentido que le permita objetivar su realidad), “sumergida en el fuego, un ahogado/ en abismos de luz encadenado”. Unos versos que, en palabras de Robles (2001: 58), expresan “la espera, el pasado, la magia de la naturaleza, la recuperación en el propio abandono, el presagio de la muerte, la agresión de lo externo y, finalmente, la huida”.

En “Los lugares del día” conecta con los versos inicial de “Como una voz en off”. Si en éstos decía: “Emite un silbido el silencio: ¿Qué es?”; en aquéllos dirá: “¿Éste es el silencio?”. Sigue preguntándose retóricamente, un silencio que es como un mar de dudas en el que se sabe que el pasado y el futuro vienen a darse la mano, que quizá fueron la misma cosa en esa ciudad blindada. Un pasado que guarda sus despojos a “pétalos marchitos”, un pasado del que nada llega, si acaso un “pasado de reliquias”, algo que permanece huero, nada. El nihilismo se va exacerbando hasta que estalla en los versos finales en esa imagen de la bolsa de basura en la que depositamos nuestra vida: “Y tarda su caída/ lo que tarda en caer a la basura,/ que las bolsas recogen, una vida”. Ya antes lo advertía en “Frontera” cuando el resplandor del alba era identificado con “Nadie”. Pero también en el poema “Hacia el silencio” cuando ese nihilismo se hace

piedra poderosa y engastada en el ser que observa la realidad circundante y le hace estallar: “No busques más. Regresa a lo perdido:/ esa herida que suena/ en tu memoria”.

Mientras, habrá que ser caminantes, hacer la vida a cada paso y quizá intentar cambiar esa foto fija que siempre se nos presenta, esa noche de la que formamos parte, e intentar descubrir el oro del cielo, el incendio de alas como en el poema “El caminante”, que nos ilumina con su foto fija, con su luz roja en el satén, con la noche que como abrazo oscuro se graba en nosotros. En ese ámbito de la casa y de todo lo exterior (al unísono) la temática del silencio es constante y todo gira alrededor, como viejos fantasmas que nos envuelven. Fantasmas de sombra, viejos aliados que nos inquietan ajenos y hacen sucumbir esos fantasmas interiores. Un trasiego que le hace estallar: “No es esta vida la que se desea/ pero se va viviendo”. Y siempre el azar, una obsesión permanente de la escritora, que se moviliza, y la huida como única salida: “Éste es el país de la última huida”.

En ocasiones la sensación es como la de estar fuera del mundo, desde ese espacio interior en que se puede observar todo sin ser vistos: “Son rubios en la casa/ de enfrente. Apenas salen al jardín”. Un mundo que es motivo de permanente análisis y descripción desde el testimonio de lo objetivo hasta la reversibilidad de lo subjetivo, siempre en un camino de ida y vuelta, con sus alardes de luz que permiten por un momento pensar que estamos vivos pero pronto es un lugar con “aromas de fuga” o instalado en una permanente ausencia, asociada indefectiblemente a la constante presencia de la muerte: “Y uno, sin desconcierto/ vuelve a pensar que quizás esté muerto”, y si no vacío, “parada transitoria”. Una sensación objetiva que ha sido calificada por como

Trasunto de una intimidad problemática, que se niega a decir su nombre. Pero lo más significativo es que la firme operación intelectual que implica este discurso no veda la emoción. El extremo rigor formal en modo alguno neutraliza el sentimiento, aunque el

sujeto poético se prohíbe toda efusión, toda concesión al ternurismo (...) Importa subrayar esta contención, este trasvase a otras instancias de las turbaciones del asediado y por ser poco habitual y porque no encierra sólo una actitud existencial sino que aloja una poética. García-Posada (2001: 17).

Uno de esos motivos de la realidad objetiva en torno a la que se mueve el poema es paradigmáticamente la presencia del mar, que nos advierte de su nacimiento en este y de una continua frecuentación en su vida cotidiana, como en el poema “Al este del pasado”, que nos llega a través de raudas representaciones y descripciones que aspiran a una recreación simbólica de la realidad: “Como el edén perdido/ de los años ajenos a la culpa./ Como el edén perdido de lo que pudo ser”. El discurso metaliterario se hace presente en “El último poema” que está presidido también por la memoria de lo que fue, de ese nihilismo atroz que opera como un *continuum*. Pero todo nos conduce al silencio y su trazo poderoso en ciudades arropadas por la soledad, “poesía urbana, colección de diapositivas, juego de luces y sombras, sigilosa novela negra, crónica de una muerte anunciada, artificio evidente y secreta pasión” (García Martín, 2001: 12).

BIBLIOGRAFÍA

- BAENA, Enrique. (1987). «Nota a la edición». *La ciudad fronteriza* (Ed. de Ángel Caffarena). Málaga: Nuevos Cuadernos de Poesía Malagueña Contemporánea.
- GARCÍA, Álvaro. (23 mayo 2001). «Rosa Romojaro». *La Opinión de Málaga*.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis. (11 julio 2001). «Zona de varada». *El Cultural de El Mundo*.
- GARCÍA POSADA, Miguel. (29 septiembre 2001). «Barco varado». *ABC Cultural*.
- GARRIDO MORAGA, Antonio. (1 abril 1989): «Poética de un desconocido». *Sur Cultural*, III.
- LAZA ZERÓN, M. (26 febrero 1989). «La palabra trasatlántica». *Sur*, 29.
- MORALES LOMAS, Francisco. (2006). «Poesía andaluza contemporánea: La gaditana Rosa Romojaro». *Revista Alhucema*, 16, 104-118.

- (2006b). «Aproximación a la lírica de Rosa Romojaro (I)». *Papel Literario. Revista Digital de Literatura y Crítica Literaria*, 146.
- (2006c). «Aproximación a la lírica de Rosa Romojaro (II)». *Papel Literario. Revista Digital de Literatura y Crítica Literaria*, 147.
- (2006d). «Aproximación a la lírica de Rosa Romojaro (y III)». *Papel Literario. Revista Digital de Literatura y Crítica Literaria*, 148.
- (17 febrero 2007). «Rosa Romojaro y la poesía memorial». *La Opinión. Libros*, 55.
- (2013). «La fortaleza elocuente en la lírica de Rosa Romojaro», en *Poesía viva. Ensayos sobre poesía española*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 323-345.
- NAVARRO, Justo. (1987). «Lectura de Rosa Romojaro». *Sur Cultural*, 110.
- PÉREZ MONTALBÁN, I. (29 abril 1990): «Rosa Romojaro: La intuición de una carta escondida». *El Sol del Mediterráneo*, 12-13.
- ROBLES, Bienvenida. (1 junio 2001). «Arte poética». *Sur*, 58.
- ROMOJARO, R. (1986). *Agua de luna*. Col. Puerta del Mar. Málaga: Diputación Provincial.
- (1987). *La ciudad fronteriza* (Ed. de Ángel Caffarena). Málaga: Nuevos Cuadernos de Poesía Malagueña Contemporánea.
- (1988). *La ciudad fronteriza*. Granada: Don Quijote.
- (2001). *Zona de varada*. Sevilla: Algaida.