

EL POEMA MODERNO COMO METAPOESÍA EN LA LÍRICA DE ROSA ROMOJARO

GEMMA LIBERTAD GUZMÁN LUNA
Universidad de Málaga

Recepción: 06 de agosto de 2022 / Aceptación: 30 de septiembre de 2022

Resumen: En su dimensión simbólica, la mirada hacia el propio lenguaje constituye uno de los temas principales de la poesía contemporánea. Esta naturaleza ficcional se relaciona con la mimesis aristotélica. En este marco de poética moderna y de sus presupuestos metapoéticos, la lírica de Rosa Romojaró, vinculada al neobarroco y al neopurismo, contiene en una de sus líneas una reflexión modélica sobre la metapoésia que alcanza todo el proceso poético: la invención, el texto, la escritura y la lectura. Su obra también ofrece una modélica conciencia teórica del proceso de escritura del poema.

Palabras clave: Metapoésia, Mimesis, Modernidad, Poesía contemporánea, Rosa Romojaró.

Abstract: In its symbolic dimension, the look at language itself constitutes one of the main topics of contemporary poetry. This fictional language nature is related to Aristotelian mimesis. In this framework of modern poetics and its metapoetic presuppositions, one of Rosa Romojaró's poetry lines, linked to neo-baroque and neo-purism, contains a model reflection on metapoetry that reaches the entire poetic process: invention, text, writing and reading. His work also offers a theoretical awareness model of the process of writing the poem.

Keywords: Metapoetry, Mimesis, Modernity, Contemporary Poetry, Rosa Romojaró.

Cuando hablamos de «modernidad literaria» es necesario subrayar que nos vinculamos a la línea de pensamiento crítico de Paul de Man, cuya teoría de la modernidad se define como un procedimiento estético y a la vez social que, bajo ciertas circunstancias, puede provocar una saturación ideológica y estética de considerables magnitudes (De Man, 1991: 207). Desde esta perspectiva, se consideraría que la noción de modernidad literaria no sería exclusiva de ningún periodo histórico-cultural o corriente estética, sino que representaría un estadio ante el cual surgen como respuesta, en un intento de distinción inusitada, ciertas cualidades creativas que hacen de sus manifestaciones literarias un acontecimiento original, que pueden ser vistas como unas obras «modernas».

La poesía que habla sobre la poesía o algún otro aspecto del proceso poético —la invención, el texto poético, la escritura, e incluso el mismo poeta— muestra características que han ocupado un lugar predominante en la poesía contemporánea. Desde esta visión es como actualmente puede hablarse de la metapoésía en tanto que variante poética muy intensa en la lírica moderna. Pudiera ser que no hubiera otro destino para el idioma de la imaginación poética después de haber sido entrecortado su poder referencial a partir del simbolismo y posteriormente de las vanguardias históricas. Hechos de creación que obviamente han tenido repercusiones e influencias en la poesía contemporánea y actual. Rosa Romojaro, cuya escritura goza de una inclinación metapoética brillante, en parte de su poesía que habla sobre la misma poesía, construye así mismo el escenario ideal para cierta disolución del yo lírico; un signo que hemos de entender también como fuente de enunciación autónoma que motiva los mecanismos retóricos del poema. De ahí que el discurso que el yo lírico enuncia se convierte en una construcción verbal de sentido exento, universal, aunque motivado a partir de una circunstancia emocional o intelectual vivida en la experiencia de la poeta.

Las palabras y su simbolismo han sido uno de los referentes temáticos de la poesía moderna. A partir del llamado «giro lingüístico» en el pasado siglo, una vez que el lenguaje dejó de ser formante insoslayable en el discurso humanístico, su presencia fue adoptando diversos rostros. Algunos resultaron incómodos para ciertas ciencias, y provechosos y fértiles para otras. Cuando en sus escritos de juventud, Nietzsche afirmó que las palabras nunca podrían ser portadoras de la «verdad», prontamente estaba poniendo en evidencia un hecho innegable: la naturaleza ficcional del lenguaje¹. Su inclinación por los estudios filológicos y su fuerte vocación literaria le aproximaron al gran reto de no olvidar que el lenguaje es, tal vez, la mayor creación lograda por la condición humana, significándose esta aura en su legado:

¹ Recordamos una de las ideas principales del célebre ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Nietzsche acerca del origen metafórico del lenguaje; idea polémica en el contexto filosófico de sus primeras lecturas. El filósofo nunca consintió la publicación de este ensayo, que se realizó tres años después de su muerte, en 1903. Véase Nietzsche (1990).

En plena proyección nietzscheana, una experiencia desbordante ensancha los límites de la poesía contemporánea, involucrando al yo en su diseminación y su totalidad, en el no-ser y el ser, trayendo a los recovecos de nuestra consciencia la realidad que va infinitamente más allá, que desafía al enigma con la alegría dionisiaca de haber encontrado el signo y el significado, remontándose a las viejas culturas y en la clave última de los sueños (Baena, 2021: 58).

Una diseminación del yo que encuentra en la poesía que habla sobre sí misma o sobre algún aspecto del proceso poético —aspectos que en resumidas cuentas tienen siempre una implicación formal— el alcance onírico del que habla E. Baena, lo que repercute en las diversas maneras que el sujeto lírico contemporáneo adopta para manifestarse.

La literatura moderna encontró en este origen mítico del que habló Nietzsche un impulso que ha conservado hasta nuestros días. Este impulso no deja de emparentarse con el germen de la ficción, con la mimesis y sus variantes, provenientes de la *Poética* aristotélica. Lo mimético, como principio literario de representación verosímil posible o imposible, ha basado toda su fuerza creadora en diferentes técnicas y estilos, por lo que su expresión ha pasado por notables transformaciones, si bien la fuente primigenia siempre irradió inalterable su mensaje (Aristóteles, 1974: 1447a-1449b). De manera semejante, en la creatividad lírica moderna, el vínculo entre la figura del poeta como autor del poema y las categorías de «voz poética», «yo lírico» o «sujeto poético» han sido objeto también de notables cambios. La «metaliteratura» define uno de los términos mediante el que se identifica el proceso a través del cual el discurso literario vuelve hacia sí dando cuenta de su autorreferencialidad. En este sentido, existe lo metaliterario en géneros y obras sin excepciones de corrientes literarias específicas. El caso de la poesía que habla sobre poesía o alguna concreción o aspecto del proceso creador —la invención, el poema, la escritura, o el propio poeta en el momento de escritura—, según hemos mencionado, ha llegado a conformar un lugar predominante en el contexto contemporáneo y actual. Con este conocimiento, hoy puede hablarse de la «metapoésía» como una modalidad o subgénero poético muy frecuentado en la lírica de nuestro tiempo. Un destino anunciado de las formas y el lenguaje del imaginario tras las paradojas de la literatura experimental, en la que a la vez que se ocultaba su poder referencial concreto, se abría el texto a significar todo aquello que no se encerraba en el propio poema, una apertura infinita. Y así, en su desarrollo, la metapoésía actual es consecuencia de esa doble condición acerca de la lengua literaria, uno de cuyos mayores desencadenantes radica en el potencial constructivo de referirse a sí misma, en una forma de síntesis:

Todo ello apunta a una autorreflexividad del discurso lírico, que se manifiesta en su propio decirse, con lo que todo poema tiende a proponerse como

metapoema y lo hace justamente convirtiendo en immanentes los roles pragmáticos, transformando en autocomunicación la imagen de una comunicación efectiva, convirtiendo en comunicación intratextual aquella que se desarrolla en un nivel extratextual; todo ello mediante un juego ficcional por el que el poema finge decir lo que «realmente» dice. Este juego ficcional se produce de manera más sutil justamente cuando parece no darse, como, por ejemplo, en aquellos textos en que el texto aparenta coincidencia entre situación de escritura y enunciación o cuando se presenta como un enunciado sin origen ni destinatario aparentes (Lanz, 2005: 125-162).

La manera específica por la cual el conjunto poético de Rosa Romojaró aquí estudiado muestra una naturaleza metapoética, resulta visible a la luz de la cita de J. J. Lanz. En los siguientes poemas ocurre esa completa coincidencia mencionada entre situación de escritura y enunciación, formulado como un enunciado sin origen ni destinatario aparentes. El texto se manifiesta tan solo como un ejercicio de escritura acerca de sí mismo, cuyo enfoque se encuentra únicamente en algún momento de la realización lírica, en estos casos, el propio acto de escribir. Por ejemplo, en el libro titulado *Poemas sobre escribir un poema y otro poema*, el texto «Canción» (Romojaró, 1999: 12)² gira en torno a una escritura creadora que señala las maneras anteriores al uso de los medios informáticos de escribir; una canción remite por supuesto a la poesía oral de signo histórico, anterior también al desarrollo de la literatura escrita. En el poema se lee cómo los versos se refieren al papel, la pluma y al texto entero como la canción, de cuño primigenio, que resulta del proceso creativo. Todos estos caracteres son imágenes que llevan a concebir el poema, efectivamente, como una pieza de literatura cercana a la oralidad, que como figuración remite a un antes de que la obra poética fuera vista en su estructura formalista como texto o *artefacto* escrito. Desde esta perspectiva, resulta irónico el hecho de que un poema notablemente metapoético remita a una imagen de la poesía muy enraizada en su origen, es decir, en la antigua oralidad del verso, uniendo así, por otra parte, en una misma concepción poética un elemento de la genuina tradición con la propia actualidad:

Es falena la mano ante una luna inmóvil
con el ocelo negro mirando las ausencias
y discurriendo un río que naciese a su vista.
Corre el olvido
y canta como un pájaro
el papel y la pluma.

² El poema «Canción» se publicó por primera vez en la serie «Desde los miradores» de *Agua de luna* (1986: 59), libro del que el crítico Miguel García-Posada afirma que «con este poemario Rosa Romojaró se sitúa de modo pleno en la corriente del neobarroco hermético, simbolista», destacando que «de sus cinco secciones, las tres últimas se abren a una poesía más objetiva», enlazando por aquí «con la poética del neopurismo, tal vez la más rigurosa hoy de nuestro panorama lírico» (*ABC Literario*, 4 de abril de 1987).

La tarde se hace un beso
de adiós. Fugaz y lábil.

En la metáfora que hace semejar la mano de la poeta —quizás el «yo poético»— con una mariposa de vuelo ágil y ligero ante una luna inmóvil, metáfora a su vez del papel, cuyo ocelo³ observa cómo el blanco de la página desaparece ante la escritura que resuelve la ausencia del lenguaje, la línea del poema es ese río (con reminiscencia mítica del río del Olvido) que nace a la vista de quien escribe y de quien lee, y que al fin ayuda a que el olvido corra como el propio río; frente a otros poemas de la autora en los que en el hecho de escritura el poema fija la memoria para el recuerdo rescatando las cosas del olvido. Es uno de los poemas donde se ve más claramente que la imagen constituye todo el texto. Su naturaleza es esencialmente metapoética y plenamente metafórica: la mano será una mariposa; el río, la línea del verso; el papel y la pluma cantan como pájaros; la tarde es un beso de adiós...

No solo en su forma más común como ausencia de sonidos o palabras, sino también en la forma de «vacío» o «carencia», el silencio en la poesía metapoética de la autora tiene un papel fundamental. El hecho paradójico de hablar del silencio en el propio poema cobra también valor metapoético, en tanto que es la ausencia figurada de sonido y palabra, y desde este sentido acústico, pero también semántico, en el caso de *Agua de luna* (Romojaro, 1986)⁴ resulta de esta forma un valor acerca de la propia construcción textual. Así, el primer poema de la serie «Desde los miradores», en el citado poemario, «Retina», aparece como un texto esencialmente paradójico. Está formado por diez versos, formando una suerte de metáfora continuada, ocho alejandrinos, enmarcados por el verso inicial y el final, ambos trisílabos, que se contraponen. El primero, «Sin voz», y el último, «la ausencia»:

Sin voz,
con la imagen huida que atraviesa el espejo
y se esconde en sus aguas de cenagoso azogue
y allí aguza su sombra en cien ojos tragada
de bisel a bisel, en el légamo mudo
donde el eco es silencio que corta del narciso
los amarillos brotes y del sauce el sollozo,
en el cóncavo hueco del rielar silente,
anida, como un ave de escarcha, vigilante,
la ausencia.

³ RAE: «Ocelo»: Cada ojo simple de los que forman un ojo compuesto de los artrópodos. En línea: <https://dle.rae.es>.

⁴ En este poemario se compendia una selección de la creación de la poeta gaditana con alguna serie nueva como es la titulada «Desde los miradores». Véase, más arriba, nota 2.

Con el sentido de lo que no está tras el espejo, que es imagen de un pantano, y que a su vez es el folio, donde el yo busca, con un fondo mítico —Narciso, Eco y los cien ojos de Argos, guardián de Juno, que la diosa coloca en el pavo real—, el título del poema igualmente puede aludir a la circularidad y unidad que tiene también la luna llena, figura que refuerza la atmósfera nocturna de todo el libro. Este poema es como un emblema, casi un dibujo verbal cuyo motivo resulta paradójico: el texto aspira a dibujar el silencio. La voz poética discurre sin muestras de patetismo, la pieza carece incluso de visibles contenidos anecdóticos. Es, sobre todo, una muestra de lo que resulta cuando la poesía se encuentra, verdaderamente, al servicio del lenguaje: «Son los registros los que cambian, y el escritor lo sabe y se sitúa en el registro adecuado cuando se enfrenta a la página en blanco, lo mismo que el lector ha de situarse en distintos registros para leer un poema o un relato» (Romojaro, 2010: 280)⁵.

Otra faceta del poema es la presencia de un léxico culto y simbólico con fuerza comunicativa: «aguas de cenagoso azogue», «de bisel a bisel en el légamo», «en el cóncavo hueco de rielar silente»; y el sutil, pero crucial empleo de elementos míticos ya mencionados: «donde el eco es silencio que corta del narciso / los amarillos brotes y del sauce el sollozo». Este par de alejandrinos podría esconder la clave del texto. Parece querer convertirse, además de lo subrayado arriba, en un poema metapoético por la semántica autorreferencial que alude a Narciso, que posee efectivamente la doble valencia al apuntar a lo mítico y a lo natural. Aparte de los valores míticos del «ave de escarcha» vigilante, que relacionábamos con el ave de Juno y sus cien ojos, en la poética de la autora vemos cómo se repite esta imagen en poemas más esenciales⁶.

El poema es guiado por un ritmo interno muy ágil y continuo, potenciado por la sucesión de los ocho alejandrinos que, cerca del final del poema, en el penúltimo verso, ralentiza gradualmente su velocidad, invitando a que el efecto de lectura se enfoque con mayor fuerza en el cierre: «la ausencia». Y este brevísimo verso, en contraste con la amplia extensión de los anteriores, llama la atención paralelamente en relación con el primer verso, como decíamos, que es también muy breve: «Sin voz». Es un poema a la ausencia. Desde esta óptica, la pieza adquiere un carácter dinámico, al construir con tan largo aliento una figuración que forma con elaborado lenguaje un emblema que es canto a la ausencia, simbolizado en este caso por el ave silenciosa, y realizado por el misterio de saber de qué ausencia se

⁵ Esta cita pertenece al texto «La aventura del lenguaje», publicado por primera vez en el volumen CUEVAS, C. (ed.) y E. BAENA (coord.) (2000): *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, pp. 141-156.

⁶ La imagen construida a lo largo del poema y reforzada por los últimos tres versos —«en el cóncavo hueco del rielar silente, / anida, como un ave de escarcha, vigilante, / la ausencia»— es una imagen muy frecuente en el imaginario de la poeta. Por ejemplo, en su libro *Poemas de Teresa Hassler (Fragmentos y ceniza)*, en el poema «Contemplar/Ser contemplado» (Romojaro, 2006: 54) se construye casi el mismo escenario visual, pero a partir de un lenguaje más común.

trata, que no se nos da en el poema. Estos versos recuerdan algunos de Góngora en las *Soledades*, texto considerado significativo en la tradición lírica de metapoética (Martín Aguilar, 2020).

Acerca de la poesía sobre la escritura del poema o ínsita en el mismo texto, encontramos un especial tratamiento metapoético en la obra lírica de Rosa Romojaro que puede verse en el poema «Vistas» de *Cuando lo pájaros* (2010: 53)⁷, donde se produce un complejo juego de planos metafóricos que incluyen lo metapoético. La primera estrofa establece una sugerente imagen al comparar en el poema la vida con un abanico, «un abanico que se abriera», al que le falta para estar completamente abierto un trozo, lo que queda de vida. El poema establece así un paralelismo entre el tiempo transcurrido y lo que queda por vivir con un paisaje que, al mismo tiempo, con sus colores y elementos remite a los del «país» del abanico⁸. Todo ello, el abanico como alegoría de la vida y un paisaje dibujado en la paleta metafórica de colores cromáticos, constituye simultáneamente el retrato del propio poema, que siendo receptor del tiempo y del espacio se mira, se nos da como espejo del propio discurso: «Ahora. Desde aquí / se puede ver la vida aún no cerrada...». La textualidad en sí es la propia abertura del abanico. Y conforme al *Ut pictura poesis* de Horacio, las imágenes del poema nos llevan a observarlo al modo de una pintura, con la paleta de colores para crear los paisajes, que son las etapas de la vida —blanco, verde, magenta y amarillo—. Una gama cromática que señala los tonos de las siguientes figuraciones textuales: versos desconocidos aún a punto de ser escritos y leídos. Y así, en la segunda estrofa, descubrimos ya que las plantas y especies vegetales —el algodón, el olivo, las amapolas y la retama— son las protagonistas de este paisaje, correlatos de los colores simbólicos anteriores, y metáforas de las etapas de la vida también anteriores al presente poético. Por ello, la imagen metafórica del abanico es la clave del poema al configurar la alegoría de lo vivido ya inexistente como una «sombra».

Esos colores son representativos de la memoria que solo es poesía ya a través de la reflexividad que convocan las palabras, y también de una referencialidad reconocible en los campos meridionales de España. En el propio texto los colores inertes adquieren metapoéticamente una forma connotativa que transgrede su literalidad y transforman el abanico-poema en vida interior sentida como ya abolida, y por tanto solo ya texto, y en un paisaje refulgente de mensajes: el blanco, representando la pureza del nacimiento y la infancia; el verde y la juventud en su

⁷ *Cuando los pájaros* obtuvo en 2010 el Premio Antonio Machado en Baeza, y, en 2011, el Premio Andalucía de la Crítica.

⁸ En su cuarta acepción, el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* define «país» como la tira de papel, piel o tela que cubre la parte superior del varillaje del abanico. En línea: <https://dle.rae.es>.

esplendor; el magenta correspondiente a la madurez plena; y, finalmente, el amarillo como perspectiva temporal del propio poema:

Ahora. Desde aquí,
se puede ver la vida aún no cerrada
como en un abanico que se abriera
—blancos, verdes, magentas, amarillos—
a ciento veinte grados.

Desde aquí,
la luz va recorriendo este paisaje
y va dejando en sombra lo cruzado:
parcelas de algodón, de olivo duro,
de amapolas silvestres, de retama.
Todo ya en sombra. Todo.

Desde aquí,
los ojos ven el mar en el poniente:
estallido de espuma que despliega
su rosaleta púrpura en la orilla.

En la última estrofa se da ya el ocaso en forma imaginaria de un mar que en el poniente estalla de púrpura desplegando el color de innúmeras rosas, pero cada estrofa ha sido un alcance nuevo que solo se debe a la inflexión poética, dando comienzo en el proceso de escritura a estadios en la vida humana que son figuras del pasado y del futuro. Y es la gradación textual la que aumenta una expectativa exclusivamente poemática. Primero, los cuatro colores; luego, los elementos de la naturaleza; y, finalmente, el borde del mar en un resplandeciente ocaso. Esta imagen en la última estrofa, el propio texto en un aquí que permite las vistas, se corresponde a una playa llena de luz que pudiera ser el hecho mismo de la escritura que va desvelando lo sentido. Cuando todo lo pretérito ha quedado en la oscuridad, es decir, las dos primeras estrofas, la atención se centra en lo que se ve ahora desde este «aquí»: el sol del poniente que contagia al agua del mar con su color, como una rosaleta púrpura, en un estallido de plenitud última: el fin del poema.

Desde la primera estrofa, pues, se ha desarrollado una gradación que es correlato a su vez de los pasos de la misma escritura, con signos de colores que querían alcanzar a ser la misma naturaleza: el algodón, el olivo, las amapolas y la retama; hasta rozar el sentido pleno poético con la vista al infinito, en la imagen del mar, y del tiempo que da existencia al poema en el estallido de la luz; niveles metafóricos y textuales que señalan su propio término en el color de la espuma en el atardecer. Un vaticinio existencial pero sobre todo en esta dirección con sentido metapoético un final creador sintetizado en el propio texto y en los versos que lo rematan, que identifican asimismo los límites de la escritura con una forma de

metáfora donde los ojos, la voluntad expresiva, revierte en un estallido de color que asemeja a una rosaeda púrpura como el sol del poniente en el ocaso; imagen donde termina metapoéticamente el texto, sin dejar de mirar también los pasos existenciales de la vida que aún resta por venir. Hilo argumental, en definitiva, de la invención y del mensaje lírico que transforman su lenguaje en un paisaje abierto sin límites en su forma metapoética, aunque el referente temporal sea el principal al señalar a la misma vida, dibujando un diseño interior para el propio texto que constituye una fuerza expresiva que se inserta en el poema desde el principio hasta el fin, cerrando en sí el círculo de la textualidad que es microcosmos del devenir y de la creatividad y la conciencia de su término.

Del libro en el que va inscrito este poema, *Cuando los pájaros* (2010), ya se nos ha dicho que presenta un yo en comunión con el mundo, en entrega recíproca. Y que «hay otra entrega también inexcusable, la de la palabra: fe en la palabra, como corresponde al poeta, fe en lo que ella supone como salvación de los restos del naufragio que es la vida: “La palabra, la única certeza”, afirma un poema» (Martínez, 2011).

En el siguiente poema, de este mismo libro, la escritura sobre la lectura de poesía puede vislumbrarse. Se trata de una escena, un paisaje, que nos remite a un presente y a un pasado. En el poema titulado «Una ciudad, la página» (Romojaro, 2010: 56), la voz poética se muestra con claridad en primera persona y señala: «que ahora escribo» y «mi ciudad». Esta voz es explícita a diferencia del poema anterior. Sin embargo, repite el movimiento retórico de desviar nuestra atención del contenido de subjetividad hacia el paisaje que el poema dibuja en el marco de la página. Es decir, todo el poema se mantiene en un registro descriptivo y reduce al mínimo la narración. En este poema, pues, abunda la descripción de un paisaje. Una disposición visual que el yo poético va marcando, para fortalecer el efecto de contemplación lírica, que pone en relación la página de un libro, con sus «calles», una ciudad, con las suyas, y la ciudad del yo poético⁹.

De manera equivalente se apela al lector, o a sí mismo, no ya a la lectura de manera neutral, como sucedería en el poema anterior: «Si te alejas de ella / y la sigues mirando fijamente / recorrerás sus calles con los ojos [...]». Este poema concreta sus imágenes y nos invita a mirar hacia abajo: la ciudad y el libro. Intercambia los símbolos del cielo y la naturaleza por elementos urbanos, construidos, como plazas, avenidas, ciudades, entre otros elementos, comparándolos con la página del libro. Todo ello aporta reminiscencias del tópico literario clásico *liber-mundi*, en el sentido que señala Andrés Sánchez Robayna: «[...] se sirve de una antigua metáfora, la de la realidad como escritura o libro —esto es, el *liber-mundi*— como manifestación de una escritura sagrada o “lenguaje de Dios” que se materializa o, literalmente, se encarna en el *libernaturae*» (Sánchez Robayna,

⁹ La acepción décima del *DRAE* recoge la definición que en la imprenta se da al término *Calle*: «Línea de espacios vertical u oblicua que se forma ocasionalmente en una composición tipográfica».

1993: 43). En lo relativo al *libermundi*, aunque en este caso el crítico se refiera a su función en la obra gongorina, el papel que juega esta metáfora como tópico literario sigue siendo la misma en nuestros días, siendo incluso predominantemente metapoética en el caso de la obra de Rosa Romojaro.

Después de «las amplias avenidas de los puntos y aparte», hay un acercamiento que se inicia con los versos: «Ahora, mi ciudad: este poema». Ya no se trata de la página del libro sin más, ni de una ciudad cualquiera el marco de este paisaje verbal. La voz poética nos lleva al segundo plano del discurso y señala una referencia específica fuera del poema: «Casa de las Muñecas», una «casa del pasado». Este lugar enfatiza la naturaleza geográfica del poema, ¿podría el poema ser una réplica miniatura de una ciudad? ¿Una maqueta poética de carácter verbal? Igual que en el poema anterior, la referencia explícita y verídica a este lugar se encuentra en el eje del poema, en el verso central: «sólo aquí ya / entre estas comillas-crestería de estatuas, / sólo aquí ya». Es doble la valencia del nombre de la casa a la que se refiere entre comillas, por una parte, la real y, por otra, la textual, donde las comillas equivalen a la crestería de estatuas de la fachada, como sucede en la poesía visual. «Desgajada del tiempo», ya tan solo en el poema y no en la calle de la ciudad de Algeciras, según podemos deducir¹⁰. La complejidad de este poema se debe al juego entre los tres planos señalados: el tipográfico, la comparación de la página con una ciudad, y la inclusión en el poema de la ciudad natal de la autora:

La página del libro. Si te alejas de ella
y la sigues mirando fijamente,
recorrerás sus calles con los ojos,
sus plazas, sus rotondas,
las amplias avenidas de los puntos y aparte.

Es como una ciudad
la página.
Ahora, mi ciudad:
este poema:
las calles conocidas,
la plaza de las tardes,
la casa del pasado
—“Casa de las Muñecas” le decían—,
sólo aquí ya,
entre estas comillas-crestería de estatuas,
sólo aquí ya,

¹⁰ Debido a que Algeciras es la ciudad natal de la poeta, podemos suponer que se trata de esta ciudad andaluza.

desgajada del tiempo. El mar
muy cerca,
en el margen abierto de la caja.
Borrosos malecones de los versos.
Diques del Este aquí.
Dársenas de los muelles los espacios.
Los barcos fondeados las palabras.
Esta palabra-barca que ahora escribo,
con su ancla: este punto
final.

Después de recorrer las calles del poema, aparece el mar. En este mismo verso desgajado del tiempo, llega «El mar / muy cerca, / en el margen abierto de la caja». Esta caja se refiere a la caja tipográfica, es decir, el espacio en donde, según el término editorial, puede encontrarse el texto durante la impresión de un libro. Si al comienzo del poema nos fue pedido alejarnos, la petición ahora tiene más sentido. Este poema es un paseo que nos lleva de la página del libro al poema, de este a la ciudad y de aquí a los muelles de la ciudad. Su orilla es el contorno dibujado por el final de cada verso ante el «margen abierto de la caja», o sea, el mar ilimitado fuera del margen del poema.

La mención del mar cambia el significado de los versos, ya no hay calles, ni trazos japoneses o vuelos de vencejos como sucedía en otro poema. Ahora, gracias al mar, los versos pueden ser definidos como «Borrosos malecones...» pues se miran desde lejos. Encontramos «diques», «dársenas», y otros elementos marítimos que se reflejan en el poema. Un «barco fondeado», en terminología náutica, es un barco que ha echado el ancla. Al acercarse el final del poema, se ralentiza el movimiento retórico que hasta ahora guiaba la ruta del poema. Queda explícita la voz poética con «Esta palabra-barca que ahora escribo». El poema mantiene el equilibrio entre los dos paisajes: la página y la ciudad; la voz poética sabe de ambas realidades y no privilegia ninguna de las dos, por el contrario, las funde. El poema concluye en la unión de ambas, la ciudad y la página en el espacio de la escritura para evocar el final de esta trayectoria poética. El texto señala su propio fin, anclando el movimiento con un solo signo: el punto final como ancla, mediante la bajada visual del verso de la palabra «final».

El poema «Esfumato», de *Funambulares mar* (1985), recogido en el libro *Agua de luna* (1986), representa la unión de las dos líneas estilísticas: la complejidad del antiguo barroco y el lenguaje esencial del cual la poeta da cuenta en esta pieza. Acompaña el título a algún otro poema del conjunto cuyos nombres aluden a técnicas pictóricas, y no tanto literarias. El *sfumato* es una palabra italiana que designa una técnica pictórica original del Renacimiento italiano,

cuyo principal representante fue Leonardo Da Vinci¹¹, y consiste en difuminar los contornos de las figuras con el fin de atenuarlas en sus expresiones, paisajes, etc. El poema con este título denota, justamente, más un efecto visual que una imagen poética de construcción semántica. Comenzando con una metonimia que sintetiza en la mano, no en el ser completo, la parte humana que está ante el jardín:

Es ahora cuando todo el jardín
se extiende ante la mano
que se para en la flor y la corta en su rama,
y el deseo desea.

Quizás alguna vez en el olor a tierra
o sin más ante el viento levemente avisada
a su soplo de hielo, todo fue sentido,
un instante siquiera.

Pero es ahora cuando
se viste de palabra
el ser como los labios
y besa las señales
o disfrazan su fuerza diamantinas poleas
para arrastrar el cuerpo:

sigue siendo, aun ahora, tan profundo el vacío,
la piel tan vulnerable,
que al estrecho recodo,
a la altura del vértigo,
al frío de la piedra que a la piedra resbala,
como nube a mi paso
cómo
sí no tu sombra.

El poema discurre en una superposición de imágenes como en cascada en el que alternan versos endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos, y dos, el penúltimo y el último, contruidos por un disílabo («cómo»), y por un pentasílabo («si no tu sombra»), resultado de la ruptura del último heptasílabo, lo que hace retardar un poco el desenlace señalando otra presencia, además de la de la voz poética, la de

¹¹ El *Diccionario de la Real Academia Española* define *Esfumado* como sigue: Del italiano *sfumare*. tr. Pint. Rebajar los tonos de una composición o parte de ella, y principalmente los contornos, logrando cierto aspecto de vaguedad y lejanía. En línea: <https://dle.rae.es>.

«otro» o, por lo menos, de su sombra. En el centro del poema «se viste de palabra / el ser como los labios / y besa las señales» muestra leves huellas meta-poéticas que no alcanzan a formularse por completo; justo en ese centro del poema donde aparece la «palabra» y el «ser». El punto de fuga de un poema que se esfuma. Nada en este poema se expresa en plenitud salvo el movimiento retórico que discurre con gran agilidad verbal e icónica pues encabalga con frecuencia un verso sobre otro, enfatizando siempre el presente. Tres veces se repite «ahora», como haciéndose eco del *carpe diem* clásico, recordando el conocido soneto de Góngora, que no llega a completarse bajo la forma de una gradación verbal¹², si no que, de manera más dispersa, senos habla del jardín y la tierra al principio, para continuar con el vacío, la nube, y la sombra.

Poema equilibrado en ambas líneas melódicas, la neobarroca y la esencialista, discurre en esta cuando se trata del registro léxico, más familiar y cercano a la naturalidad verbal del día a día. Pero la construcción de atmósferas, de efectos visuales, está más próxima al estilo que difumina los contornos en pintura y, en este caso, a una suerte de paisajismo conceptual que inauguró el mismo Góngora en el Siglo de Oro, quien nos lleva de vuelta al célebre soneto citado que hace de la gradación su principal construcción retórica: «Mientras por competir con tu cabello»¹³. Sencillez en el lenguaje y complejidad en el concepto, en la forma de crear la imagen por efecto de lectura o de escucha. «Esfumato» es un poema inasible, quizá un dibujo del deseo o del ser revestido por lenguaje que nos lleva de la exaltación vital representada por el jardín, la flor, el olor a tierra al centro del poema que celebra al ser como los labios y la «fuerza diamantina» «para arrastrar el cuerpo». Pero esta exaltación no sirve para otra cosa que para señalar el final del poema: «al frío de la piedra que a la piedra resbala / como nube a mi paso / cómo / si no tu sombra». Conceptismo áureo revestido de lenguaje simple dibujando un poema que se esfuma.

Con relación a la poesía sobre la creación poética, podemos decir que ya leímos las aves y las barcas en los textos anteriores. Ellas fueron el vehículo retórico del poema para hablar de sí, de su naturaleza poética. Sin embargo, «El último poema» (Romojaro, 2001: 35)¹⁴ toma un rumbo distinto, no esboza un paisaje ni hace réplica de una ciudad, tampoco representa un poema o un libro. ¿Cuál es entonces su particular estilo metapoético? Muchas palabras de este poema comparten una

¹² Figura retórica que afecta la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan creciente o decrecientemente. Véase Beristáin (1995: 243).

¹³ Este célebre soneto amoroso del poeta áureo se elabora retóricamente sobre la base de una gradación que describe los cabellos, la frente y el cuello de la amada, para culminar con el recordatorio del *memento mori* del barroco español. Véase Laguna Mariscal (1999).

¹⁴ Este libro obtuvo el Premio Ciudad de Salamanca 2000.

semántica semejante: noche, oscuras, sombra, luz, día, palidecer, *claridad fingida*, etc. Hay una transición en su narrativa: el poema va de la noche al día, del sentimiento errático de una voz perdida en plena noche, al reconocimiento de una pista «que ha de ser suficiente para salvar el habla».

El habla, el silencio y la luz son símbolos claves también en este texto que forma parte de la serie «Los lugares del día» en el libro *Zona de varada* (Romojaro, 2001: 19-55), solo que, en este caso, sus versos toman ese rumbo distinto al mencionado. Este poema no esboza un paisaje ni recuerda formas literarias de los siglos áureos, como en los sonetos que integran el conjunto del mismo nombre «Zona de varada» (Romojaro, 2001: 11-18). En este caso el poema tiene, como se ha dicho en líneas anteriores, una pauta metapoética no solo sugerida, pues se trata de un poema donde la función metapoética es visible en toda la pieza.

Se puede poner en relación la referencialidad de San Juan de la Cruz en este poema, su «Noche oscura», donde el poeta retrata una importante transición de todo aquel que aspire a una búsqueda espiritual. En este poema, el símbolo de la lámpara tiene cualidades que rebasan lo terrestre y evocan un valor espiritual, haciendo de este texto un hecho de notable intimidad. En la filosofía de la religión, la «Noche oscura» es una etapa en la evolución espiritual de los devotos de la fe católica. Un momento de desolación, marcado por la experiencia de encontrarse perdido y sin rumbo. Esta etapa, sin embargo, es condición necesaria para alcanzar la plenitud o gracia del alma.

Resulta interesante la recurrencia de algunos símbolos místicos que también aparecieron en el imaginario de *Agua de luna* y *La ciudad fronteriza*. En el caso de «El último poema» de *Zona de varada*, puede verse la alegoría de la unión entre yo y el mundo, Amada y Amado, como un hilo narrativo del poema, en representación de la unión del alma conforme a la llamada literatura espiritual. La «Noche oscura» es el estado de separación del alma frente a su naturaleza divina. La conciencia lírica, la deliberada intención mimética en «El último poema» podría hacerse eco de esta alegoría. Hay algo llamativo en los versos finales de «El último poema» al leer: «Cuando la luz del día haga palidecer / la claridad fingida de esa lámpara, / no traiciones su gesto». Aquí se nos habla del amanecer, que hace palidecer la luz de la lámpara eléctrica, y de que el yo no debe traicionar el que el mundo le haya entregado su lenguaje en otras ocasiones. Mundo como interlocutor frecuente en la obra poética de Rosa Romojaro. He aquí el poema:

El último poema de la noche
es éste que ahora lees.
Ha sido un largo caminar a oscuras
rastreado estas palabras huidas en la sombra.
Se ocultaban lo mismo que se oculta
y se pierde la voz de un país sometido.

Y también la memoria, esa sala sin luz
donde no encuentras nada porque nada ya es tuyo.
Invadida la vida por la vida
sólo un retazo queda que ha de ser suficiente
para salvar el habla. ¿Notas el soplo amigo
de la brisa en los ojos? ¿Su mágico consuelo?
¿Su dictado? Es la confirmación
de un pacto aún no abolido con el mundo:
esa alianza antigua por la que, en soledad,
el mundo te entregaba su lenguaje.
Cuando la luz del día haga palidecer
la claridad fingida de esa lámpara,
no traiciones su gesto.

En este punto cabría preguntarse ¿qué representa esta trayectoria lírica en el contexto de la metapoésia contemporánea de la literatura hispánica? «El último poema» es el reconocimiento de la voz poética de encontrarse en un estado de precariedad emocional cuya salvación existe a partir de la creación y la búsqueda del mundo como correlato de lo divino. La lámpara y la palabra representan esta alternativa de autoafirmación. Muy semejante al movimiento de la conciencia en los poemas del Romanticismo; solo que, en este caso, el poeta comparte e incluso desplaza a los dioses en su poder creador, y encuentra en ello una sólida apuesta vital ante la tragedia de la existencia.

En el caso de «El último poema» no existe una intención de comparar una postura ante la vida o la escritura. Es la conciencia ante la propia escritura lo que determina el anclaje con la vida «fuera» del poema. Este no traslada la mirada del yo hacia un objeto o paisaje metaforizado, sino al proceso interno de «buscar» y «sentir» la experiencia de escribir un poema. Solo algunas palabras revelan una voz poética que habla a una segunda persona: «lees», «encuentras», «notas», «te entregaba», «no traiciones», etc. Una segunda persona que habla al yo mediante el apóstrofe. Este es el poema en donde con más claridad se deja translucir la emotividad del yo poético y, al mismo tiempo, en donde se desplaza en menor grado la subjetividad de la voz poética. Es decir, se comienza a abandonar el terreno del «neopurismo» en donde las marcas de humanización o subjetividad son casi neutras, y la escritura comienza a cobrar un rostro de emotividad particular. Por ello, las categorías de «afuera» o «adentro» del texto también son trastocadas. Esa otra esfera a donde suele trasladarse la identidad que asociamos con la autoría es el proceso poético en sí mismo. Sin embargo, cuando un poema es altamente emotivo no significa que por ello desvele la subjetividad del poeta en la misma medida. Muchos poetas modernos emplean la ironía, por ejemplo, para expresar mensajes poéticos fuertemente emotivos. Pero esta estrategia irónica camufla y

distancia la posición del yo y su subjetividad, no solo en poesía, sino en cualquier mensaje verbal.

Zona de varada se abre con una cita del libro *Exil* de Saint-John Perse¹⁵: «Lointaine est l'autre rive / où le message s'illumine». Este poemario es el más emblemático de los escritos del poeta francés; en sus líneas puede verse que este exilio es: «an exile in language that undermines the distinctions of interiority and exteriority on which traditional notions of the subject are based» (Baker, 1990: 207). A lo largo de sus versos, el poeta discurre con seriedad acerca de su propia identidad, su relación con el lenguaje y la poesía y sobre toda la función de la poesía en un nivel existencial y social. Este poema de *Zona de varada* tiene, a la luz de esta cita, un valor metapoético claramente enfatizado. «Libro sabio y distanciado», como lo define José Luis García Martín, en el que la emoción va por dentro. Según sus palabras (2001: 12), «su verso que parece frío, abraza».

El libro titulado *Poemas sobre escribir un poema y otro poema*¹⁶ contiene textos de índole metapoética como ya puede adivinarse desde el título. Uno de los cuales ejemplifica de la mejor manera esta condición lírica, la metapoesía, es el poema «Suicidio menor»¹⁷: «No fue el poema, pues, / quien simuló grilletes, / de plomo en el tobillo / [...] se colgó desde el verso / con su propia palabra / evitando un verdugo / de menos pulcritud». El imaginario de «Suicidio menor» denota una fuerte impronta metapoética, a través de imágenes alusivas al lenguaje jurídico, tratadas con fuerte tensión irónica. Especial mención posee la función de los paréntesis que enmarcan siete de los versos heptasílabos que casi componen la totalidad del poema (exceptuando un pentasílabo, que, con el heptasílabo anterior, podría constituir un endecasílabo roto: entre lo vertical / y lo redondo). Este metro se atribuye, como ladrido, a los perros que ahuyentan testigos: «de ladrido heptasílabo»:

Artimañas.
Narcóticos del ocio.
Filtros de la pereza.

No fue el poema, pues,
Quien simuló grilletes

¹⁵ Saint-John Perse era el pseudónimo del poeta francés Alexis Leger. Es conocido que sus poemas fueron escritos con ese pseudónimo, de forma que los problemas tratados en este capítulo cobran relevancia; tangencialmente, se implica un problema acerca de la identidad literaria. Véase Baker (1990).

¹⁶ Este libro, publicado con motivo de la obtención del Premio Manuel Alcántara, reúne algún poema ya editado, junto a los poemas inéditos que lo componen, todos sobre este tema, a los que se añade el poema «La ausencia», que fue el galardonado con el premio, y que se aparta de esta temática.

¹⁷ «Suicidio menor», que pertenece al libro *Funambulares mar* (1985), fue destacado por Rafael Pérez Estrada en el prólogo del cuaderno editado por el Centro Cultural de la Generación del 27 (1986). Los tres primeros versos en cursivas aparecían como citas propias en la versión original.

de plomo en el tobillo
ni disfrazó los ojos
con antifaz de reo
o resolvió el conflicto
mediante el canje tácito
entre lo vertical
y lo redondo.

(Para ahuyentar testigos
una utopía de perros
de ladrido heptasílabo
apostada en los flancos
se dispuso a atacar
a los profanadores
del lugar señalado.)

Pero convicto era
como fue manifiesto
en el último instante
y, asumida la culpa,
se colgó desde el verso
con su propia palabra
evitando un verdugo
de menos pulcritud.

Consideramos poco habitual el uso de paréntesis en un poema lírico, especialmente, si se piensa que el discurso poético normativo carece de la necesidad de subordinar pautas lingüísticas paralelas a la coherencia del discurso principal. En ocasiones también tienen un uso normativo en textos literarios, sobre todo en obras de carácter teatral; por ejemplo, para expresar alguna acotación. Este «enraucamiento» de las pautas normativas del poema moderno es una de las características más llamativas de este texto; y el uso «inusitado» e incluso «raro» del paréntesis en un poema lírico plenamente inserto en el siglo XXI logra un efecto literario muy semejante a lo que Anne Carson (2022) expresa en su célebre poema «Ensayo sobre las cosas en que más pienso»: «[...] Siempre tenemos la sensación de que el hambre / es un error. / Alcman hace que experimentemos este error / con él / mediante un uso efectivo del error computacional. / [...] / Muchos poetas aspiran / a conseguir este tono de lucidez inadvertida / pero pocos se dan cuenta tan fácilmente como Alcman / [...] / Sin embargo, algo ha cambiado en el coeficiente de nuestras expectativas. / Porque, haciendo que nos equivocáramos, / Alcman ha perfeccionado algo».

La estrategia literaria de escribir acerca del proceso lírico tiene en el poema de la canadiense un medio sorpresivo por diversas razones. De inicio, titular un poema como «Ensayo» es algo que descoloca nuestra expectativa de lectura; después, al observar que el poema se desarrolla por entero a partir de imágenes acerca de la escritura e interpretación poética, es algo que rompe, también, con nuestra expectativa de lectura. Finalmente, al expresar que el mayor logro del poema del antiguo poeta griego, Alcman, es haber despertado nuestra sorpresa ante la placentera incomprensión que causa su poema, hay una coincidencia entre las formas poéticas elegidas por Carson y, simultáneamente, hay otra coincidencia entre las formas poéticas del poema griego que es referido por la canadiense, pero de la autoría de Alcman. Es decir, en ambos casos, el poema recrea verbalmente la misma inusitada incomprensión de la que habla.

Resulta poco claro cuál es la función de los siete versos entre paréntesis que, en escritura heptasílabo, se refieren a sí mismos y recrean imágenes desconcertantes en el contexto del poema. Versos con función explicativa en medio de un poema fragmentariamente heptasílabo. ¿Quiénes son los profanadores? ¿Se refiere el yo poético a nosotros, los lectores? Los lectores interceptan la consecución de la lectura del poema, casi como una interrupción; causando un efecto poético desconcertante, el poema oscurece y dificulta su propia comprensión con la imagen canina que ahuyenta toda posible interpretación del poema. Idéntico efecto dibujado por Carson en su poético «Ensayo».

Si este procedimiento lírico tiene tales repercusiones en la supuesta neutralización del yo poético en el propio poema, cabría preguntarse si estamos ante una especie particular de poesía moderna plenamente denotativa o, por lo menos, con aspiraciones de objetividad en la percepción de la «realidad». Una mimesis completamente consciente de su condición mimética. Como si el poema buscara aprovechar la transparencia ficticia entre el lenguaje y el mundo para crear esa mimesis, ya no de la realidad circundante, sino del proceso mimético en sí mismo. En los textos metapoéticos existe en su máximo esplendor el principio literario de observar el mensaje y sus medios unidos con mayor agudeza; esta fusión puede hacerse en grado tal que la conciencia de mimesis resulta ser «transparente». Tan evidente que parece no existir, está en el punto de ser nula o completamente clara. Existe un tipo de poema metapoético en estos textos que tiene como resultado el logro del poema a través de la actitud de no poder escribir un poema (en este que analizamos, de factura muy visual, incluso el yo poético se colgará desde el verso con su propia palabra). Este sería un ejemplo de este tipo de poemas, al igual que el que tratamos a continuación: «Espejismo»¹⁸.

Hay claves metapoéticas en la trayectoria lírica de Rosa Romojaro que comenzaron siendo solo breves poemas autorreferenciales y que únicamente en *Poemas sobre escribir un poema y otro poema*, tienen pleno desarrollo, a pesar de que

¹⁸ Este poema se publica por primera vez en este libro, *Poemas sobre escribir un poema y otro poema* (1999). Luego se incluirá en *Zona de varada* (2001), con alguna variante.

alguna clave ya se encontraba en su poemario *Agua de luna*: «Aguas paradas: / hoja de espejo mudo: / página en blanco». Este poema, titulado «Narciso» (Romojaro, 1986: 78), tiene, justamente en el título, la pista de la autorreferencialidad que hemos señalado; su mención cabe en estas líneas para señalar la semejanza que guarda con este otro poema «Espejismo», texto que como se ha mencionado también se encuentra publicado en *Zona de varada* con alguna variante, y que resulta de gran equivalencia simbólica con «Narciso»:

La ventana se mira en el lago del mármol
y su dintel se hunde en la dureza blanca
de la piedra. Es el fondo

al que llegan los ojos. Y es bastante.
Lo único que ves. En un momento
el tinte de la noche anegará la casa

en un fundido, y todo habrá acabado.
Abandona. No esperes al naufragio.
Otras aguas, quizás, acogerán tu vuelta.

Esta vez no se trata del personaje mítico, Narciso, quien se mira en las aguas de la página poética; sin embargo, el título, «Espejismo», alude al efecto autorreferencial de todo tratamiento metapoético. Pensamos que la página se involucra en la ventana que se mira en el lago del mármol, los versos se refieren también a su dureza, a la frialdad de la piedra, «Es el fondo / al que llegan los ojos». Quien escribe y quien observa están presentes en la página del poema escrito que es, al mismo tiempo, el poema leído. Esta simultaneidad semántica solo es posible en piezas metapoéticas plenamente autorreferenciales; es decir, no solo con algunos motivos, temas o imágenes alusivas a la metapoésía, sino por completo escritas con esta intencionalidad.

Así, el poema se convierte en una vía de indagación a través de la reflexión verbal que supone su creación. Tanto el trabajo verbal de la escritura del poema como la reconstrucción de la memoria personal propician desde la ficcionalización poética la superación estética del realismo que daba síntomas inequívocos de agotamiento. Esta fatiga acabó mostrando, en sus derivaciones últimas, un paradójico proceso de desrealización, por cuanto la realidad a que aludían los poemas respondía a un esquema de representación idealizado.

La imagen central de este poema es la contemplación, el intento de escribir el poema, conseguido con el resultado que se ofrece. Todo lo que rodea la escritura se convierte en un espejismo. El proceso de «desrealización» que desarrolla el crítico, tiene un ejemplo muy eficaz en este poema metapoético: «En un

momento / el tinte de la noche anegará la casa / en un fundido, y todo habrá acabado». Es el propio poema quien anticipa su final, tanto al ser escrito como al ser leído, creando así una suerte de performatividad del proceso de lectoescritura.

Indagando en estas cuestiones, para concluir, podríamos preguntarnos lo siguiente: ¿cuáles son, además de la metapoesía, las más representativas estrategias retóricas que permiten a la poesía moderna ubicarse ante su tradición y circunstancias estéticas? ¿Por qué es este subgénero un escenario tan fértil para la ficcionalización y desplazamiento del yo poético? ¿Esta separación tajante de un «afuera» y un «adentro» del poema —tan repetida por la tradición crítica— reforzaría la impronta cultural que han hecho transparentes al lenguaje y el mundo? Planteamos ahora la pregunta que da cierre a este ensayo: «¿No habrá en la historia de la cultura una constante de “literatura pura”, una especie de estructura permanente de purificación, [...] que “devuelva a las palabras de la tribu su sentido original”?» (Blanch, 1996: 296). Tal vez esta «estructura permanente de purificación» se denomine, justamente, modernidad. Ante tales cuestiones es posible evaluar, que no responder, estas preguntas acompañándolas con reflexiones sobre la naturaleza de las innovaciones literarias y acerca del discurso crítico que las acompaña. Esto impediría des-historizar conceptos críticos, teóricos y estéticos; abriría nuevas formas de conocer la historia literaria y llevaría la literatura a posibilidades de reflexión más adaptables a mayor número de núcleos sociales en, prácticamente, cualquier cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H. (1962): *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Editorial Nova, Buenos Aires.
- ARISTÓTELES (2005): *Ética a Nicómaco*, Alianza Editorial, Madrid. Trad. José Luis Calvo.
- BAENA, E. (2021): *Los poetas y el espíritu del tiempo. Aspectos críticos del devenir creativo y de la conciencia literaria*, Éditions Orbis Tertius, Binges.
- BAKER, P. (1990): «Exil In Language», *Studies in Twentieth & Twenty-first Century Literature*, 14, 2, pp. 207-222. En línea: <https://newprairiepress.org>.
- BERISTÁIN, H. (1995): *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- BLANCH, A. (1976): *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Gredos, Madrid.
- CARSON, A. (2022): «Ensayo sobre las cosas en que más pienso», *Vallejo & Co.*, 17 de mayo. Traducción de Bertha García Faet. En línea: <https://www.vallejoandcompany.com>.

- CHEVALIER, J. y A. GHEERBRANT (1986): *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (2001): «Sobre *Zona de varada* de Rosa Romojaró», *El Cultural (El Mundo)*, 17 de julio. En línea: www.cervantesvirtual.com [consulta: junio 2022].
- GARCÍA POSADA, M. (1987): «Sobre *Agua de luna* de Rosa Romojaró», *ABC Literario*, 4 de abril. En línea: www.cervantesvirtual.com [consulta: junio 2022].
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. de (1994): *Soledades*, Castalia, Madrid. Ed. de R. Jammes.
- LAGUNA MARISCAL, G. (1999): «“En tierra, en humo, en sombra, en polvo, en nada”: Historia de un tópico literario», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII, pp. 197-213. En línea: Dialnet [consulta: 12 mayo 2022].
- LANZ, J. J. (2005): «La mano que mueve la pluma. Metapoesía y autorreferencialidad en la poesía española contemporánea. “Ficción de la palabra” de Guillermo Carnero», en L. Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto. Autorrepresentaciones*, Éditions Orbis Tertius, Binges.
- MAN, P. de (1991): *Visión y ceguera*, Universidad de Puerto Rico. Traducción de Hugo Rodríguez.
- (2010): «La resistencia a la teoría», en N. Araujo y T. Delgado (comp.), *Textos de teorías y críticas literarias. Del formalismo a los estudios postcoloniales*, UAM-I, Universidad de la Habana y Anthropos, México.
- MARTÍNEZ, J. E. (2011): «Sobre *Cuando los pájaros*, de Rosa Romojaró», *Diario de León*, 27 de febrero.
- NIETZSCHE, F. (1990): *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid.
- OVIDIO: *Metamorfosis*, El Cid Editor, Argentina.
- ROJAS, G. (2013): *Íntegra: obra poética completa*, Fondo de Cultura Económica, CDMX.
- ROMOJARO, R. (1983): *Secreta escala*, Universidad de Málaga.
- (1985): *Funambulares mar*, Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga.
- (1988): *La ciudad fronteriza*, Don Quijote, Granada.
- (1998): *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Anthropos, Barcelona.
- (1999): *Poemas sobre escribir un poema y otro poema*, Málaga Digital, Enclave de Poesía, Málaga.
- (2000): «La aventura del lenguaje», en C. Cuevas (ed.) y E. Baena (coord.), *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, pp. 141-156.
- (2001): *Zona de varada*, Algaída Poesía, Sevilla.
- (2006): *Poemas de Teresa Hassler (Fragmentos y ceniza)*, Poesía Hiperión, Madrid.

————— (2010): *Cuando los pájaros*, Poesía Hiperión, Madrid.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1993): «Góngora y el texto del mundo», en *Silva Gongorina*, Cátedra, Madrid.