

ADA SALAS: LA MÚSICA DE LOS ESPACIOS

RICARDO VIRTANEN

IES Ana María Matute, Madrid

I

NO CABE duda de que la extremeña Ada Salas (Cáceres, 1965) se ha conformado en las dos primeras décadas del siglo XXI como uno de los nombres imprescindibles de la nueva poesía, aquella que se expande a partir de la década de los noventa, y que durante el nuevo siglo desarrolla su obra poética de madurez. Su voz se halla intermedia entre una generación de los ochenta, algo mayor que ella (Luis García Montero, Carlos Marzal, Chantal Maillard o Juan Carlos Mestre) y aquella que se expande en el nuevo siglo, a la que se han referido como «Generación del 2000», poetas en torno a una década más jóvenes que ella. De modo que nuestra poeta se encuadraría en una hipotética «Promoción de los noventa» (hablar de generación en este sentido se tornaría algo complicado), donde encontraríamos nombres diversos como Aurora Luque (1962), José Mateos (1963), Juan Antonio González Iglesias (1964), Antonio Moreno (1964), Juan Manuel Villalba (1964), Lorenzo Plana (1965), Eduardo García (1965), Luis Muñoz (1966), José Luis Piquero (1967), Antonio Méndez Rubio (1967), Jordi Doce (1967), Antonio Manilla (1967) o Lorenzo Oliván (1968)¹.

¹ Estos poetas de los noventa tienen una fecha de nacimiento que varía entre Aurora Luque (1962) y Luis Muñoz (1966). Muchos de ellos publican su primer libro en la década de los ochenta, si bien se alejan por diversos motivos de aquella

La obra poética de Ada Salas conforma uno de los trayectos más significativos y determinantes de su generación. Su primer libro aparece en 1987 (*Arte y memoria del inocente*), aunque será con *Variaciones en blanco*, en 1994, cuando obtiene el Premio Hiperión de poesía, con el que se sitúa entre las novedades más determinantes de su momento poético. Libro al que le sigue *La sed*, en 1997, el cual expande su poética, y *Lugar para la derrota*, 2003, que cierra un primer momento de su poesía, reunido en el volumen *No duerme el animal (1987-2003)* (2003). Un segundo estadio se produce, avanzado el nuevo siglo, en los siguientes libros: *Esto no es silencio* (2008), *Limbo y otros poemas* (2013) y *Descendimiento* (2018), que hasta ahora cierra una producción poética coherente y depurada, en continua ascensión. En pureza, este segundo momento no determina un cambio drástico en el proceder poético, sino acaso una evolución natural que expande – más que supera– sus postulados poéticos básicos. A estos títulos se le sumarían dos volúmenes en colaboración con el pintor Jesús Placencia: *Ashes to Ashes* (2011) y *Diez mandamientos* (2016).

Sus poemas han aparecido en las antologías más representativas que atañen al cambio de siglo que hemos referido antes. Y así citamos –a modo de *exempla*–: *Ellas tienen la palabra* (1997), de Noni Benegas; *Poesía española reciente (1980-2000)* (2001), de Juan Cano Ballesta; *La otra joven poesía española* (2003), de Krawietz y León; *Última poesía española (1990-2005)* (2006), de Rafael Morales; *Las moradas del verbo: Poetas españoles de Democracia* (2010), de Prieto de Paula; *Fugitivos: antología de poesía española contemporánea* (2016), de Jesús Aguado; *La cuarta persona del plural: Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)* (2016), de Vicente Luis Mora; o la más reciente antolo-

«generación de los ochenta» que iniciaba su periplo a finales de los setenta. Algunos ejemplos serían estos: *Hiperiónida* (1982), de Aurora Luque; *Húmeda Húmeda Alcoba* (1984), de Juan Manuel Villalba; *Calle del mar* (1987), de Luis Muñoz; *Cuatro trazos* (1988), de Lorenzo Oliván; *Arte y memoria del inocente* (1988), de Ada Salas; *Las ruinas* (1989), de José Luis Piquero; o *Los nombres y el tiempo* (1989), de Antonio Moreno.

gía, publicada en EE.UU., *The Poetics of Epiphany in the Spanish Lyric of Today* (2019), de Judith Nantell, donde solo se seleccionan cuatro poetas españoles contemporáneos. Curiosamente, Ada Salas se halla ausente de todas las antologías publicadas por dos de los más oficialistas antólogos de entre siglos: J. L. García Martín y L.A. de Villena², lo que habla a las claras de la posición en que se ha encontrado la poeta extremeña desde que se diera a conocer a finales de los ochenta³. O dicho en palabras de Alejandro Krawietz: su poética implica «una clara oposición a los postulados realistas prácticamente oficiales» [2003: 25].

II

Su obra poética ha transitado por varias coordenadas: minimalismo, poesía pura y poesía del silencio.

Minimalismo, un minimalismo esencial que delimita el poema dentro de un contorno lleno de márgenes, los cuales detallan un mosaico fragmentado e itinerante que afirma cuanto calla, adscripción que Morales Barba define como «dialéctica entre palabra y silencio, poema minimalista con vocación de trazo y fragmento» [2008: 235], o también como «minimalismo formal» [2003: 50].

Poesía pura, cercana a toda una sugerente tendencia, próxima al misticismo, que en su momento desarrolló Henri Bremond; o en un sentido juanramoniano, buscando una pretérita esencialidad del poema desnudo, sin artificios, antirretórico, alejado de toda narrati-

² Estas antologías son *Selección nacional* (1998), Gijón, Llibros del Pexe y *La generación del 99* (1999), Oviedo, Nobel, de J. L. García Martín; *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»* (1997), Valencia, Pre-Textos, *La lógica de Orfeo* (2003), Madrid, Visor, y *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética de 2000)* (2010), Madrid, Visor, de Luis Antonio de Villena.

³ Como acabamos de detallar un poco más arriba, Ada Salas consigue el II Premio Juan Manuel Rozas con *Arte y memoria del inocente* (1988), Cáceres, Universidad de Extremadura.

vidad. El Juan Ramón de *Espacio*, y su concepto de poesía desnuda, y de aquello que expresó el poeta de Moguer para referir su estado poético: «fuga interminable», un absoluto que detalla una experiencia interior. Asimismo, también se aproximan a la poesía pura las poéticas de Ungaretti, Montale y Valéry, más toda aquella tendencia hermética de la posguerra europea, la cual ha tenido un marcado desarrollo en los poetas del 2000 y su fragmentarismo, en un sentido de recuperar el sentido expresivo de la palabra, que en nuestra poeta se inflama de cierta subjetividad –humanidad, acaso– trascendida.

Poética del silencio, por cuanto en su poesía se formulan los resortes de unos versos que abrazan tradiciones como Celan, Wallace Stevens, de nuevo Ungaretti y, sobre todo, José Ángel Valente, presente desde los primeros poemas de *Arte y memoria del inocente* (1988) (*El inocente* había titulado precisamente Valente uno de sus libros esenciales), sin dejar a un lado la poética ascensional de Claudio Rodríguez, o el simbolismo implícito y concepción alegórica de Antonio Gamoneda, dentro de lo que conocemos como isotopía discursiva. García de la Concha (1996), al reseñar en *ABC* el libro de Salas, *Variaciones en blanco*, la situaba bajo los auspicios de los poetas del silencio. Más tarde, Díaz de Castro, en reseña a *Esto no es el silencio*, mataba precisamente la «evolución desde el minimalismo de la expresión poética plasmada en sus obras anteriores, hacia un mayor desarrollo». Todo ello epataría con esta línea del silencio, por la inclusión de «elementos narrativos», proyectando «una mayor capacidad expresiva y comunicativa de la palabra poética» [Díaz de Castro: 2009].

La poesía de Ada Salas, pues, se expande desde el silencio bajo múltiples perspectivas: desde el espacio tipográfico que se genera en el poema, al carácter secuencial de un diálogo poético henchido de silencios que configuran aspectos como la belleza, las sombras, la luz o la muerte. En el espacio en blanco se sugieren «contenidos indecibles», como escribe Valente; esto es, el lenguaje poético conlleva –en su *cortedad del decir*– la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho [Valente, 1971: 66]. La propia

poeta calibra esta afirmación valentiana y sugiere que el poeta parte de esa «cortedad del decir», perenne frustración que formula, de su defecto, virtud, porque la enunciación del poema habla, porque no dice [Salas, 1999: 78]. En definitiva, ese «corto decir» que debe impregnar la palabra poética se genera, entonces, como «voz de un silencio».

Los poemas de Ada Salas se enuncian desde la síntesis, que no la brevedad, como ella misma ha calibrado en sus escritos teóricos. Para ello cita a Ungaretti. El poeta italiano afirma: «La poesía es forma, por su propia naturaleza, extremadamente sintética». Síntesis, pues, que nada tiene que ver con brevedad, pero sí con fragmentación. Por ello señala que «el verdadero poema breve es, como en arqueología, el trozo de mosaico que lleva en sí la clave del mosaico total, que lo recuerda, lo sugiere, que conduce a él porque en él están las huellas fundamentales de lo que falta» [Salas, 1999: 106]. En este sentido, Morales Barba, en un estudio importante sobre Salas, se refiere a «los tejidos del poema elíptico ungarettiano con el entrevero neopurista» [2008: 234].

Síntesis que conduce a que, como nos recordaba el Eliot de *Función de la poesía y función de la crítica*, el poema posea una existencia propia, al afirmar con contundencia que «estaba antes que nosotros y estará cuando nosotros ya no estemos» [Eliot, 1999: 64]. El poema, como Salas escribe en sus *Notas acerca de la escritura poética*, implica palabra fuera del tiempo, al margen [1999: 49]; el poema es sucesión porque «la escritura multiplica» [1999: 18], se hace lenguaje más allá del lenguaje desde una impronta metapoética.

III

Nos hemos querido fijar (sin omitir la importancia del silencio en la poesía de Ada Salas, quizá su más reconocido proceder estético), en el espacio del silencio como variación, algo que inevitablemente nos

conduce a la variación musical como procedimiento compositivo. Algo, por otro lado, que ya señaló de refilón García de la Concha en una reseña de 1994, precisamente en su crítica al libro que lo incluye en su titular: *Variaciones en blanco* (1994). Este poemario se significaba dentro de una gran madurez poética, por cuanto presentaba los rasgos distintivos que hallaremos en toda su poesía posterior, la cual transcribe un diálogo entre aquellas *entidades* que surgen desde un desdoblamiento interno, bajo la espesura dialéctica de un sueño interior, en plena lucha contra el silencio, el vacío o el espacio en blanco. En ellos Salas concita unas «connotaciones temibles», aludiendo por ello al «contenido semántico de vacío» y ese «espacio de la nada» donde se producirán –dice la poeta– todas las reverberaciones [1999: 23]. En este sentido, con respecto al silencio en el poema, señala que se muestran «tan relevantes la palabra como la pausa, el aire como el sonido, el blanco como el negro» [1999: 79].

Bajo esta perspectiva debemos considerar las teorías musicales / filosóficas de John Cage en torno al silencio, las cuales desarrolló en su espléndido ensayo *Silencio* (2002). Cage afirma que «el espacio y el tiempo no existen», y por ello, el sonido –eterna modulación– no dejará nunca de producirse, como esa eterna variación del poema de Ada Salas, el cual se llena de silencio que todo lo cubre gnoseológicamente –antes y después del poema–, como murmullo vago, como ruido –acierta a definir la poeta, quien escribe en *Esto no es el silencio*: «Cómo hacéis del silencio un débil fondo / plano / apenas perceptible» [2008].

La poesía de Ada Salas tiene el propósito en sus inicios, aunque fundamentalmente desde *Variaciones en blanco* (1994), de desarrollar un tema y expansionarlo como ocurre en el ámbito musical. En música, son los silencios los que otorgan cierta espacialidad matérica al sonido producido. En Ada Salas, como en otras poéticas también llamativas en este sentido, como la poesía vertical de Juarroz, o el breve poema expandido del argentino Hugo Mújica, o en España, desde José Ángel Valente a Andrés Sánchez Robayna, el silencio se

extiende desde el blanco del espacio para crear una musicalidad espacial que genera los posibles valores connotativos del verso. En este sentido, Gómez Toré, en un trabajo sobre su poesía completa (*No duerme el animal*, 2009), aduce que nos conmueve «no tanto por lo que dice, sino por lo que calla, o más bien por la tensión que se establece entre el decir y el callar» [2001: 36]. Si no, atendamos a estos versos, casi haiku:

Vivo.
Abierto entre los labios

un lirio negro.

Esto es, el poema indaga o se expande más que representa o afirma. La poesía se adelgaza para que el contexto se transforme en significado, en posibilidad poemática más allá de su representación. Una suerte de *puntos de fuga* donde silencio, espacio en blanco y vacío se atenúan en el verso como el tono ciego de una reverberación.

Este otro poema de *Variaciones* apenas representa una estampa, sugerencia invertebrada que incluye distintos planos sucesivos, y la «plasticidad de una sintaxis quebrada y cortante», como sugirió Antonio Ortega [2019]:

Sobre la tersa soledad
la nieve,

donde el simbolismo, como ocurre en la poesía de Gamoneda, se transforma en mecanismo proteico de una multiplicidad de significados, una pluralidad que hace de este sencillo texto un volcán de sugerentes significados, al modo zen.

Ada Salas presenta el poema otorgando una gran importancia al espacio tipográfico, que quiere determinar una predisposición al silencio (más en sus libros *Variaciones en blanco*, *La sed* y *Lugar de la derrota*). La forma, como en música, resulta clave a la hora de multiplicar los

espacios, porque «la escritura (y el poema) son infinitos». Por eso, en *Variaciones en blanco* leemos:

Fluye
sólo el silencio
inconsolable.

Muy parecido a como lo dispone Henri Michaux, al escribir el poema «El espacio en las sombras», de *Nouvelles de l'étranger* (1952). Allí se concibe el espacio como un adentro-afuera multiforme, generando, pues, un espacio más allá de la forma expresa. Salas identifica «espacio» con «blanco» que precede al texto, vacío como pausa, como suspensión, no solo al inicio y durante el poema, sino como aquello que sucede después de ocurrir el poema. ¿No ocurre igual con la consecución de una obra musical? ¿No prosigue ella danzando innumerable en los espacios del silencio, llenando, como los poemas de Salas, el vacío? Cage nos alerta de que «el espacio y el tiempo no existen» [2002: 8]. Tampoco el vacío, al menos desde una perspectiva zen, al igual que la poesía del poeta José Corredor-Matheos. Los poemas sucesivos de Ada Salas, sin títulos, fragmentados en partes, esbozados mínimamente en estrofas discontinuas, son, ante todo, contorno, generando un tipo de procedimiento cancroide, al estilo en que Umberto Eco describía los aforismos de Oscar Wilde (2002).

En *La sed*, por ejemplo, se presenta un poema que fluye hasta identificarse con la muerte. Dice así:

Dirías que este largo fluirse hacia la nada
se parece a la muerte. Alta
desolación que no sucumbe
a la quimera.

También los versos finales de *Esto no es el silencio* generan en el lector una extraña conciencia de desasimiento y de asunción de lo derruido como el espacio cenital que alumbra nuestra existencia:

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

En este contexto, predomina, en palabras de Morales Barba, una tendencia al «vaciamiento y estado de carencia como punto de inflexión del que partir como punto de inflexión del que partir hacia el alumbramiento de la palabra» [2008: 238].

También en otros versos de *Esto no es el silencio* (2008), donde ahora hallamos la fisura, la herrumbre del vacío que finalmente descalcifica la existencia:

La grieta. La fisura. El minúsculo
hueco
entre el acto
y el acto
entre el ojo y la luz
entre un latido y otro
y la muerte
posible
en un silencio largo
del corazón
preparando
de nuevo
su batalla infinita.

El silencio se genera en el sentido de Cage, fluyendo en el poema como lo hace una fuga o unas variaciones bachianas, reordenándose hasta conformar sucesivas variantes de un mismo instante temático.

Un espacio que se vuelve diminuto para expandirse. Salas escribe: «La poesía no es divagación, es penetración, no es circunloquio, es hallazgo», aunque más tarde afirme que «sólo de la errancia, del abandono, surge el poema» [1999: 99]. Así en *Variaciones en blanco* leemos:

A los pies del silencio.
A tu sombra
reposan
mis armas.

Como la música de Bach, y sus *Variaciones Goldberg*, la poesía de Ada Salas es pura estructura poética –musical–, tan perfectamente constituida que surge en ella sucesivas variaciones sobre los temas que más le interesan: el tiempo, la muerte, el amor, la ausencia, el dolor..., originando un *continuum*, una espiral de muerte que acontece invisible, como un animal que rodea la existencia y la vuelve trasparente, como ese canto que se adelgaza hasta no ser nosotros. Así, en *Limbo y otros poemas* (2013), aparece una interpretación muy particular de la ausencia y del dolor (como percibimos en este verso aforístico: «el dolor es la forma / más / acabada del caos»). De modo que el canto es otra forma de variación, de asunción del dolor como elocuencia del silencio, de destino lúcido que es conciencia y es revelación:

Elige ahora
una
modalidad del canto
–recuerda
que aprendiste
que el canto era la vida–.
Esto es lo que dicen las cabezas que hablan.
Ella
sabe sólo que el golpe
de elegir

y el golpe
de morir
resuenan parecido.

Los silencios conforman el espacio tipográfico y también deletrean los temas esenciales en los que van desarrollándose los poemas. La propia autora comenta que «todo poema viene a llenar un hueco, viene a constituir una explicación, una confirmación de la vida, un aldabonazo en la conciencia, un consuelo» [1999: 77]. Asimismo, señala en unas de sus poéticas que «las palabras son el origen del sonido, el sonido, y sus ecos. Son ellas ecos de sí, y son ecos del mundo» [2019: 12]. Las palabras son sonido, música en movimiento. Por ello, no es raro que se refiera a un desdoblamiento de las palabras [2019: 14], lo que conduce a un permanente «poema como síntoma del vértigo» [Quinto, 2018].

Desde el mismo título de su segundo libro: *Variaciones en blanco*, se concreta una poética espacial, que posee el carácter dinámico de una obra musical en marcha, con su «bosque innumerable de silencios», generando una suma variación que se vierte en su siguiente poemario, que denota y amplifica lo conseguido hasta ahora: *La sed* [1997]. Este libro prosigue los mecanismos de *Variaciones*, sumando una errancia donde se dialoga con el tiempo, la muerte, la vida o el silencio. Por esta razón, en uno de los últimos poemas, repite, a modo de variación barroca, un texto –ya antes citado– con la presentación del tema principal del libro:

Aquí

fluye sólo el silencio
inconsolable.

Lugar de la derrota (2003), el cual viene a cerrar el primer ciclo poético de Ada Salas, escenifica un *continuum* de variantes donde se multiplican las voces de un yo, que se repliega y se expande hacia su centro

inverosímil. Aquí el aspecto elegíaco predomina como colofón a su obra, la cual prosigue su expansión natural hacia una total transparencia:

Y para qué esta herida
esta abertura umbilical
por donde entra y sale
la claridad del mundo
si no me quedan nombres
ya
de tanta transparencia.

Qué duda cabe que a partir de *Limbo y otros poemas* (2013), uno de sus poemarios últimos, Ada Salas prosigue la proyección de instantes de luz y silencio como una forma de canon perpetuo, acaso «formas sin tiempo» que detienen la vida para hacerla transparente. En ese canto, pues, derrotado e insomne «suena extraño», porque «en su exilio / blanco / nos escuchan los muertos». El limbo, que en realidad implica la nada o un no lugar, acontece en el poema como un contorno musical, de tránsito, de quietismo, de música de las esferas, donde vacío y silencio progresan hasta ser la existencia, la nada prodigiosa e informe que cataliza una visión perpetua bajo la línea poderosa del no-tiempo, de la no-nada, del no-vacío:

La nieve
derramándose.
El tiempo
suspendido

la llamada
la interrupción
pacífica. Oímos el poema y olvidamos
la música (algo
que no sentimos nos ha hecho
olvidar. Una pedrada

seca). Pero yo
no desisto
tú
no desistas conmigo.

Hay dolor, hay desasimiento en esta poesía última de la extremeña. Ese limbo que, según Raúl Quinto, «es el no-lugar por excelencia, la tierra de nadie en mitad de la nada, probablemente a medio camino entre cielo e infierno. Y desde ahí se escriben estos poemas, desde una caída que se antoja interminable: la de la pérdida, la del amor, o el sentido, que termina y lo asola todo por fuera y por dentro» [2014: 362].

Una poesía que tarde o temprano se predestina a los designios del amor, y que se significa en estos precisos versos:

Una roca molida
entre
las mandíbulas
del corazón.

En *Descendimiento* (2018), su último libro y más determinante, se ofrece una marcada «écfrasis»⁴ premonitoria, ya que conjuga la visión de una pintura (del pintor flamenco del siglo xv, Van der Weiden) con el latido de la poesía, porque ambos, como el silencio, buscan de la contemplación, de la serenidad ante sus presencias.

Toda una primera parte del libro, formada por 28 poemas, amplifican lo visto en *Limbo y otros poemas*. La soledad es el instante que – como el espacio en el poema– redime la existencia:

Lo que más me obsesiona
es tanta soledad.

⁴ Un trabajo que afronta y desarrolla este tema en la poesía contemporánea es *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea. Diez propuestas*, de los profesores Francisco Díaz de Castro & Almudena del Olmo Iturriarte [2012], Sevilla, Renacimiento.

Soledad, vacío y silencio –pero también amor o muerte– siguen conformándose como una variación perpetua de la existencia, que siempre gira en torno a estos temas. Vacío –que, repito, como en los poemas zen– escudriña la existencia y la hace luminosa, pese a su posición nihilista:

Lo que viene después de la alegría del
descendimiento. Lo que nos pesa
es no tener más vida.

Jordi Doce relaciona la estratificación de los recursos que usa la poeta con líneas de fuga, las cuales asemejan meandros que se expansionan en círculos concéntricos:

Hay algo verdaderamente hipnótico, fascinante, en el modo en que los versos descienden sobre el eje de cada página, ciñéndose a él, tensándose para luego aflojarse, midiendo y dosificando las pausas, los silencios, los titubeos, los apartes, las súbitas aclaraciones, los paréntesis que son líneas de fuga... y que son también heridas por donde se cuele lo impensado, lo impensable [2019: en línea].

Con todo, lo que interesa destacar es la segunda parte del libro, intitulada «Oratorio», donde la autora se ubica dentro de un campo musical: el oratorio barroco, con toda la teatralidad y expresividad que ello conlleva desde la propia asemantividad de la música, y el marcado *perpetuum mobile* barroco, porque la muerte ha invadido los poemas dentro de una «gramática del espanto», que dice Crespo Masieu. Este crítico señala, además, que «la muerte “ES”, y nada podemos hacer con ella. Es un acto. Y desde aquí, desde esta afirmación, esta caída, este descenso, que parece excluir todo consuelo; desde esta verdad tenemos que seguir leyendo, seguir mirando, cara a cara a la muerte y al sufrimiento, sin engaños» [2019: 180]. Ahora el diálogo trasfigurado –en modo de écfrasis descriptiva– reverbera en las posibles voces de la conciencia representadas en los papeles de Jesús, María Magdalena, María Salomé, María Cleofás, Nicodemo, Criado,

José de Arimatea, Juan o los estigmas de un coro o una coral, creando un diálogo circular que reverbera en forma de letanía, de música ascendente y descendente. Entonces el «silencio aflora» y «las palabras descienden –de modo musical, como una escala que se deshace en sus sonidos– muy lentamente», «para arder y consumirse y desaparecer». Nos hallamos ante el punto culminante de esa «música de los espacios» del que hablábamos en el titular, relatando con su poética de los espacios un bosque innumerable de silencios. Más que descripción, nos hallamos ante una contemplación reflexiva en la cual interaccionan mirada poética e imagen conceptual, al decir:

Ser yo
ese cadáver,
porque, en definitiva,
el tiempo es raíz
del sufrimiento.

Como nos ocurría en los poemas de san Juan y su visión de Dios reflejado en la carne humana, esta vez representado por las múltiples voces del coro y solistas que claman en un silencio inaudible y sonoro a un tiempo: amor y muerte son los extremos indomados de nuestra existencia, que no es otra cosa que lo que se enumera casi al final: «arder, consumirse y desaparecer». Como aduce Jordi Doce [2019], un poema cada vez más «adelgazado, que parece estar a punto de disolverse a cada instante», palabra y verso que culminan entre el silencio y la dicha de ser. Porque la muerte es silencio, pero también belleza, esa belleza que se encuentra –como el vacío– por completarse dentro de sus múltiples, infinitos espacios.

IV

Mayúscula la poesía de Ada Salas, cuya poética –desnuda, esencial, proteica– ha ido engendrando motivos sucesivos de acercamiento a

una poesía total, aquella que querían Juan Ramón, Claudio Rodríguez o Valente.

Su obra poética es un *continuum*, donde se va generando, libro a libro, la configuración de ese vértigo ascensional del que nos hablaba Shelley, el cual busca instintivamente la altura. Así nos recuerda Bachelard que «quien triunfa del vértigo integra la experiencia del vértigo en su triunfo mismo» [1980: 179].

La poesía de Ada Salas transita en los espacios, en su eterno blanco y sus variantes, siempre para ser ascensional, y poema a poema, – como Eliot en el limo– busca «un lirio en el estiércol», esa gota de pureza que la gran poesía nos brinda solo en ocasiones.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston (1980): *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CAGE, John (2002): *Silencio*, Madrid, Árdora.
- CANO BALLESTA, Juan (2001): *Poesía española reciente*, Madrid, Cátedra.
- CRESPO MASSIEU, Antonio (2019): «Un poco de piedad: Para acompañar el *Descendimiento*, de Ada Salas», *Nayagua*, 30: 179-181.
- DÍEZ DE CASTRO, Francisco (2009): «Esto no es el silencio, de Ada Salas», *El Cultural*, (8-V).
- ___ y OLMO ITURRIARTE, Almudena del (2012): *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea. Diez propuestas*, Sevilla, Renacimiento.
- DOCE, Jordi (2019): «Tríptico y coda para “Descendimiento”, de Ada Salas», *El Cuaderno. Cuaderno digital de cultura*.
<http://elcuadernodigital.com/2019/04/23/triptico-y-coda-para-descendimiento-de-ada-salas/> [Consultado el 14 de octubre de 2020].
- ECO, Umberto (2002): *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR: 73-92.

- ELIOT, T. S. (1999): *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1994): «Variaciones en blanco», *ABC*, (26-VIII), 8.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis (2001): «No duerme el animal. (Poesía 1987-2003)», *Paraíso*, 7: 35-37.
- KRAWIETZ, Alejandro y LEÓN, Francisco (2003): *La otra joven poesía española*, Tarragona, Igitur.
- MICHAUX, Henri (1952): *Nouvelles de l'étranger*, París, Mercure de France.
- MORALES BARBA, Rafael (2008): *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga & Fierro.
- ___ (2006): *Última poesía española (1990-2005)*, Madrid, Marenostrium.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2012): «Escribir con ceniza dibujos de ceniza: *Ashes to Ashes*, de Ada Salas y Jesús Placencia», en *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea: diez propuestas*, coord. Francisco Díaz de Castro y Almudena del Olmo Iturriarte (Sevilla, Renacimiento), 159-182.
- ORTEGA, Antonio (2019): «Acto de amor», *Babelia, El País*, (18-III).
- QUINTO, Raúl (2014): «El poema como síntoma del vértigo», *Quimera*: 362.
- ROZAS, José Luis (1997): «*La sed*, de Ada Salas», *Ínsula*, 607: 25.
- SALAS, Ada (2019): «La lengua del alma», en *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March: 7-31.
- ___ (2010): *El margen. El error. La Tachadura (De la metáfora y otros asuntos más o menos poéticos)*, Badajoz, Diputación de Badajoz.
- ___ (1999): *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*, Madrid, Hiperión.
- STEINER, George (2003): *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa.
- VALENTE, José Ángel (1971): *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI; reed. Barcelona, Tusquets, 1994.