

Marina Tapia, *Jardín imposible*. Baena (Córdoba, España), Ayuntamiento de Baena, 2020. Prólogo de Ángel Olgoso, ISBN: 978-84-09-18671-6, 79 pp.

GERARDO RODRÍGUEZ SALAS

Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. España
gerardor@ugr.es

Jardín imposible, el último poemario de la poeta y artista plástica Marina Tapia, nos ofrece, en palabras de su prologuista, una «botánica fantástica» (9). Esta atención a la naturaleza y al paisaje ya aparecía en su anterior trabajo, *Marjales de interior* (2018), si bien, como aclara la autora en diversas entrevistas, mientras que aquellos marjales la síntesis y el minimalismo acercaban los poemas al haiku, en *Jardín imposible* hay una «explosión verbal», un lenguaje «más barroco y abigarrado» (*Todo literatura*, 9/7/20). El título sugiere un diálogo con los grandes jardines imposibles de la cultura universal, como el Edén o las Hespérides. Al igual que una hipnótica serpiente, la mudable y fluida voz poética nos tienta, no ya con la manzana, sino con un «lenguaje que se hace carnal» (Olgoso, 10), un conocimiento prohibido que, si bien despierta el intelecto a través de un entramado de eruditas voces intertextuales, acaba ofreciendo un juego de sinestesias eróticas y emocionales, de versos encarnados que, como alerta Olgoso al final del prólogo, «polinizan el alma» (11). De este modo, los poemas se convierten en oníricas llaves que abren la puerta a *lo sublime* de Longino, una belleza extrema que provoca éxtasis más allá del raciocinio. A través de este inventario de insólitas plantas —donde el hibridismo y las metamorfosis de ecos ovidianos nos llevan de paseo por las leyendas de distintas culturas que confluyen en tpos comunes— el conocimiento se diluye en nuestras manos como un maná de versos que lamemos hasta embriagar nuestros sentidos. Los orgánicos poemas de este jardín imposible se van enredando unos con otros hasta trenzar un poderoso árbol de la vida

que admiramos sin vergüenza ni arrepentimiento.

El primer poema, «Palabras de la flor al colibrí», es una declaración de intenciones, pues esta flor del jardín quiere atarnos —lectoras y lectores, colibríes— al hedonismo de sus versos —«Te quiero encadenar por el olfato», «Te quiero proponer la senda del mordisco»— hasta provocar un «choque de brutal belleza» sobre el mantel (15). Tras esta desbordada voluptuosidad laten significados ocultos, como los que sugiere el «Códice Voynich», que alude al libro ilustrado del siglo XV —de autor anónimo y ocultos contenidos—, un manuscrito que ningún especialista ha logrado descifrar. El poema de este título insiste en la imposibilidad de alcanzar el conocimiento absoluto mediante adjetivos como «indescifrable», «inalcanzable» o «insondable». La voz poética, cual Eva contemporánea que denuncia este siglo «tan vano,/tan prosaico,/tan sensato» que ha deshecho y marchitado sus ojos, pide desesperadamente que la lleven «hasta el edén/de frutos imposibles/que sacian esta sed de claridad» (17-18). Pide así volver al jardín sensorial donde lo sublime hechiza y hasta duele y permite mirar con otros ojos, que no ven pero presienten. De hecho, «Fuente de las lágrimas», con el eco lorquiano a la fuente de Alfacar cerca del lugar donde asesinaron al poeta, retoma la imaginería de los ojos, que lloran, pero también «presagia[n]/el limbo que se asoma en las choperas» (21), un limbo que se hace canto entre los olivos, cicatrices en las cortezas que desvelarán el misterio mañana. Hasta entonces, nos queda la belleza de la fuente, que ha tornado la muerte en vida, «en las plantas fosforescentes», «en la ascensión sagrada de las burbujas», en un poeta que se alza como mesías resucitado y, entonces, «todo canta» (20).

«Gato-helecho» anticipa una serie de poemas donde las figuras híbridas trazan una identidad nómada —Braidotti, Anzaldúa, Haraway— que caracteriza esta botánica fantástica de identidades fluidas, libres, sagaces. Siguiendo la estela del poema «Oración de la orquídea», donde «este hoy» es «tan pequeño,/tan seco,/tan uno» (54), el poemario denuncia identidades rígidas y monolíticas y defiende la necesidad de injertos ontológicos para adaptarse y sobrevivir. El gato-helecho es un canto a la vida que nunca se marchita, pues la sangre se torna en clorofila y el pelaje permanece verde mientras haya preguntas, mientras el misterio nos dé aliento, mientras haya refugio en la amistad. En el poema en prosa «Cochayuyo» —un alga chilena— la voz se mimetiza con la autora y su lugar de origen y el hibridis-

mo salta a la vista cuando concluye que ha sido pez —el alga se hace hombre, por cierto, en el poema «Los pasos del hombre-alga». Este hibridismo es una forma de establecer un diálogo con la otredad —uno de los ejes centrales del poemario, entendernos a través del yo-otro. Así ocurre en «La azucena fantasma» —una flor que simboliza el amor puro y la inocencia— donde la flor «sin deseo de lucir», «una línea negra sobre negro» recupera la luz «desde dentro» y vuelve a ser visible, a afirmar «[su] verdad/en ese claro espejo/de tu rostro» (30), o en «Indian pipe» donde la flor «oculta,/enigmática/ignorada» florece como Emily Dickinson (40). «El pájaro-palmera», a su vez, nos regala otra identidad fluida, esta vez partiendo del niño y su capacidad visionaria, un niño que «viv[e] libre» en los dominios del pájaro-palmera y su «lenguaje flabelado» (64). Pero el momento álgido de este hibridismo acontece en el poema en prosa «El árbol». Frente a las «mujeres-lirio» de «Siete negativos», aquí el injerto hombre-árbol nos muestra la perfecta simbiosis entre especies fortalecidas, que conduce a una mejor adaptación al medio: «Y ya no sé en qué punto del camino integré su corteza a mi piel... Y él obtuvo de mí movilidad, soltura. No sé vivir sin él. Ahora, yo soy su carga dulce» (42).

«Principios» sienta las bases de esta botánica fantástica y dinámica que dialoga con la naturaleza acartonada de otras producciones artísticas. Partiendo de una cita de Rubén Darío que describe una suntuosa cortina de motivos florales, la voz poética rechaza esta belleza opulenta pero estática y apagada: «estanques de inmóviles lotos», «orquídeas sin perfume» (25). «No» —repite insistentemente esta voz— y concluye que ella sólo buscará «la flor/desnuda» (25). Aunque el lenguaje empleado no es precisamente un lenguaje desnudo, sí es cierto que los motivos florales que ofrecen estos versos son imágenes vivas y sensoriales. Esta misma idea se repite en el poema «Aposento y tiniebla», que concluye con un desesperado grito: «Me ahoga este jardín artificial,/me enerva,/quiero tu olor ceroso entre mis muslos» (31), al igual que en «Siete negativos en blanco y negro», que denuncia «imágenes estáticas sin bálsamo ni aroma» (39). Hacia el final del poemario, en el poema en prosa «Palabras de una flor ornamental», la voz denuncia haber sido contagiada de «fingimiento» y añora y recuerda su frescura y su luz, «ese crecer salvaje, lejos del enrejado». Y concluye con una pregunta desesperada que justifica esta cartografía botánica: «Ay, tierra, ¿por qué no me conduces a tu edén, al huerto de los salmos?» (70). El

artificio inerte y acartonado da paso a unas imágenes probablemente igual de artificiosas pero cargadas de fantasía y, sobre todo, de erotismo y dinamismo, imágenes ligadas a jardines reales e imaginarios donde los tintes bíblicos del Edén o Getsemaní resuenan con nuevas promesas.

«Guardiana» nos da la clave. Aparte de cartografiar un nuevo espacio floral —en este caso En-Gadi, un oasis situado en Israel—, las alusiones a la rosa de Jericó vuelven a sugerir la idea de la resurrección con la que se asocia esta planta: «dormir y renacer/sin miedo» (27). Esta naturaleza tiene ecos de aquelarre, de invocación: «*soy polen que arrojado al firmamento/puede volverse/estrella*» (26). La magia se consigue a través del lenguaje, pero no uno cualquiera: «inventar un lenguaje cifrado/de estambres, nomeolvides y corolas» (26), un lenguaje encarnado íntimamente fundido con la naturaleza, donde también haya espacio para el silencio. Con la «Brújula-boscario» que da nombre a otro poema, la voz poética se sirve de las palabras de Mario Satz para decirnos que «*Los tesoros del mundo susurran en voz baja su deseo de ser encontrados*» (33). Los tesoros escondidos susurran sin duda en este viaje donde nos serviremos de esta brújula y del «ansia de empapar[nos] del pasado» (34) para embriagar los sentidos, aunque finalmente no logremos descifrar el acertijo de la vida. Y es que la cartografía fantástica por la que navegamos va trazando su propio *locus amoenus*, hilvanando mitos y leyendas para evocar lugares imaginarios y paradisíacos, aunque también reales y cercanos, como los «Jardines Müller» ubicados en la localidad de Nigüelas en Granada. El poema «Glasir» alude en la mitología nórdica al árbol sagrado a las afueras de Asgard, a las puertas de Valhalla. Con un nuevo guiño a la muerte y al más allá, el árbol cobra vida y se funde con la voz poética, desnudándola, sugiriendo un renacimiento que se repite en el poema hasta dar paso a una «savia incandescente» (36), una sangre híbrida e inmortal, porque aquí está el secreto de este jardín: el hibridismo de la realidad y los sueños, el viaje que nunca acaba.

«Hacia el Jardín de las Hespérides» comienza con una cita de Eduardo Lizalde que insiste en el vínculo con el Edén: «*Era clorofila y no sangre lo que corría por las venas del verdadero Adán*» (46). Las manzanas del huerto de Hera, cuyo «destello vespertino» levanta en esta voz «la revoltosa duda» (46), abren el camino a un nuevo jardín que surgirá, como aclara el poema, de «la pulsión de crear» (47). Al igual que hiciera Zora Neale

Hurston en su relato «Sweat» y Alice Walker en su ensayo *In Search of Our Mothers' Gardens*, Marina Tapia traza una genealogía de nuevas Evas, creadoras de sus propios jardines, inocentes y salvajes, puras y sensuales, curiosas y lascivas, híbridas y plurales, que reinventan la tradición desde la clorofila de su cuerpo, y levantan sus propios templos de la vida. En «La que mulle la tierra», dedicado a su abuela, ésta, como la madre de Walker, siembra su propio jardín, sana la tierra con sus cuidados, crea de forma autodidacta —«sin tutor» (62)— y emana luz «para alumbrar la sangre que nos riega» (62) —la alquimia de la luz en estos jardines del alma se explora con detalle en los poemas «*Nymphaea lotus*» y «Botánico». En «La leyenda del fresno Yggdrasill» vuelve a aparecer el árbol de la vida de la mitología nórdica para enfatizar el poder de la maternidad, que no hace sino insistir en la genealogía femenina que traza la autora: «doy de mamar/al mundo/ ... y el pozo del saber se colma» (59). Aparte de recordar una vez más el árbol del conocimiento —que en este caso parece surgir de la maternidad de las mujeres y no del trabajo del demiurgo divino— el poema concluye con los versos «fresno,/mujer,/belleza» (59) para incidir en un árbol-mujer —frente al árbol-hombre de otros poemas— y se recrea en la imagen femenina ornamental de la tradición clásica, si bien la dota de una agencia inexistente en otros modelos anteriores, una agencia femenina que lidera estos poemas inclasificables. De hecho, y para no caer en el esencialismo biológico, el poema «Fertilidad» vuelve al contexto nórdico para plantear la esterilidad como alternativa: «Y aunque pido al seco/un vergel en mi cuerpo... lo estéril también es hermoso» (66). Al igual que ocurre con el lenguaje y sus silencios, en estos jardines frondosos de la imaginación también hay lugar para el desierto y su insondable belleza.

Y es que este paseo botánico por la imaginación concluye entablando un diálogo con la tradición poética y el monumento imperecedero de la poesía al que aspiraba Horacio. Al igual que Shakespeare recurría al trozo del injerto en su soneto 60 para crear un jardín imperecedero de versos, en su penúltimo poema Marina Tapia nos invita a plantar un jardín inmortal: «Un árbol nos cobija,/con su floración perenne,/desde que yo planté dos hojas en un libro» (74). Esta invitación se materializa en el último poema, «Exedra», una sala de reunión con regusto clásico en la que podemos compartir los hallazgos mágicos del viaje floral y existencial. El paseo interior se torna en mensaje colectivo, una invocación para compar-

tir nuestros jardines a modo de hermandad: «Ahora os convoco, hermanos, [hermanas]/a este lugar de encuentro, a esta exedra,/para crear los parques venideros» (76-7). Al igual que hiciera Walker al trazar su genealogía de creadoras afroamericanas, Marina Tapia invoca a Plinio, Maria Sibylla Merian, Linneo, Georgia O’Keeffe o Annie Dillard «para esbozar hectáreas imposibles,/perennes plantaciones de utopía» (76). El resultado es «nuestro jardín/interior» «tan sutil,/tan verdadero» (77).

Sólo nos queda agradecer a la autora su invitación, este viaje compartido por un jardín infinito, universal y personal al mismo tiempo, que nos deja sumidos en preguntas eternas que revolotean como versos por nuestra mente mientras saboreamos, con una sonrisa, pétalos, estambres y no-meolvides.