

Guillermo Marco Remón (2019): *Otras nubes*, Ediciones Rialp, Madrid, 80 pp.

Guillermo Marco Remón (1997), graduado en Ingeniería de Computadores por la Universidad Politécnica de Madrid y, actualmente, doctorando del programa de investigación de Procesamiento de Lenguaje Natural de la UNED, aterrizó, sintiéndose, tal vez, algo extranjero, en las cotas de la poesía a finales del año 2018 al recibir un accésit del prestigioso Premio Adonáis por el poemario *Otras nubes* (2019). La concesión de este premio ha sido, a todas luces, una magnífica carta de presentación literaria que ahora conviene visitar con detenimiento, cuando lleva ya una andadura suficiente y ha sido valorado con no pocos elogios en breves aproximaciones impresionistas por críticos como José Luis Morante, Hilario Barrero o Jorge de Arco.

Comencemos con su raíz: la génesis y el sentido del título. ¿De dónde surge, pues, el sugestivo título de la que es su *opera prima*? El propio autor, con una cita extraída de la *Automoribundia* (1948) de Ramón Gómez de la Serna acertadamente colocada como pórtico del libro, lo desvela al atento lector que sabe apreciar los detalles: «Aprovechaba el no tener que ir a ninguna parte y verlo lentamente todo, como quien toda la vida va a estar mirando unas piedras y escribiendo de otras cosas, de otros paisajes, de otras nubes» (p. 9).

No obstante, ¿qué pertinencia y qué sentido posee esta frase en la propuesta de *Otras nubes*? En mi opinión, esta se justifica, precisamente, porque todo el poemario de Marco Remón resulta ser la exposición versal de los negativos —esas *otras cosas*, esos *otros paisajes*, esas *otras nubes*— distintos y sorprendentes de las fotografías en forma de versos de la realidad cotidiana que lo circunda, es decir, resulta ser el descubrimiento y la anotación de lo poético y de lo maravilloso en el día a día.

Es, en este sentido, a menudo su poesía un proceso de destilado literario que pretende sublimar la cotidianeidad, permitiendo la aparición de personajes anónimos y casi costumbristas, como el maestro que añora los días en que daba clase en el poema «Maestro jubilado sale a la terraza de Peñíscola» (p. 16) o la panadera que regala a los ingratos ciudadanos su amabilidad cada mañana en el poema «A la panadera de Puerta de Arganda que da de desayunar al sureste de Madrid» (p. 23). De tal modo, con este telón de fondo *a priori* rutinario, se reflejan muchas escenas dotadas de gran belleza, por ejemplo: «Nuestras vidas fueron dos historias juntas / como dos libros que se rozan en la Cuesta de Moyano» (p. 21).

El poemario se divide en tres partes desiguales en extensión —veinticinco poemas, once poemas, nueve poemas, respectivamente—, carentes todas ellas de título, y se inicia con lo que acaso pueda verse como una vaga reminiscencia de los cancioneros áureos: con una suerte de poema-proemio y de autodedicatoria (¿otro guiño, quizás, a Gómez de la Serna y a sus particulares memorias?): «A Guillermo para que vuelva». En este poema-proemio hallamos ya contenidas algunas notas características de la propuesta del joven vate madrileño y algunos motivos que serán recurrentes en el desarrollo del libro, como la elegante y comedida ironización sobre el uso del lenguaje lírico al comienzo del texto: «Nos sentábamos en la colina / para ver el atardecer / (*crepúsculo* tiene las mismas sílabas / pero el peso de un lector afectado)» (p. 11); la integración y la complicidad con los elementos naturales —y, más tarde, también con los elementos urbanos— que surgen a su paso y que son atrapados, en consecuencia, dentro del poema: «El cielo se manchaba del color de las amapolas / y ellas cabeceaban asintiendo la primavera» (p. 11); la utilización cuidada de metáforas tan únicas como sugerentes que obligan ineludiblemente al lector a pararse y a admirarse: «No me extraña que los griegos pensaran / en las nubes como el apartamento de los dioses: / parecen el mobiliario del cielo» (p. 11); o, en fin, el empleo libre de metros muy cortos y metros muy largos en lo formal o la meditación melancólica en torno a la idea de la eternidad y de las eternidades en lo conceptual: «Y seguíamos hablando y hablando / [...] sobre las dos eternidades / (el fuego del infierno y el olor a mandarina en las manos)» (p. 11).

Con tales disposiciones, las cuales indican la continua laboriosidad y la plena consciencia creadora del autor, *Otras nubes* se construye temáticamente enfrentando en cada uno de sus poemas dos basamentos contrarios y, a la par, complementarios: el amor real y el amor imaginado.

Por un lado, este amor real y este amor imaginado pueden localizarse en el seno de la intimidad familiar, donde el poeta nos muestra algunas de las escenas más enternecedoras de su infancia. Así, en el caso de la madre, Reme —a quien, por cierto, está dedicado el conjunto poemático—, recuerda, en primera

instancia, una de sus lecciones cotidianas y el inesperado impacto que esta tuvo en su microcosmos de entonces: «Fue en Zaragoza donde aprendí a vestirme. / Me lo mostró mi madre con ese hábito / de maestra que abotona a un niño. / Y yo, como un alumno adelantado, / enseñé a todos los amigos del jardín de infancia» (p. 15); para luego unir, en perfecta armonía, pasado y presente: «Aún hoy / cuando cuelgo una camisa / tengo la sensación de estar enseñando a abrocharse los botones / a la percha» (p. 15).

En segunda instancia, el sujeto lírico toma prestados los recuerdos iniciáticos de su madre en materia de amor y su nostalgia para imaginar sus tiempos de juventud a partir de los testimonios palpables de lo que llama, atendiendo al título del propio poema, el «amor casto» (p. 17):

Descubrimos en el desván un cajón
con cartas abiertas de mi madre
—estaban frías por el invierno—.
Aquella tarde, entre postales de aeropuerto y amigos
[olvidados,
ella había encontrado la primera memoria que se recuerda
[sin dolor.

La siguiente figura familiar que toma protagonismo en el marco del poemario es la de la hermana, Adriana. Para ella el poeta busca, en sus adentros, los versos, como de pequeño le buscaba en el campo tréboles de cuatro hojas. Aquí se presenta, en un delicado equilibrio entre la realidad evocada y la ficción poética, en un extremo del pasillo del hogar de ambos, desahogándose a través del llanto y encaminándose poco a poco hacia la plasmación de sus emociones en su diario personal (p. 18):

Y se queda al final del pasillo
como deshojando una ortiga
porque su mirada cae entre la multitud
como la lluvia sobre el mar.
Y con la misma intención
con la que buscaba un trébol entre la hierba cuando ella
[me lo pedía
encuentro un verso,
quizá este mismo,
para vendarle los párpados
—pero se araña—,
para comprender su soledad con la soledad de otros,
para recordar las valiosas palabras de su diario.

De otra parte, emerge, repartiendo tarros de miel, en Calatayud la abuela, a quien se caracteriza como una gran cuidadora, tanto de los suyos como del resto del pueblo, todo lo cual da lugar al profundo agradecimiento de los versos del nieto, Guillermo Marco Remón. Y ha de ser, en este punto, cuando nos percatemos de su fijación en el ámbito familiar por los ojos, por los párpados, por las miradas. Son las miradas otro motivo que, aunque con otro alcance bien distinto, no se eludía jamás en el seno de los cancioneros del Siglo de Oro para servir como canal comunicativo del amor y posibilitar el enamoramiento, según sostenía la teoría de los *spiritelli* que aceptaban tanto literatos como científicos. En este caso, podría decirse que la mirada exterior apunta hacia el amor real; sin embargo, el cerrar los ojos implica, paralelamente, dar paso a la mirada interior y penetrar desde dentro el universo inabarcable del amor imaginado (p. 19):

Los ancianos de la plaza
tenían pegajosas las comisuras
y ella los desatendía para besarme
los párpados como acuñando mi mirada,
como los pasos acuñan el camino.
Y yo con los ojos pegados
dulcemente escuchaba a todos
los niños de la plaza
cantando los estribillos de mi abuela.

Una vez que se han explorado ampliamente las presencias, serán, por el contrario, las ausencias, en combinación con los perfiles del amor imaginado, las que predominen en la escritura de este cancionero de lo cotidiano, puesto que el yo poético se forzaré a imaginar, de algún modo, la muerte y el vacío, así como la herencia entre las sombras de la casa deshabitada (p. 26) que, inevitablemente, nos trae a la memoria el nombre de Luis Rosales y de su libro *La casa encendida* (1967):

Murió y hubo que vaciar la casa.
Las habitaciones heredan sus muertos;
quedan en los álbumes de fotos,
los frascos de colonia de las navidades,
la preferencia de luz en la abertura de la persiana
y esa humana materialidad del olor de los armarios,
que hace decir: *La casa huele a ella.*

Al padre, en cambio, no se lo alude dentro del poema, sino que este aparece directamente en un elemento paratextual, la dedicatoria de «Despoblación», y nuevamente Marco Remón piensa en un tiempo que no conoció, en la niñez

de su propio padre en Mara, uno de esos pueblos que ha sufrido en las últimas décadas los efectos deshabitados a causa del éxodo producido en lo que se ha llamado la España vacía¹ (p. 24):

El soplido perezoso
del viento entre las colinas
acariciaba mi cara
—más suave que la tuya—
y las amapolas de la mente se mecían
como haciendo cosquillas al niño que fuiste.

Tal y como puede observarse en esta cita, las amapolas vuelven a figurar en su poesía para simbolizar con intensidad la fugacidad del tiempo, el tópico del *tempus fugit* concretado en la caducidad de las cosas; pero no son las únicas plantas de carácter simbólico que han germinado en la fértil tierra del compendio, ya que a ellas habría que sumar la ortiga que la hermana abrazaba para simbolizar la aceptación del dolor; los árboles, que se ven cegados por la muerte y cubiertos de algunas pinceladas dantescas, mas guardan un resquicio de esperanza bajo el lema *ubi mors ibi spes* y producen algunos ecos machadianos: «Los árboles están ciegos, / no esperéis en su tronco mapas o direcciones / y si algún rayo los derrumba, / haced estanterías / de las que salga un murmullo de voces viejas» (p. 37); la rosa para señalar el fin de un amor: «entre los dedos las gotas caerán / como el jugo de una rosa» (p. 54); o los girasoles, que implican la mirada hacia atrás y la llegada inexorable del recuerdo: «Pero vuelves, apareces / entre los girasoles del recuerdo / con el dolor de las pipas pegadas a los pies; / te las quitas una a una / y las dejas en el nido» (p. 56).

Dos detalles deben añadirse, por último, para cerrar el cosmos familiar en este asedio crítico. De una parte, Guillermo Marco Remón es hijo de padres divorciados. Así, encontramos un poema que se titula, justamente, «Padres divorciados», en el cual es más que patente, en tanto que el poeta abandona Madrid, cómo opone, en el plano del amor real, la separación de sus progenitores con su consecuente sentimiento nómada y, en el plano del amor imaginado, con sus propias posibilidades de amar: «Se me dora la nuca de tanto vagabundear / y recuento los apartamentos donde me gustaría vivir, / las personas que me gustaría amar, / pero ahora me pregunto: ¿a qué casa volver?» (p. 62).

De otra parte, Guillermo Marco Remón no canta únicamente en sus versos el amor por las personas, sino que también canta el amor por el miembro animal del núcleo familiar, su perro Cuzco, como hiciera Miguel de Unamuno en «Elegía en la muerte de un perro», como hiciera Pablo Neruda en el poema

¹ El periodista Sergio del Molino, en su libro *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* (2016), ha dado buena cuenta de esta realidad.

«Mi perro ha muerto» o como hiciera más recientemente Antonio Gala, llorando la muerte de Zegrí, en una de las composiciones de *El poema de Tobías desangelado* (2005) escritas en La Baltasara, su finca de Alhaurín el Grande (Málaga). En esta hermosa tradición elegíaca se inserta, pues, el autor de *Otras nubes* al escribir con tristeza: «No importa que la puerta conserve tus arañazos / ni el jardín los hoyos de tus huesos, / te recordaré durante toda la vida que dura una tarde, / la tarde tranquila del paseo» (p. 20).

Al margen de la familia, otro de los ejes vertebradores del poemario es, como ya se había adelantado desde el poema-proemio, la reflexión sobre el tiempo —otro lugar común en los cancioneros clásicos, según marcaba el magisterio de Francesco Petrarca— y la idea de la eternidad y de las eternidades. De esta manera, el sujeto lírico fija su mirada en los rastros materiales del paso del tiempo, ofreciendo una muestra muy original en las paredes: «Los desconchones son la manera en la que la humedad / deletrea el *tiempo*» (p. 33); y otra, en principio menos original, en la recurrencia continua a los relojes en textos como «Solo tengo un reloj» (p. 34) o «Cuánto tiempo pasamos dando cuerda a los relojes» (p. 63).

No obstante, la novedad del reloj se descubre no tanto en su alusión temporal, sino en su preciosa amalgama con otros elementos, ya sea la visualidad de las imágenes poéticas combinada con la referencia a los clásicos: «Solo tengo un reloj como fray Luis una elegía / y lo perdí en el río. / No quise enturbiar el agua / y pensé en la ironía de perder el tiempo / con una correa rota que da la razón a Heráclito» (p. 34); ya sea el bosquejo del desgaste del oficio de relojero combinado con una interesante propuesta metafórica y metonímica: «Así mi vida / seca como la piel del pulgar / de un relojero: / tu tiempo, un gajo de mi corazón» (p. 63).

En última instancia, conviene destacar la concepción demiúrgica que Marco Remón presenta: «Pero he decidido que se marchen los escritores, / pero que se abriguen de tiempo, / no llevan despertador / y en un mundo a la redonda / solo Dios es relojero» (p. 66). Pese a todo, puede intuirse que, a la postre, este demiurgo-relojero no tiene, en realidad, el control de su maquinaria —y, por ende, no puede corresponderse enteramente con la explicación mecanicista tradicional de Dios, cuyo mayor exponente fue Descartes—, pues el reparto de las eternidades termina por sobrevenir de forma azarosa en «La historia es injusta repartiendo eternidades»: «En 1977, en la grabación de una conferencia de Borges, un hombre tose; / junto con la inmortal palabra de Borges queda / la inmortal tos de un anónimo constipado. / Entonces yo pienso en cómo está repartida la eternidad entre los hombres [...]» (p. 35).

Las alusiones, directas o indirectas, a otros autores y las posibles intertextualidades no aparecen únicamente en los márgenes de este marco temporal. Además de toparnos en *Otras nubes* con fray Luis de León y Heráclito (p. 34) o con Jorge Luis Borges (p. 35), podemos toparnos, igualmente, con Jorge

Manrique en primer lugar, cuando el joven poeta parafrasea en el título de uno de sus textos las archiconocidas coplas de Manrique: «Nuestras hojas son los pasos que van a dar al borrador» (p. 61); pero, en segundo lugar, también podemos toparnos en ese título con José Hierro, dado que este, en su *Cuaderno de Nueva York* (1998), redimensionaba similarmente las *Coplas a la muerte de su padre*, entrecruzando vida y creación sobre la hoja en blanco:

Siempre aspiré a que mis palabras,
 las que llevo al papel,
 continuasen llorando
 —de pena, de felicidad, de desesperanza,
 al fin, todo es lo mismo—,
 porque yo las había llorado antes;
 antes de que desembocasen en el papel blanquísimo,
 en el papel deshabitado, que es el morir².

Son, en cambio, probablemente menos conscientes las intertextualidades que surgen con Pedro Salinas y Garcilaso de la Vega, dos autores, como es sabido, ya interrelacionados de por sí gracias al título de *La voz a ti debida* (1933). Y es que el tono de *La voz a ti debida* se deja sentir ampliamente cuando Guillermo Marco Remón dice: «Olvidarás los nombres propios, / los párrafos marítimos, / los cálidos susurros. / Sentirás un fresco chapoteo de palabras. / En la caracola está el mar. / En mi silencio, este libro» (p. 71), puesto que Salinas incitaba en sus versos a la amada a olvidar los nombres y a «vivir en los pronombres», si se recuerda, y la invitaba a romper con todo:

Y cuando me preguntes
 quién es el que te llama,
 el que te quiere suya,
 enterraré los nombres,
 los rótulos, la historia.
 Iré rompiendo todo
 lo que encima me echaron
 desde antes de nacer.
 Y vuelto ya al anónimo
 eterno del desnudo,
 de la piedra, del mundo,
 te diré:
 «Yo te quiero, soy yo»³.

² HIERRO, J. (2002 [1998]): *Cuaderno de Nueva York*, Ediciones Hiperión, Madrid, p. 121.

³ SALINAS, P. (2010): *La voz a ti debida. Razón de amor*, «Clásicos Castalia», Castalia, Madrid. Edición de J. González Muela, pp. 495-496.

En cuanto a Garcilaso, las concomitancias se producen, en cambio, en el poema «Qué frías tienes las manos cuando dices te quiero», donde «las aguas del olvido» que el poeta toledano cantaba en la segunda estrofa de la «Égloga III» se transforman en las aguas de la bañera y «la lengua muerta y fría en la boca» se transforma paralelamente en la «lengua helada», si bien en este particular Garcilaso conseguía vencer las fronteras de la muerte en su composición y Marco Remón no; así, «[...] quedarás / con la mano vencida en el extremo de la bañera / —entre los dedos las gotas caerán / como el jugo de una rosa—, / y mi lengua helada / dirá el nombre que ya no tienes» (p. 54); frente a

Y aún no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida;
mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.
Libre mi alma de su estrecha roca
por el Estigio lago conducida,
celebrándose irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido⁴.

Más allá de las interconexiones con la literatura apuntadas, son muchas y sorprendentes en *Otras nubes* las interconexiones con la pintura, prolongando y redefiniendo el tópico horaciano *ut pictura poesis*, al comparar el oficio de unos y de otros: «Igual que los pintores retocan el contorno del ojo / para dar expresividad, a menudo, yo escribía con lápiz / las opiniones de mis personas periféricas [...]» (p. 67); o al mezclar en una única acción las cualidades de unos y de otros para confirmar los dictados de otro adagio latino, aquel que sostenía *ars longa, vita brevis* (p. 72):

Cuando ya no pueda leer,
cuando mis ojos pincelen las letras
como hormigas mal domadas,
quizá con la miopía momentánea de las lágrimas,
aceptaré más que nunca el tacto del papel,
el dócil sonido del papel que confirma un verso y una
[vida.

Por un lado, descubrimos que Marco Remón se sirve del estilo de artistas consagrados para llenar su poema «Barco de papel» de colores y de texturas y dotar su poesía de plasticidad: «Ha jugado hasta quedarse sin luz / y se marcha y deja en su sombra colorida un cuadro de Miró» (p. 22); o para describirse a

⁴ VEGA, G. de (1972 [1969]): *Poesías castellanas completas*, «Clásicos Castalia», Castalia, Madrid. Edición de Elías L. Rivers, p. 193.

sí mismo y descomponer y recomponer su realidad vivida y su personalidad polifacética, con lo cual, además, se comprende aquel desdoble del poema-proemio: «Guillermo, con su sombra picassiana, / con su pin de bibliotecario en el jersey, / significa uno y muchos, / como todos» (p. 65).

Por otro lado, el escritor utiliza el propio ejercicio de la pintura para embellecer y elevar a categoría artística la labor del farero en «Un farero es un pintor de luz» y, asimismo, atrapar entre sus versos un paisaje nocturno de agua y luz (p. 32):

Una mujer
 está pintada en el muro, enfrente de esta habitación,
 y la noche en ella parece una manta.
 La luz del faro va descubriendo pinceladas de la ciudad
 como un mapa de las nubes deja ver trozos de tierra un
 [día de lluvia.

No obstante, es, sin atisbo alguno de duda, «La Maga se parece a alguien como tú» el poema que más y mejor refleja la importancia que posee la pintura dentro del universo creador de Guillermo Marco Remón y es, por tanto, el que mayor potencia expresiva alberga, dado que el texto en cuestión comienza, concatenando las obras de Goya, Velázquez y El Greco, con la siguiente serie metafórica (p. 30):

Dentro de ti —lo sabes—
 hay un Museo del Prado:
 en tu frente se proyectan *Los disparates* cada viernes
 y tus ojos tienen la luz de *Las hilanderas*
 y cuando te enfadas se te estira el cuerpo como a
 [El caballero de la mano en el pecho.

La Maga, por cierto, ha de referirse al entrañable personaje de *Rayuela*, la célebre novela de Julio Cortázar. La Maga, si se recuerda, se caracterizaba por su aire distraído, por su ingenuidad y por su ternura, cualidades que, de algún modo, admiraban y envidiaban los integrantes del Club de la Serpiente y que enloquecían a Horacio Oliveira: «A Oliveira lo fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más mentales. Lo que para él había sido análisis de probabilidades, elección o simplemente confianza en la rabdomancia ambulatoria, se volvía para ella simple fatalidad. “¿Y si no me hubieras encontrado?”, le preguntaba»⁵.

⁵ CORTÁZAR, J. (1987): *Rayuela*, Alianza Editorial, Madrid, p. 44.

Y es que, a mi entender, la gran apuesta y el gran valor de *Otras nubes* es, precisamente, su polidimensional entramado metafórico, el cual resulta tan rico como novedoso en un panorama literario que, por lo general, tiende a las metáforas vagas, descuidadas y superfluas. Son, en consecuencia, dignas de alabanza y de admiración la metáfora que expresa la forma de mirar la vida y sentir el amor: «[...] y comprendemos que solo necesitamos esa perspectiva: vivir / a la altura de la hierba» (p. 42); la metáfora que proyecta el futuro roto y su derivada melancolía ante los amantes: «Y al llegar a casa, / sobre un colchón relleno de ramas, / viajamos con el dedo. / Señalo los países en los que quizá haya estado de mayor, / cuando hayamos roto y sea mejor persona» (p. 45); la metáfora que logra plegar en sus versos el tiempo y el espacio: «Envuélveme el horizonte / con el papel del periódico del día de mi nacimiento [...]» (p. 47); o, por el contrario, la metáfora que fragmenta la realidad para dilatar el tiempo a través del espacio: «Para que exista / se necesita el tiempo que tarda una araña en construir una catedral de tela, / el tiempo que se tarda en ir de Madrid a Nueva York caminando con los ojos cerrados» (p. 52).

Por todas estas razones no temo afirmar, en fin, que, a mi parecer, Guillermo Marco Remón es uno de los poetas más brillantes y prometedores de la Generación Reset⁶.

Pedro J. Plaza González

⁶ Recientemente, he publicado un artículo en el que daba nombre y consistencia a la generación poética española que va desde 1989 a 1999, a la cual pertenece Guillermo Marco Remón. En este situaba a Marco Remón dentro de la actitud acumulativa y, en particular, dentro de la vertiente de superposición, definiéndola esta así: «Entiendo, por el contrario, que la superposición consiste en añadir, en poner encima de la tradición —en un sentido amplio que se centra, sobre todo, en el medio y el largo plazo— la propia sensibilidad vital para tratar de llegar, con ello, un paso más allá y ofrecer una nueva perspectiva de los temas de siempre y de los temas de ahora, de modo que ya no se trata de una práctica imitativa, sino de una práctica emulativa, pues el afán de superación es bien acusado». PLAZA GONZÁLEZ, P. J. (2021): «La Generación Reset (1989-1999): puesta a punto de la poesía española reciente», *Maremágnum. Revista de creación literaria*, 5, pp. 43-58.