

**LA ESCRITURA
MARGINAL DE RAFAEL
BALLESTEROS¹**

1. Este trabajo se ha confeccionado a partir de algunos de los artículos que he dedicado a la obra poética de Rafael Ballesteros. A continuación, se procede a consignar la bibliografía de procedencia según el orden cronológico de aparición:

*"Jacinto, de Rafael Ballesteros, o la deturpación del auto sacramental". *Hora de Poesía*, 31 (1984): 38-41.

*"La gran máscara del mundo: lectura del poema *Jacinto*, de Rafael Ballesteros". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 419 (mayo, 1985): 147-53.

*"Rafael Ballesteros en los lindes de la escritura". *Insula*, 464-5 (julio-agosto, 1985): 18.

*"Sobre y hacia *Jacinto*, de Rafael Ballesteros". *Salina* (Revista de la Facultat de Lletres, de Tarragona), 2-3 (abril, 1987): 41-2.

*"La poética marginal de Rafael Ballesteros". *Zarza Rosa* (Valencia), 8 (abril-mayo, 1987): 35-44.

*"El sistema numérico de Rafael Ballesteros". *Insula*, 488-489 (julio-agosto, 1987): 27.

*"Numeraria, o cómo en el principio era el número". *Sur Cultural* (Málaga), núm. 140 (20-II-1988), p. IV.

*"Rafael Ballesteros hacia el más acá del hermetismo". *Las nuevas Letras*, núm. 9 (1989): 99-100.

Etapas poéticas

Una posible determinación de las etapas poéticas de Rafael Ballesteros podría establecerse a partir de los datos extrínsecos suministrados por la cronología de sus obras: a tenor de las distintas fechas de las mismas, cabe señalar dos grandes grupos líricos, separados por un ostensible intervalo de silencio público. Entre 1966 y 1972, o sea en la que, *grosso modo*, pudiera considerarse su primera etapa, da a luz hasta cuatro conjuntos de versos: *Desde dentro y desde fuera* (1966), *Esta mano que alargo* (1967),² *Las Contracifras* (1969)³ y *Turpa* (1972).⁴

Luego se produce el referido paréntesis de casi una década sin que aparezca ningún nuevo libro, pero a continuación se editan cuatro obras prácticamente seguidas: *Jacinto* (1983),⁵ *La cava* (1984)⁶ *Séptimas de Ammán* (1985)⁷, y *Numeraria* (1986).⁸ Este nuevo grupo de poemarios constituiría, desde un ángulo exterior de interpretación, la segunda etapa ballesteriana, etapa en la que, al igual que en la precedente, es factible apreciar dos sesgos diferenciados, toda vez que *Turpa* supondría una nueva manera frente a las anteriores, del mismo modo que *Jacinto* lo supondría respecto a las fórmulas antecedentes, y *La cava*, *Séptimas de Ammán* y *Numeraria* lo supondrían en relación a *Jacinto*.

Sin embargo, ya se ha reiterado que tal clasificación responde a un criterio meramente cronológico, y desde luego existen otros enfoques para dilucidar las etapas literarias del autor. El análisis intrínseco permite ver, por ejemplo, cómo *Jacinto*, aun rompiendo con la práctica previa, también resulta una agudizadísima potenciación de formas que se dan sobre todo en *Turpa*, de ahí que esta obra de 1972 pudiera encabezar, de conformidad con este razonamiento, la segunda etapa de Rafael Ballesteros, en la que *La cava*, *Séptimas de Ammán* y *Numeraria* representan una manera a un tiempo unida y distanciada de *Jacinto*, como después explicaremos.

De acuerdo con este punto de vista, que ciertamente es muy atendible, o así me lo parece, la literatura de este escritor habría avanzado mediante tres progresos dinámicos: *Turpa* marcaría el primero, *Jacinto* el segundo y *La cava*

2. *Esta mano que alargo*, en *Doce jóvenes poetas españoles*. Barcelona: El Bardo, 1967, 33-48.

3. *Las contracifras*. Barcelona: El Bardo, 1969, 55 pp.

4. *Turpa*. El toro de barro. Carboneras de Guadazaón: 1972, 41 pp.

5. *Jacinto* (Primera versión de la Primera Parte). Murcia: Editorial Godoy, 1983, 199 pp.

6. *La cava*. Málaga: Suplemento IV de "Litoral", 1984, 52 pp.

7. *Séptimas de Ammán*. Málaga: Nuevos Cuadernos de María Cristina, 16 pp.

8. *Numeraria*. Málaga: Puerta del Mar, 1986, 71 pp.

el tercero, lo cual no obsta para que, si se publicara una continuación de *Jacinto* con la misma estética, a la postre convivieran la praxis de *Jacinto* con la que ilustra *La cava*.

En cualquier caso, la importancia capital de *Jacinto* en la poética de Ballesteros es incuestionable, tanto que su segunda y más fecunda etapa creadora no se entiende sin remitir constantemente a dicho texto, texto que se inscribe en la serie ballesteriana de un modo bifronte. En efecto: si en los libros del primer período se avanzan registros de *Jacinto*, y en *La cava*, *Séptimas de Ammán* y *Numeraria* se evidencia una poética que tampoco se explica sin la de aquel poema, también es verdad que dicho título reviste un notable grado de autonomía en la producción del escritor, ya que su índole misma lo convierte en artefacto extraordinariamente singular. En este orden de cosas, sería admisible que se hablara de un pre y un post *Jacinto* en la lírica del poeta de Málaga. *Jacinto* se situaría, así, en el quicio central, y en alguna medida se erigiría en libro aparte, en obra *mayor* con un dinamismo y una poética propia y exclusiva.

Hacia *Jacinto*

Hoy resulta ya un lugar común sostener el principio de que, si bien la obra literaria se inscribe en complejos sistemas de relaciones de varia índole, su vinculación primordial la establece, como postuló N. Frye, con otras creaciones de su misma naturaleza. La historia de nuestras letras constituye una persistente ejemplificación de tal aserto, habida cuenta de que, a mayor abundamiento, desde los retóricos antiguos hasta los semiólogos contemporáneos, se abonaron siempre técnicas diversas para elaborar la literatura a partir de la literatura. Esta tesis, predicable de cualquier texto literario, no cabe duda que se evidencia con más fidelidad cuando se aplica a determinados textos en los que se percibe, por parte del autor, una acusada voluntad de recrear su experiencia e imaginación bajo el tamiz de formas y contenidos que se encuentran en la serie literaria. Pues bien: ese es el supuesto artístico a que responde *Jacinto*.

Tentativa del marco

La práctica de literaturizar la literatura, de la que *Jacinto* es notable exponente, aunque seguramente no es todavía el más ostensible que puede alcanzar la poética ballesteriana, se advierte desde el primer conjunto de versos del escritor, *Esta mano que alargo*, pero se enfatiza a cada libro que entrega. La fase siguiente, *Las contracifras*, consistirá en acentuar la vertiente lúdica del hecho poético, al compás del incremento de los temas literarios sobre los asuntos de carácter social, y a vueltas de una reelaboración de motivos y modelos literarios preferentemente clásicos. *Turpa* intensificará el legado precedente. Sin embargo, su aportación más decisiva estriba en marginar estructuras prefijadas, y en erigirse en lograda tentativa de poema-libro, cauce al que se amoldará luego *Jacinto*.

En las obras anteriores a *Jacinto* se hallan, pues, una serie de notas que servirán de cañamazo a Ballesteros para acometer el que, hoy por hoy, es su título de mayor compromiso, esculpido so color de auto sacramental. Pero que *Jacinto* se moldee bajo este prisma no parece responder tanto a una graciosa y gratuita opción estética del autor, cuanto a un emergente reclamo personal -incluso profundamente biográfico-, y expresivo que venía larvándose desde muy atrás. Permítaseme que justifique cómo va naciendo, desde el hondón de su vivir y su crear literario, el tan desafiante como irresistible atractivo del auto sacro.

Respuesta al origen

Primero hablemos de la motivación biográfica en pos del auto, o mejor de la motivación filial. En este punto, merece hacerse notar que, en el soneto “Mirando qué pasó me paso el día”, de *Las contracifras*, se dice “Funcionario nací de padre católico y pobre...” Y bien: repárese en los calificativos, católico y pobre, consustanciales con la razón de ser de los autos sacros, y compagínense con el terminante contenido conceptual que cierra el soneto “La piedra da en la luz y dobla el día”, del mismo libro, cuyo terceto transcribo:

...¡Pon los ojos a mira
de punto de las cosas! No otra, ésta
es la verdad: moriré ecumenista.

No se pierda de vista cuanto ahí se declara porque la obra de Ballesteros condice con ese “moriré ecumenista”, idea que traduce el fenómeno de que a cada paso el poeta avanza en el camino de la universalización. Claro que, como se explicará más adelante, lo ecuménico tiene para él un sentido muy particular. Las citas de *Las contracifras* se dejan completar con determinados versos de *Jacinto*, y singularmente con aquellos en que el protagonista, en la “Parte VI”, se sabe continuador de unos ayeres en los que fue convicto y confeso de leso culto a la divinidad, o contrito se sentía culpable y en pecado, o distante admiró el arte eclesial y el aire poético de los templos, o poeta se demanda en *Jacinto* si en los pálpitos y códigos del pretérito subyace ya el sentido del existir por el que, hoy, prosigue interrogándose, con la patética perplejidad de quien cree intuir que la respuesta es la propia pregunta.

Y como la pregunta es la fórmula de *Jacinto* para autorrecrearse, o sea, para crear *Jacinto*, ocurre que, al igual que en la *Carta al padre*, de Kafka, el discurso literario puede interpretarse a modo de respuesta, una respuesta que se envía en hueco semántico. La misiva, torturada por un lenguaje aberrante, se reenvía al progenitor descubriendo, en su contrafaz, el falsificado idioma ideológico impuesto en tiempos por el padre. A los conocedores de la dramaturgia de Calderón, cuyas líneas de fuerza las vertebra la dialéctica entre imposición del padre, y rebeldía del hijo, no les sorprenderá lo más mínimo que en *Jacinto*, en tanto que auto, se dejen sentir parecidas solicitudes inconscientes.

Taller de contextura

Y ahora adentrémonos en la motivación expresiva que condicionó el auto, la cual se registra en sus poemarios anteriores. En *Esta mano que alargo* se constataba meridianamente que una de las constantes de la poesía de Rafael Ballesteros no va a ser la ideologización del texto literario, pero sí va a ser el carácter discursivo y hasta dialógico del mismo. Por lo demás, no hay alegoría marcada en este primer libro, pero la constante apelación a España y el aire de proclama que transpira el poemario conjuga con la conocida definición calderoniana del auto como "Sermones/puestos en verso, en idea/representable..." Aunque el poeta compone un libro de ribetes épicos, y de invocadas solidaridades, fruto de su honda convicción en la dignidad de lo humano, ultrajado por la injusticia y la falta de libertad, las concretizaciones que se dan en los catorce sonetos nada impide que puedan ser entendidas como muestras individuales susceptibles de generalización. En el caso de poemas como "Francisco Hernández, medallón de plata", o "Tú tienes la esperanza, a media entrada", donde también se menciona a un hombre por sus señas, Rafael Bejarano.

Respecto a la presencia gravitatoria de la literatura en *Esta mano que alargo*, sépase que se distinguen claramente ahí las lecturas del poeta, entre las cuales destacan Pablo Neruda, "el 27", Hernández, etcétera. Pero que asomen los libros implica un natural y esperable, por primerizo, grado de impremeditación estilística, más que una deliberada técnica artística. Con todo, la literatura como pretexto creativo aparece ya en este conjunto, como lo demuestra el soneto "A lo mejor termina todo en fiesta", en cuyo frontispicio copia Ballesteros el impulso oteriano que lo mueve. Procedo a la transcripción del soneto, que recuerda, al autor de *Pido la paz y la palabra*, en la imaginería amorosa que se dedica a España, a fuerza de su querencia por la patria. No obstante, en el texto rezuma la decantación personal ballesteriana, superadora de quejumbres, y alentada por un tono de esperanzas civiles:

España, no te aduermas BLAS DE OTERO

A lo mejor termina todo en fiesta.
Amanece una luz, se apaga el rayo,
nos comemos la rabia, digestamos
la pena y nos queremos. A lo mejor,
mañana. Ya está tomando el aire un buen
camino. Caminamos a un sol que se
nos viene. Nos tomamos veredas y
el agua corre clara aunque escondida
Ahora, comencemos. Con mucho amor
por siempre y alabado. Terminemos.
Comencemos por paz y terminemos
puros. España, no te aduermas. Vamos.
Vamos los dos cogidos por las manos
enlazados y amados para siempre.⁹

9. Cf. *Esta mano que alargo*, 46.

En *Las contracifras* se peraltan algunos aspectos recibidos de *Esta mano que alargo*, otros se revelan ahí, y los hay que cambian el sentido de su presencia. Entre los primeros, procede consignar el aumento del dialogismo y del carácter reflexivo del discurso. Entre los segundos, sobresalen: el énfasis simbólico que se adjunta al individuo (en el poema “Enrique: un día abriste la ventana”, ya no se designa al hombre por el apellido); y la impregnación temático-religiosa (escrituraria, literario-ascética y mística, eclesiástico-litúrgica, etc.). Ya en la vertiente literaturizadora de lo literario, digamos que, a las instancias poéticas citadas a propósito del libro precedente, habrá que añadir en éste la *Biblia*, Garcilaso, Acuña, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Gracián, Darío, Juan Ramón, Dámaso Alonso, Aleixandre, Guillén, César Vallejo, Gabino-Alejandro Carriedo, etc. Sólo dejo constancia de esta nómina, porque comentar las aportaciones a la poesía de Ballesteros de los autores recién aducidos es empeño que desborda los límites del presente estudio.

La contribución de *Turpa* al encuentro de Ballesteros con el auto sacro se sitúa en coordenadas diferentes de las de *Esta mano que alargo* y *Las contracifras*. *Turpa* colabora con un discurso que, aun conectando con algunos registros de la lengua literaria inicial del poeta, puede considerarse nuevo. *Turpa* está escrito en un idioma extraño, cuya base conceptista se caracteriza por numerosos neologismos, por la explotación de incompatibilidades semánticas, y por acudir a la paradoja como una de sus técnicas más significativas. Pero por encima de todo, *Turpa* ensaya la tipología del poema-libro, esperable salida a la tendencia de corrosión estructural que apunta en *Esta mano que alargo*, y prosigue en *Las contracifras*. Haber aportado este módulo será acortar distancias con el drama sacro, toda vez que aquellas piezas se concebían y encuadraban en un único acto, de manera que cualquier libro de poemas sería a una obra dramática convencional lo que un auto a un poema-libro.

Buhonerías

En *Jacinto* han jugado baza notable casi diez años de silencio del escritor, lo que no quiere decir que durante ese tiempo haya permanecido Ballesteros sin ocuparse para nada de la creación literaria. En realidad, lo que se quiere significar es que no publicó libros poéticos, pero no que hubiera dejado de concebir y hasta de componer textos líricos. Es presumible, eso sí, que no debieron ser muchos, habida cuenta de que este espacio cronológico coincide, en términos generales, con su dedicación política más intensa. Con todo, en rigor no abandonó la poesía en ningún momento, aunque pudiera preterirla en ocasiones.

Avala la hipótesis la evidencia de que el salto cualitativo que media entre *Turpa* y *Jacinto* resulta inimaginable sin la base experimental de unas pruebas entre ambas obras. Sería interesante estudiar dichos ejercicios inéditos, que me consta existen y llevan el título de *Buhonerías*. Merced a estos poemas, acaso quedaría claro si tales textos fueron intentos fallidos de *Jacinto*, y por tanto iban en su línea, o si *Jacinto* entronca directamente con *Turpa*, porque *Buhonerías*

no alcanzó a servir como puente intermedio. Sea como sea, aquel gran lapso de silencio ha de verse como lo más opuesto a un silencio inactivo. Se trata de un silencio fecundo, de un silencio cuya elocuencia consiste en *Jacinto*: el silencio del que conserva día a día el secreto de la creación de una obra inusitada y sorprendente, una obra condigna, por lo demás, del retorno a la recepción pública después de espera tan dilatada como la que siguió a *Turpa*.

Otra nota de *Jacinto* que tampoco merece que sea pasada por encima es su alto grado de elaboración, de callada elaboración. *Jacinto* no es obra improvisada, sino fruto de un plan concienzudo, tanto en formas como en contenidos. *Jacinto* no es una estructura utilizada como receptáculo para materiales de procedencia aluvional, heterogéneos e indiscriminados. *Jacinto* no recoge cuantos versos fue creando Ballesteros en virtud de una fácil y barroca logomaquia. *Jacinto*, muy al contrario, es obra pensada y bien pensada, como lo atestigua, entre otros, el dato inapelable del tiempo excepcional que se tomó el poeta para idearla y madurarla.

Las diferencias entre *Jacinto* y cualquier texto ballesteriano anterior se dejan ya sentir, en efecto, si se consideran y valoran supuestos aparentemente tan nimios como las fechas de escritura de la obra, y hasta los lugares geográficos en que consta se compuso. En efecto: entre *Esta mano que alargo* y *Las contracifras* median dos años, y entre este último libro de sonetos y *Turpa* median tres. Pero para llegar a *Jacinto* la espera es, nada menos, de once años. Este largo periodo sirve como ilustración significativa de que, si bien en la trayectoria poética de Ballesteros hay recurrencias, en ella puede apreciarse asimismo un marcado distingo entre la 'praxis' de *Jacinto* y la restante producción del autor.

El dato cronológico puede relacionarse con otro de índole diversa, así el de la cuantificación textual de *Jacinto*, que casi duplica la de todas las creaciones ballesterianas juntas, amén de que su nivel de complejidad también resulta sensiblemente más denso.

Tampoco debe pasarse por alto el detalle de indicarse en *Jacinto*, y por primera vez en la obra de Ballesteros, los variados escenarios en que tomó forma el libro, que fueron: (Málaga, Cazorla, Tren Barcelona-Ginebra, Ginebra, Vovray, Avión Barcelona-Málaga, Madrid, Fuengirola, Villanueva del Trabuco, Granada, Altea, Bagdad, Nápoles, Eiras). Un afán de precisión localizadora que no solo no nos ahorra ni siquiera los medios de transporte en que surgen estos versos, sino que hasta los realza con mayúsculas, subraya la importancia que el escritor concede a este libro en el conjunto de sus escritos, aparte de que no parece información baladí, para la comprensión del texto, que *Jacinto* se haya creado preferentemente en Andalucía, donde además tomó el impulso inicial, pero asumiendo aportes realizados en enclaves europeos y orientales.

Jacinto ha sido el eje en torno al cual han girado las reflexiones hasta ahora vertidas. Por ende, el comentario a esta obra se hace ya inexcusable, y para ello procederemos a través de estos puntos: obra *mayor*, género literario, elementos del contenido, lengua poética y significación.

Hito y frontera

El calificativo de obra *mayor* que más arriba aplicábamos a *Jacinto* no puede sustraerse al recuerdo de Góngora, aunque la referencia se usa aquí sin otra excusa que la de ayudar a comprender el diseño a que se ajusta el itinerario lírico de Ballesteros. La comparación con el poeta cordobés, que carece de propósito cualitativo, empero se justifica en pretextos varios: desde el estímulo perfectamente comprobable que Góngora siempre ha brindado a Ballesteros hasta una convergente voluntad -salvadas todas las distancias cautelares que haga falta- de oscurecimiento en los respectivos poemas *mayores*, y pasando por similitudes como la de dar a conocer tales obras tras sendas fases de silencio, y la de dar ocasión a juicios encontrados al respecto, amén de producir el consiguiente estupor.

Por tanto, hay circunstancias en torno a *Jacinto* que permiten traer a colación las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo*, poemas que la crítica se ha ocupado en demostrar, como bien es sabido, que no conllevaban una poética gongorina diferente, sino que plasmaron una intensificación de claves estilísticas de la misma poética de las composiciones anteriores a 1612. La lectura de *Jacinto* cabe abordarla, pues, bajo un prisma parecido, añadiendo que de la perplejidad causada debe responsabilizarse no poco al paréntesis de enmudecimiento que media entre 1972 y 1983, además de la abstrusa y atrabiliaria poética de la opacidad que testimonia la obra.

Del género contrapuesto

El lector habrá podido percatarse en páginas anteriores, de que Ballesteros, al concebir *Jacinto*, ya lleva en sus alforjas poéticas bastantes de los hilos imprescindibles para tejer un auto. Pero le faltan aún unos cuantos rasgos pertinentes, y va a aprovechar esa falta para introducir unas variables extraordinarias. Reflexiónese, antes que nada, sobre el marco, sobre el poema-libro. En *Turpa*, pese a que las líneas carecían de numeración seriada, era posible describir un hilo conductor, una linealidad, la cual garantizaba el "orden del libro" que va al fin del mismo ("Nace Turpa", "Turpa crece más allá de todo", "Turpa pasa al ataque", "En el atardecer se ha consumado la batalla. Y, ahora, se termina todo"). En *Jacinto*, por contra, no se establece arquitectura de tapiz. Me explico: el poeta no construye ni se apoya en una historia, *conditio sine qua non* de todo auto, sino que sustituye el desarrollo de un argumento por la técnica germinal de expandir el libro desde y por varias direcciones. Pero el hilo conductor, que había funcionado perfectamente en *Turpa*, desaparece aquí por otra causa todavía: por ser ocioso para el *quid* de la obra, que radica en una dilatada, honda y polisémica interrogación sobre el hombre, pensado como ser que existe en medio del espectáculo del mundo, y del que se predica históricamente una presunta transcendencia ultratelúrica.

Al desplegarse, al irse alargando y ensanchando con la interrogación como mecanismo reproductor, *Jacinto* avanza a ninguna parte, pero crea el efecto mental de que progresa, de que camina hacia una meta predeterminada, cuando en realidad lo único que ocurre es que parece llegarse a un fin, y allí se despierta uno viendo que el epílogo no era sino el prólogo. Sólo esta reflexión permite entender, acaso, un cierre que es principio. Léase el término simulado de *Jacinto*:

LA SABIA: LA MARIA

La exactitud que tenga
su línea y su arquitrabe.
El prodigio, su ala,
su asombro, su barranco.

Habla, Rodrigo. Di.
Pregunta la pregunta.

Pregunta la pregunta.

DON RODRIGO

¿Conoce el hombre a sí?¹⁰

“Pregunta la pregunta”, es decir, semeja que hemos llegado al objetivo sin habernos movido de la introducción. Pero desde luego el viaje no fue baldío, porque ya se dijo que “se hace camino al andar”, se ha creado espacio, el espacio del texto, el espacio escénico que fantasea el escritor desde su más remoto presentimiento de *Jacinto*. Y ahora en el espacio hay que situar las figuras, y así, en la obra se insertan personajes simbólicos y alegorizaciones, como El Mentor, La Mujer, El Pórtico, La Abadía, y tantos otros. Entre ellos habrá que subrayar el personaje histórico del último rey visigodo, Rodrigo, que en *Jacinto*, sin duda, simboliza a la humanidad en su variante española, más concretamente andaluza, y habrá que subrayar, también, al protagonista *Jacinto*, personaje que simboliza al poeta, y encarna al poeta Rafael Ballesteros.

La concurrencia, en el seno de *Jacinto*, de seres cronológica y entitativamente tan alejados, como María, el Arcángel, la Muerte, Belcebú, Rodrigo, el poeta (Rafael Ballesteros), etc., opera como réplica del anacronismo intemporalizador típico de los autos clásicos, que mezclaban personajes de muy distintos mundos y siglos. De esta suerte se reúnen en un mismo marco literario (auto sacro-poema libro) pasado y presente, desde la antigüedad al momento actual. Es curioso, en este orden de cosas, que en *Jacinto*, y a diferencia de otros libros ballesterianos, se indiquen al detalle los lugares en los que tomó forma el

10. Cf. *Jacinto*, 199.

poema, retahíla de escenarios que, amén de otras lecturas posibles, no pueden sustraerse a la significación connotativa que adquieren en un auto, subrayando indirectamente la universalidad del mismo, por obra de la mera mención de enclaves europeos y orientales.

Junto a los elementos apuntados, *Jacinto* recuerda los autos en virtud de determinados aspectos temáticos, de ciertas ideas desarrolladas, de algunos conceptos aducidos. Como ejemplo, valga hacer memoria de que todo auto se creaba como homenaje al pan eucarístico, pero también en loor a la Virgen, a vueltas de sus lazos con el cuerpo de Cristo. Esta segunda opción será la recogida tangencialmente por el poeta, la de conceder gran peso específico a la poesía mariana, entrevista con lente muy distinta a la tradicional, pero sin renunciar a las fórmulas consagradas. Repárese, a título ilustrativo, en que incluso el número de "Partes" -así las llama el poeta¹¹ de que consta *Jacinto*, es el de quince, cifra relacionable con María.

Contenido de *Jacinto*

El argumento de la obra es el siguiente: el protagonista, *Jacinto*, va a ser juzgado, y se cuestiona sobre si es posible semejante juicio, en el que intervendrán, entre otros personajes, la Virgen María, el Arcángel, el Mentor, la Muerte, Belcebú, Zacarías y don Rodrigo. Góngora, Milton y Rosa Luxemburgo le sentencian, pero él se defiende con la argucia de sacar a relucir sólo sus facetas más plausibles, y con la estratagema de llevar a quienes le interrogan a la contradicción. Cada uno de estos personajes razona y, en su caso, pregunta, desde las virtualidades que encarna.

Así, Zacarías se pronuncia desde el odio, María perora con burdo simplismo (irónicamente se la designa como "La sabia"), el Arcángel brinda la perspectiva de la homosexualidad, Góngora la del poeta que crea a pesar de los pesares, Milton la de quien valora positivamente la convicción profunda, Rosa Luxemburgo la de quien ejemplifica la conjunción entre pensar y vivir, entre teoría y *praxis*, el Mentor la del que se comporta como si estuviera planeando más allá del bien y el mal.

García Ronda ha valorado cumplidamente, en cuanto al personaje de la Muerte, su papel en el libro, y procede trasladar sus palabras: "No es casual que sea la primera voz que se oye en el poema la de la Muerte, ni que de ella vengan las primeras preguntas. Alguna casi irónica y situacional (...) Porque es la Muerte la que da paso al gran ámbito en el que los movimientos del poema se van a desarrollar, y la que sitúa al hombre *Jacinto* en "la inmensa abadía", como la llama desde el primer verso. Parece-es-que la Muerte- su presencia, su aparición-es la gran iluminadora de la reflexión y del diálogo múltiple de múltiples desasosiegos".¹² El mismo crítico entiende que don Rodrigo "parece ser un

11. El vocablo "Parte" ya se usa en *Las contracifras*, pero sin la connotación calderoniana que cobra en *Jacinto*.

12. Ángel García Ronda. "*Jacinto*, de Rafael Ballesteros". *Barcarola*, 19 (diciembre, 1985): 169.

cirineo¹³ de *Jacinto*, o sea de todos los seres humanos, simbolizando su condición de individuos históricos.

Es obvia esta tesis de García Ronda, ya que el personaje inspirado en el último rey visigodo, Rodrigo, no solo es exponente de la historia, sino que con él se significa la humanidad toda, pero en su vertiente ibérica y aun andaluza, para ser más exactos. Tocante a *Jacinto*, resulta incuestionable que configura un *alter ego* del artista, y en particular de Rafael Ballesteros, no en balde, si *Jacinto* se hace eco de numerosas pequeñas instancias que vertebran la vida diaria, se ciñe especialmente a aquellas que atraen la invencible curiosidad del poeta *Jacinto*, y por ende del poeta llamado Rafael Ballesteros. Desde esta perspectiva, añadiré que en este poema-libro no solo salen a relucir cuestiones problemáticas que afectan al artista y sobre todo al escritor, sino que *Jacinto* es el resultado, asimismo, de una concienzuda investigación de Ballesteros sobre su propia poesía, la cual contempla y evalúa a partir de las diversas esquinas que le propician los personajes de la obra. *Jacinto*, por lo tanto, sería una pregunta, llevada hasta las últimas consecuencias del interrogarse, sobre la verdadera entidad e identidad poética de Rafael Ballesteros.

Si de la consideración individual de los personajes pasamos a la conjunta, destacan en los mismos vertientes como la simbólica, la mítica y la alegórica, que funcionan, en buena medida, como contrapunto hodierno a la intemporalidad consustancial de los autos sacramentales, lo cual no deja de apuntar, en el fondo, a la religión como tema y como problema. Siendo así, en *Jacinto* se esconde un acercamiento reflexivo al fenómeno religioso, pero a través de dos prismas, el del adolescente y el del hombre ya cuajado y maduro. El primero se corresponde con la religión que viene dada, con la religión constituida, mientras para el segundo la religión es objeto de análisis y de crítica.

El religioso es uno de los orbes temáticos de *Jacinto*, pero *Jacinto* no se circunscribe a esta esfera semántica, por nuclear que sea en la obra, una obra que precisamente se caracteriza por no haber descuidado ninguno de los asuntos universales en literatura. Otra cosa es que tales temas sean reconocibles fácilmente, pues en este poema-libro resulta hartamente difícil, en muchas ocasiones, captar nítidamente el hilo, y hasta entrever los referentes. La causa primordial de un desciframiento tan poco accesible la ocasiona no ya un retórico y bonancible capear el tópico, sino un desmelenado horror ante toda suerte de lugares comunes del contenido.

Sólo teniendo muy presente este proceder ballesteriano, así como su pánico a poetizar el yo y el entorno por caminos ya transitados, se llega a caer en la cuenta de por qué el poema está plagado de observaciones sobre la cotidianidad, de modo que sus versos, como ha manifestado el autor, "intentan ser resumen y tratamiento de los enfoques personales sobre las pequeñas cosas de la vida".¹⁴ Ballesteros se convierte, gracias a *Jacinto*, en poeta de lo poetizable que no ha sido poetizado todavía, y en poeta de lo poético que, habiéndose poetizado ya, no lo fue por completo. Poeta, en fin, de los prismas obsoletos y de los resquicios

13. *Ibidem*, 168.

14. Cf. la entrevista concedida a Luis Torres para *El diario de la Costa del Sol* (27-XII-1983).

desapercibidos. Esta inclinación tipificadora resulta muy notable a propósito del tema del cuerpo, pauta en la que el escritor malagueño incide repetidamente, con lo que *Jacinto* puede ser visto también como una suma de poesía corporal.

Lengua literaria

La estructura de tapiz se demuestra muy idónea para encauzar la incontrastable complejidad del andamiaje del poema, un poema que, por imperativos intrínsecos, había de ser y es de enorme extensión, ya que se sitúa alrededor de los 5000 versos, a los que habrá que añadir, en su día, los que integren la continuación de esta entrega inicial, no sin objeto *Jacinto* se subtitula "(Primera versión de la 1ª Parte)". De otro modo, es decir con un poema corto, hubiera resultado imposible verter tal cúmulo de complejidades temáticas y formales como se dan cita en *Jacinto*.

De la lengua poética de *Jacinto*, lo que hay que resaltar inmediatamente es su ascesis: *Jacinto* es, en efecto, un libro de algún modo relacionable con la ascética, en el bien entendido que ascética vale como lucha agónica en pos de la expresión más genuina, expresión que ha de seguirse, tras los despojos de la gramática poética convencional, como decantado último. *Jacinto*, a fuerza de despersonalizar al máximo, hasta convertirlo en irreconocible, el decir ballesteriano, motiva la solución del lenguaje personal de *La cava* y de *Séptimas de Ammán*. Y conviene atender a esta clave de lectura, porque implica la tesis de que este par de poemarios no rectifican a *Jacinto* en absoluto, sino que vienen a ser la inflexión que, naturalmente, deviene después del retorcimiento del idioma y de descoyuntarlo hasta el límite.

Rasgos aún más esenciales de *Jacinto* son el barroquismo y su andalucidad, rasgos que se interfieren entre sí y que convienen por igual a Góngora, un escritor tan estimulante para Ballesteros, en cuya práctica se conjugan también un culterano torrente verbal, y un conceptista decir sincopado, amén de convergentes franjas cultas y populares en la expresión literaria. Estos caracteres, y sobre manera el conceptuoso, de que fueron anticipo los sonetos de *Las contracifras*, encuentran en *Jacinto* su cañamazo y su marco más adecuados.

Otros perfiles que les asemejan serían, por lo demás, la dicción oscura y oscurecedora, la escritura concebida como dificultad para autor y lectores, y la obra librada como universo cifrado y desafiante, a fuer de retarnos por laberíntica, y a vueltas de erigirse en acertijo extremadamente crítico. De tales parámetros se sigue que los perfiles constructivos y semánticos de *Jacinto* no son producto del azar, sino que derivan de un cálculo innegable, de una predeterminación lúcida en la que quizá se tuvo presente, inclusive, la reacción estupefacta de lectores y de críticos. Todos estos detalles no solo retrotraen a las obras *mayores* gongorinas, sino que guardan alguna similitud con el orgullo y la soberbia de Góngora como escritor.

El lenguaje de *Jacinto* ha de valorarse también a la luz de su uso en un texto que es un auto sacro contrahecho. Al respecto, procede no olvidar que las similitudes de la obra con los autos no pasan de ser siempre muy poco estrechas,

amén de que parecen estar más al servicio de una contestación que de una aquiescencia actualizadora. El propio autor, al referirse a su texto, lo ha calificado de auto "laico", concepto que no casa con las notas típicas de la serie literaria sacramental. En dicha serie, como bien se sabe, se persigue homenajear a los dogmas católicos, ensalzando verdades de la fe, y se quiere combatir errores instruyendo al pueblo con puntos de filosofía escolástica, y con la ayuda de las cuestiones teológicas plasmadas. Siendo así, afirmar el laicismo vale como desafío al sistema del auto para cuestionar de raíz sus motivos, sus formas y, por supuesto, su sentido. Ballesteros utiliza en este libro, evidentemente, la contextura ideológica del auto, su *imago mundi* subyacente, y un lenguaje de connotaciones religiosas, sacramentales y litúrgicas, y lo utiliza saboteándolo, no solo mediante el trasfondo laicista -sostener la umbilicalidad del hombre con el hombre antes que el religamiento del hombre con Dios, sino mediante un discurso incoherente, descouyuntado y atrabiliario. En otras palabras: el escritor esgrime un lenguaje deforme y deformante como apuesta por esa inmanencia que ya defendió en *Las contracifras* (recuérdese el "¡Pon los ojos a mira/de punto de las cosas! No es otra, ésta es la verdad...").

En otros pasajes de este trabajo se ha aludido al idiolecto informe y deformador, dislocado, de *Jacinto*. Pero las caras lingüísticas de la obra no se agotan ahí. A este respecto, es conveniente saber que Alfonso Guerra llamó la atención sobre el hecho de que el texto estuviera "repleto de preguntas, interrogantes, enigmas y misterios", y advertía asimismo acerca de sus "formas arcaicas, antiguas, reiterantes". Hay más: la lengua de *Jacinto* comprende calcos litúrgicos y letanías, sentencias y *dicta memorabilia*, latinismos silogísticos, latinismos, hispanoamericanismos, etc. Amén de este caudal, no resulta menos impresionante en el texto la sostenida y hasta atroz ruptura de los subsistemas léxico y morfosintáctico del español. Estos son los datos, la descripción mínima. Ahora toca interpretarlos.

Vayamos, pues, a la interpretación: la gama variopinta del lenguaje que se ha relatado, con formas diferenciadas en el espacio y en el tiempo, comporta un plus de sincronía supratemporal que comulga con la almendra recurrente en los autos. Tal plus se refuerza con la mecánica de implantar lenguajes reapropiados, citas reelaboradas, imbricándolas en un mosaico compacto que, por el amasijo multiseccular que enlaza, potencia el simbolismo ucrónico del texto. A esta tan significativa *summa* de autoridades literarias y no literarias (Aristóteles, Cicerón, Romancero, los dos Luises, Lope de Vega, los Argensola, Bécquer, etc.), se junta el empleo del poema-libro en pareja aspiración integradora. Tocante al estilo, el estilo de Ballesteros se ha trocado aquí en destrozo del estilo, disfrazando su habla literaria bajo capa de una mascarada lingüística que, por serlo, pone en jaque cualquier tentativa de sobrevivencia para un universo sacramentado. Así, el mensaje católico seguro y dogmático, aunque alegórico por su correlato con los misterios, se contrapuntea en *Jacinto* con un discurso de inusitada opacidad.

Deturpación del auto sacro

Contado cuanto antecede, estamos en condiciones de valorar adecuadamente, dentro del relativismo de toda axiología literaria, la especificidad de Ballesteros en su proyecto de renovación del auto, resuelto en términos de proceso al auto mismo. No se pierda de vista, de entrada, que *Jacinto* es el único auto contemporáneo ofertado como poema, como poema para leer, aun cuando sea susceptible de representación, y ello pese a no haberse concebido pensando unidireccionalmente en diálogos y situaciones escénicas convencionales: en la obra no se buscó otro ritmo teatral que el del raciocinio y el de la interrogación sobre el hombre y el cosmos, sobre el tiempo del hombre y sobre su destino en el universo, quintaesencias, por cierto, del drama calderoniano.

Jacinto es, asimismo, el único auto calderoniano sin *historia* que narrar, y sin la tipificada búsqueda de belleza lírica que suele esperarse en tales obras, lo cual no impide que plantee zonas de mimesis con el drama sacramental clásico. Pero la naturaleza de su mimesis no es la de basarse en el auto para presentizar sus valores literarios -la solución de *Angelita*, de Azorín-, ni la de contextualizarlo en un marco revolucionario -fórmula de *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti-, ni tampoco la de reimplantarlo geográficamente, incorporándole seres, sucesos y enseres hodiernos -fue la vía de Miguel Hernández, en *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*-. La mimesis ballesteriana, más conflictiva, resulta violentamente deturpadora del auto sacro, reventando sus paradigmas constructivos.

Significación de *Jacinto*

Valorado a la luz de los restantes escritos poéticos de Ballesteros, *Jacinto* supone la culminación de un proceso de ruptura estructural que, si hasta *Las contracifras* se había contentado con perturbar el ritmo y la fluidez de los sonetos, al estilo de Blas de Otero, ya en *Turpa* se dejaba sentir marginando estructuras prefijadas, y ensayando la tipología del poema-libro. Curiosamente, *Turpa* y *Jacinto* son dos títulos que, prescindiendo de sus significaciones posibles, parecen exponentes de la presencia de un hilo organizativo que enfila la arquitectura de ambos volúmenes. Como lenguaje literario, el texto de *Jacinto* también implica una agudización de la dificultad conceptual que ya podía advertirse en *Turpa*, libro que no solo peraltaba algunas tentativas oscurecedoras perceptibles en los poemarios que le antecedieron, sino que cambió el signo del hermetismo ballesteriano, larvando el camino de *Jacinto*. *Turpa* sería, pues, la apertura hacia una nueva lengua literaria, que ahora *Jacinto* desarrolla y enriquece.

Tocante a los contenidos, *Jacinto* revela un nivel de abstractización que se sitúa ya muy lejos de *Esta mano que alargo*, y de *Las contracifras*, libros cuyos sentimientos y argumentaciones sugeridas o explícitas eran variantes personales del discurso literario de la resistencia, con las esperables connotaciones sociales y políticas. Es verdad que, en *Las contracifras*, la importante vertiente dialéctica

-una de las claves de la poesía de Ballesteros- no impedía que aumentase, a su vez, la dimensión lúdica. Pero no es menos cierto que iba a ser en *Turpa* donde el juego formal y semántico del autor empezara a manifestarse con trazo más ostensible. En esta línea de acrecentar las laderas lúdica y conceptual, *Jacinto* alcanza un horizonte propio donde la fiesta del lenguaje y el placer -a veces el dolorido placer- del texto convergen con el logro de una obra de polisémicos sentidos.

En el *Jacinto*, de Ballesteros, es palmaria una inapelable voluntad de ruptura que no es comparable con Góngora ni con cualquier otro poeta del pasado, y tampoco con ningún otro del siglo XX español. La razón es que, con *Jacinto*, se ha buscado la marginalidad a toda costa, una diferenciación de todos y de todo, y se ha obtenido una lengua que, aun apoyándose en la tradición porque es inviable no hacerlo, rompe frontalmente con los lenguajes poéticos heredados, y se obliga a un más allá de los autores y de los movimientos rupturistas. Góngora forzó una revuelta en el lenguaje poético que, no obstante, era canónica, aunque a primera vista desnortara. Quevedo -es bien sabido- no se detuvo ante violentaciones morfosintácticas y semánticas, pero su idioma poético no fue sometido a una agresión de tal magnitud, por lo indefectiblemente sistemática, como la ballesteriana.

Si se me permite salvar, en un santiamén, la enorme distancia temporal que va del XVII a la cultura contemporánea, haré memoria de que las Vanguardias, y entre ellas el Postismo, tendencia bien conocida por Ballesteros, que ha estudiado la poesía de su exponente más conspicuo,¹⁵ no se han abstenido de fracturar la lengua poética, pero esta fractura acostumbró a incidir más en un inconformismo formal de marchamo lúdico que en un destrozo tan pertinaz, machacador y obsesivo como el de *Jacinto*, ambicioso poema-libro que aspira a superar el ludismo confiriendo un calado más denso y profundo a los experimentos vanguardistas anteriores. Dicha superación -y de ahí la hondura de la obra- no traduce tanto pinitos estéticos cuanto el imperativo creador de incardinar formalmente las múltiples contradicciones de todo tipo que conforman *Jacinto*, contradicciones que son la causa última de que el poeta haya dislocado, hasta el límite, la palabra y el ritmo poéticos.

DESDE JACINTO

La Cava y Séptimas de Ammán

Es discutible si la segunda etapa poética de Rafael Ballesteros empieza en *Turpa* o en *Jacinto*, pero me parece incontrastable que la característica principal de la misma se cifra en una penetrante interrogación sobre el arte y el artista, sobre el poeta y la poesía, y por supuesto sobre su propia escritura literaria

15. Nos referimos, por supuesto, a Gabino Alejandro Carriedo, sobre quien Ballesteros ha publicado "La palabra y el número". *Papeles de Son Armadans*, núm. CLV (febrero, 1969): 135-47, y "Gabino Alejandro Carriedo" (sobre *Los lados del cubo*), *Jano*, núm. 105 (7-XII-1973).

y aun sobre sus claroscuros herméticos. Siendo así, *Turpa* podría representar el inicio de la segunda manera, *Jacinto* su potenciación y *La cava* el decantado resultante, el registro ya acrisolado, en términos de lenguaje, de la labor lírica de la década comprendida entre principios de los setenta y principios de los ochenta.

Valiéndonos de un símil empleado en sociología de la literatura, diríase que *Jacinto* fue un libro -en realidad, un poema-libro- *de choque* en ese rumbo, mientras *La cava* y el poemario subsiguiente, *Séptimas de Ammán*, son obras *de fondo*, toda vez que viene a ser solución hermética aquilatada tras el apuntar a lo opaco de *Turpa*, y la inusitada -y por ende, polémica- exploración lingüística de *Jacinto*. No se trata, por tanto, de que sean bien perceptibles, como en cualquier escritor, los vínculos que unen entre sí todas y cada una de sus creaciones, ni tampoco de que tal libro contenga anticipaciones de otro que le siga, sino de que *Jacinto es conditio sine qua non* de *La cava* y de *Séptimas de Ammán*, porque los desafueros de forma y contenido con que Ballesteros se ensañó en *Jacinto*, arrasando los códigos dados, tanto en la lengua como en la temática, se situaban ya en los límites más agudos de su idiolecto personal, y continuar urgando por ahí hubiera desembocado en un albur de ventanas al vacío.

A tenor de tales considerandos, con *La cava* no se desdice Rafael Ballesteros de *Jacinto* -lo prueba también el hecho de que este extensísimo texto esté siendo continuado por el poeta-, pero sí supuso un más acá del hermetismo que estriba en quedarse con una ecuación expresiva que ya no se asoma a los lindes de la escritura, sino que, como apunté en otro lugar, consiste en un "discurso bastante menos opaco, más contenido en el arriesgado camino de maximalizar la extrañeza poética que define a *Jacinto*. Por eso, *La cava* contiene, entre otros aspectos, un ejercicio de serena reflexión plástica que cabe traducir como un interrogarse sobre los límites de la exploración que encarna el libro precedente".¹⁶

Séptimas de Ammán se mantiene, estilísticamente, en estos parámetros, pero avanza, si cabe, en la limpidez del decir poético, una limpidez en la que ya se inscribía *La cava*, después de la travesía del desierto idiomática que implicó *Jacinto*. La limpidez y naturalidad de la lengua poética que se está señalando se corresponde, obviamente, con fórmulas estructurales condignas, pues *La cava* y *Séptimas de Ammán* ya no se conforman dentro de enrevesadas disposiciones laberínticas, sino que se vierten en una arquitectura catafórica y cerrada -*La cava*-, y en una fórmula lineal y abierta -*Séptimas de Ammán*-, un poemario que debe su título a la serie de siete poemas en prosa creados durante el viaje del poeta a y por la capital de Jordania en diciembre del 1984.

La cava toma su título, a su vez, del texto así denominado en el poemario, aunque en dicha composición no se contempla toda la gama de connotaciones del vocablo, ya que las orienta solo al hondón interior del hombre:

16. Cf. "Rafael Ballesteros en los lindes de la escritura", art. cit, 18.

Mas también de la vida
conoces el interno
sigilo, la cava, el
sacramento: ¿por qué
la torva humana
se industria, desvaría,
se ocupa y acomete?
La pasión. El amor.
La ardorosa manera.¹⁷

A mi entender, empero, la acción de ahondar que anida en el centro de la polisemia de *La cava* no remite únicamente al buceo en la condición humana a través de determinadas situaciones, sino que apuntaría, asimismo, al quintaesenciado del lenguaje que constituye la lengua poética tanto del libro de referencia como de *Séptimas de Ammán*. Con todo, es cierto que otra nota prioritaria, en la segunda etapa, además de la indagatoria de las fronteras del habla literaria, es la de adentrarse por los límites interiores del ser humano en pos de su última consistencia. Y lo interesante es que esos paisajes íntimos pueden divisarse tanto desde perspectivas personales y suprapersonales dispares - *Jacinto*- como desde geografías diversas -*La cava* y *Séptimas de Ammán*.

En su virtud, no extraña que al Jacinto reducido a un lugar por mor del juicio a que se le somete, juicio que permitirá contemplarle desde prismas muy varios, suceda el protagonista que *peregrina* por distintos y distantes lugares, y que, al cabo, lo que descubre son antiguos y nuevos movimientos en su espíritu. El protagonista de *La cava* y de *Séptimas de Ammán* es, por tanto, el mismo, el peregrino que, a través de periplos físicos y/o fisiológicos, viaja siempre al fondo de sí mismo, a la cava, al sentimiento, enraizado en el pretérito paradisíaco de la juventud, de la infancia, un tema ballesteriano fundamental que merece una atención que hoy no podemos dedicarle.

No obstante, aprovecho la presente circunstancia para apuntar, al respecto, que la recuperación, por el poeta, de las vivencias del niño que fue, no se detiene en esos años, sino que se sumerge todavía en el tiempo hacia el antepasado inmediato, y a todos lo hombres que secularmente experimentaron un dolorido sentir que, en esencia, es idéntico al suyo. En el poema sexto de *Séptimas de Ammán*, se lee:

“Y allí estás, tocando levemente las piedras de Qasr Kharanah, pequeña sombra en la inmensa llanura. Pasajero que cubre las arenas. Fugaz desamparo del desierto cálido y extenso.

Se levanta el corazón, entonces. Es posible partir desde esta luz hasta la luz de aquellos tiempos sólo pisando arena, peregrino doloso, buceador de antiguos rostros. Prender el hilo de los mismos olores, perseguirlos por la llanura cálida hasta recuperar el mundo del niño sucumbido”.¹⁸

17. Cf. *La cava*, 27.

18. Cf. *Séptimas de Ammán*, 15.

El asunto de *Séptimas de Ammán* es, en suma, una poética del universal del sentir, universal que, pese a las incontables variaciones de los seres humanos, los pueblos, los climas, y los siglos, perdura y permanece invariado en su instancia última. Esta es la única certeza que canta el poeta. Todo lo demás, todas las pisadas del prójimo peregrino no son sino epifenómenos cambiantes en cuyo fondo sigue alentando la llama del sentir del ayer, del hoy y del mañana que no se muda. El primer poema de este conjunto se inicia justamente así:

“Y pasas tú sobre esas nubes cantarinas, venecianas, hongos de la luz y de la gracia fluida. Y allá que pasas tú, allá que permaneces”¹⁹

De Crisides a Jacinto

Tras *La cava*, Rafael Ballesteros da a la estampa *De Crisides a Jacinto* (Epístola).²⁰ La obra es un poema en prosa, de carácter didáctico y moralizador, en el que un anciano filósofo epicúreo, con no poco bagaje estoico, Crisides, amonesta a un joven impetuoso y sentimental, Jacinto, incitándole al goce de los placeres sensoriales sencillos: “Y, sobre todo, esos labios añiles que te esperan! Por tu inquietud no puedes abandonar sus fuentes...”; “!Guarda esa avidez para tu boca, no para tu corazón!...”²¹

De la carta de Crisides, plasmada en forma de fragmentos, interesa sobremanera el hecho mismo de tratarse de una epístola, molde genérico que, amén de constituir el marco típico para el aleccionamiento moral entre tantos filósofos antiguos -piénsese en Séneca, muy leído por Ballesteros nada casualmente-, también conlleva connotaciones de claridad renacentista, con lo que es susceptible de contrastar, por el lenguaje, con el barroquismo de *Jacinto*. De esta suerte, por tanto, *De Crisides a Jacinto* se coloca en línea con *La cava*, igualmente en pos de una lengua artística más tersa, límpida y fluyente y, por supuesto, más lírica. Pues bien, en tales coordenadas expresivas habrá que situar el siguiente libro, *Numeraria*.

Numeraria, poema unitario

La fórmula compositiva de *Numeraria* supone un avance más profundo, en la obra de Rafael Ballesteros, en el sistema de trabazón literaria del poema-libro, sistema que, en la trayectoria de su escritura, comienza a perfilarse en *Turpa*, constituye el nervio orgánico del por ahora su texto mayor, *Jacinto*, así como el de la epístola *De Crisides a Jacinto*. Con todo, acaso sea en *Numeraria* donde el poema-libro encuentra su justificación más estricta, pues se trata de la

19. *Ibidem*, 11.

20. *De Crisides a Jacinto*. Málaga: El Guadalhorce, 1987, páginas sin numerar.

21. *Numeraria*, 29.

creación con menor grado de dispersión en sus contenidos, de la creación cuya unidad de asunto resulta más evidente e indiscutible.

Dicha unidad la impone la metafísica del libro, basada en la idea de que en la entraña de la realidad toda se halla el número y, de las realidades todas, los números. Y la idea no ha de atribuirse al personaje que “cuenta” la casi totalidad de la narración, sino al propio poeta, que no solo ha elaborado cuanto se narra a través de la Voz del Extenso, sino también el Prefacio, en el que se sustenta la misma filosofía. Filosofía que, repito, se asienta en la tesis de que en el número se cifra la última *ratio* universal, con lo que *Numeraria* vale como canto a los números en la medida que ese canto equivale a conmemorar todo cuanto fue, es y será.

Molde numérico

Pero sigamos refiriéndonos a la composición de este otro poema-libro ballesteriano, composición la más ordenada y conforme de las suyas. La ordenación resulta del sucesivo poetizar a partir de cada uno de los números que van del Uno al Cero. Diez son, en consecuencia, y significativamente, los núcleos de *Numeraria*, un texto que, de manera no menos significativa, está formado por doce partes, ya que la decena la preceden el Prefacio y la Voz del Extenso. Así pues, el número, que anida en el trasfondo de las cosas, no podía dejar de encontrarse igualmente en texto y contextura, en trama y entramado, de *Numeraria*.

Preferiría no haber de esbozar siquiera un discurso mínimo acerca del diez y del doce como factores compositivos en las letras occidentales, pero procede recordar que el único escritor mencionado expresamente en *Numeraria* es Milton, cuyo *Paraíso perdido* constaba en un principio de diez cantos, a los que se añadieron luego otros dos. El canon del número 12 como mecanismo vertebrador de la obra se conjuga asimismo con otro paradigma compositivo no menos clasicista, el de estructurar el texto en tres partes, el Prefacio, la Voz del Extenso y la serie numérica del Uno al Cero, aunque sería tanto o más pertinente señalar que *Numeraria* se compone de introducción y de poema propiamente dicho, es decir de *praefatio* y de *narratio*, otro de los modos bimembres de la *dispositio* retórica. En suma, el número actúa en *Numeraria* como fermento semántico y como molde estructurante de la obra, del *libri*, pero no parece que las *particulae*, o unidades menores, como son número de estrofas, número de líneas poéticas dedicadas a cada número, y número de versos de la obra entera, estén determinadas por simbolismo numérico alguno.

Numeraria como fragmento

Todavía cabe apuntar algo más acerca del perfil de *Numeraria*, cuya unidad de asunto no impide que esta obra pudiera formar parte de un conjunto más vasto, o sea que este poema-libro pudiera participar de otro poema-libro que

lo incluya como fragmento, quizás como monólogo prolongado a cargo de un personaje central en la continuación de *Jacinto*, de la que *Numeraria* sería adelante.

En cualquier caso, la posible vinculación con *Jacinto* no sorprende a quien haya leído esta obra y *Numeraria*, porque hay personajes coincidentes, así Milton y el Extenso, y porque la temática de fondo ofrece un parentesco muy estrecho, en virtud de que en ambos se pretende poetizar el ser íntimo de la vida y de las cosas, ser íntimo que consiste en el número, en un número sobre el que la Voz del Extenso levanta un discurso teológico que aún emparenta más el auto sacro *Jacinto*, auto sacro deturpado, se entiende, con la escena sacramental que es *Numeraria*.

El orden vital

Es curioso, pero puede que nada fortuito, que a la hora de explicar el *quid sit* poetosófico de *Numeraria*, esto es el meollo numérico del mundo, se nos ocurra de nuevo invocar a Milton. Porque Milton, en efecto, no solo escribió el texto, agónico donde los haya, sobre *El Paraíso perdido*, sino que su agonismo poético traduce la agonía existencial derivada del siempre trágico impulso por someter la vida a la razón, anhelo reflejado singularmente en otra de sus obras, *El pensativo*.

Y bien, ese entender la vida como un agonizar por mor del progreso de la razón, quizá el único tema de la obra poética de Ballesteros, es la clave de *Numeraria*, porque la vida, que se manifestaba paradisiacamente en los años en que las razones del cerebro todavía no campaban por sus fueros de hierro, no deja de reducirse teológicamente -así lo sienten el Prefacio y la Voz del Extenso- al orden, al orden cósmico reglado, medido, numerado. Existir sería, para el poeta de *Numeraria*, la vivencia como conflicto de una dialéctica epidérmica entre vida y pensamiento, dialéctica que, en puridad, no es tal, sino un fenómeno exterior de la insoluble tensión de sentirse atrapado al descubrir que la vida es orden y el orden es vida.

Tratamiento numérico

Por lo que hace al tratamiento de los números, no se olvide que es susceptible de brindar, de entrada, distintas posibilidades, a la cabeza de las cuales se encuentran, sin duda, las que ofrece la tradición griega, con Pitágoras como máximo representante en esta cuestión, o las que suscitan las tradiciones hebraica, gnóstica y cabalística. Pero lejos de inscribirse y de profundizar en interpretaciones esotéricas más o menos pautadas y presumibles, Ballesteros plasma su propio sistema inspirador.

Con todo, pese a que el poeta no se propuso acudir a la simbología acreditada acerca de los números, el peso de la tradición simbólica se cierne sobre el libro, al menos en determinadas cifras, como el Uno, símbolo clásico del

ser esencial y supremo y de la unión, Ballesteros, en efecto, no puede dejar de verse influenciado por dichas significaciones seculares, si bien este condicionamiento tampoco resta originalidad alguna a su inventiva lírica, la cual, desde unos mínimos ecos tradicionales, se despliega y expande por sí misma al albur de atisbos inéditos, perlúcidos, personalísimos.

Por lo demás, los simbolismos que gravitan sobre *Numeraria* no siempre actúan por vía de presencia, sino que, en ocasiones, lo hacen de guisa que sirven como trasfondo de referencias que el poeta parece querer evitar con cuidado sumo. Piénsese, por ejemplo, en números como el Tres, el Cuatro, el Cinco, y el Siete, sobre los que se ha vertido tanta y tanta literatura. A vueltas de estas cifras, Ballesteros no incurre, salvo muy raramente, en conceptos ya establecidos, sino que abunda en las propias valoraciones subjetivas. He aquí la enumeración de estos elementos: vincula Dios al Uno y también el limonero y el blanco. Al Dos le corresponde el amor, el vino, la calandria y el azul. Transcribo los versos de gracias a este número:

Demos gracias al vino en sus
dominios altos y en sus finos
contactos: Al azul porque tiene
permanencias mudables, maravillas
insomnes: A la calandria porque
tiene un cantor y tiene un vuelo.
Demos gracias también al que posee
un don: regala lo que tienes después
de no entregarse.²²

En los parámetros de *Numeraria*, en el Tres se proyecta el misterio, la encina y el ocre. El cuatro hace pensar, al poeta, en lo inmutable, el hierro, la sombra. Al Cinco, que es lo maleable, le toca el pulpo, el fuego y el añil. En el seis se cifra lo introvertido, la ballena y el gris. Siete: la maldición, el razonar, la tristeza, el silencio, el búho, el verde. Ocho: abedul, jara, horror del pensamiento, obscenidad. Nueve: la traición, el rojo, el hipopótamo. El jilguero, el silencio, el negro.

Estas significaciones demuestran palpablemente cómo el poeta se aparta de la historia simbolista de determinados números. Así el Dos, considerado por lo común nefasto, conflictivo, sombrío, en *Numeraria* reviste caracteres positivos, y es símbolo del amor, sentimiento que tradicionalmente se predica del Cinco. Así al Nueve, simbolizador de la verdad, aquí se le atribuye la traición. Y aún podríamos seguir aludiendo a otras diferenciaciones.

Es de rigor percatarse de que la poesía ballesteriana, en la que lo dialógico y lo reflexivo suelen darse la mano con lo sensorial, encuentra en *Numeraria* el cauce hasta la fecha más idóneo para el desarrollo de ambas direcciones complementarias de su topografía psíquica. Con todo, es verdad que algunos números propiciarán mejor que otros la decantación filosófica o la de los

22. *Numeraria*, 29.

sentidos. Entre los primeros, puede citarse el Uno, que permite al autor intuir la unidad anidada en lo disperso, la unidad de fondo subyacente en lo plural, la aspiración del hombre por la verticalidad. En este grupo también puede contabilizarse el Dos, a partir del cual trata Rafael Ballesteros de bucear en los misterios insondables del ser, en las contradicciones insertas en lo humano. Entre los segundos hay que sumar el Cero, un número donde se concitan una acumulación de realidades materiales, naturalmente captadas, es obvio, por la inteligencia.

Lengua poética

En *Numeraria* el lenguaje deviene ya depurado y nuevo tras la catarsis de barroquismo extremo de *Jacinto*. En *La cava* se inicia el proceso de clarificación idiomática, que prosigue en *De Crisides a Jacinto*, y se consolida en *Numeraria*. Clarificación literaria que implica el acercamiento a un idiolecto de valores poéticos más cercanos a los tradicionales. La extraordinaria -la revolucionaria por marginalísima, diríamos- originalidad lingüística de Ballesteros se mantiene incólume en este camino clarificador, pero dicha originalidad resulta menos llamativa ya, menos estridente, sin tanto afán agresor y destructivo. Y es que la dificultad ballesteriana no gravita ahora ya en el recoveco del concepto ni en forzar, a veces más allá del límite, la sintaxis y la morfología.