

## MODULACIONES DE UN ITINERARIO PLURAL: ASEDIOS A LA OBRA DE RAFAEL BALLESTEROS

Las páginas que configuran este extenso volumen de estudios consagrado a la obra de Rafael Ballesteros suponen, con voluntad exegética comprensiva, un encuadre tan completo como vario y plural de su creación literaria. Es la singularidad de esta, así como el hecho de que se trate de una obra en marcha, con direcciones heterogéneas y riqueza experimental en todas ellas, la que ofrenda una oportunidad única para llevar a término una ajustada perspectiva tan sugestiva como integradora.

No nos encontramos ante un libro de actas, que habría de acoger —con todos sus empeños multidireccionales abiertos— enfoques inevitablemente reiterativos y lagunas igualmente notables en el asedio del corpus ballesteriano. Este monográfico aspira, por el contrario, con el propósito de alcanzar un equilibrio tan necesario como de difícil ejecución, a cumplir una serie de objetivos. En primer término, aspira a ser el conjunto de asedios más amplio, diverso y hermenéuticamente clarificador de la obra total de Rafael Ballesteros. En segundo término, aspira a abrir el expediente crítico y filológico de sus distintas vías creadoras, conformando el perfil de una trayectoria tan diversificada como extraordinariamente fértil en el cosmos literario de Ballesteros.

Para ello —y procurando esquivar las carencias habituales de los volúmenes misceláneos— se pauteó, desde el inicio, el rango de las aportaciones entre aquellas que habrían de ofrecer un panorama general o un enfoque de su poesía en la globalidad de la escrita en España en las cuatro últimas décadas y aquellas otras aportaciones de relieve más singular y delimitado. Buena parte de las colaboraciones aquí reunidas atienden, por lo tanto, a aspectos parciales o momentos especialmente definatorios de la trayectoria ballesteriana; otros tantos asedian de manera más detallada alguno de sus libros ya publicados, ya inéditos y de pronta edición. El conjunto, avanzando siempre de lo general a lo particular, obedece, asimismo, al encarte de aproximaciones que se encadenan como puntos focales de una sucesividad heurística.

Habría que recalcar, de cualquier forma, la compacidad exegética de este colectivo. Compacidad que, a nuestro modo de entender y de operar, sobrepasa en no pocos puntos el alcance de otros estudios que, en apariencia, pretenden dar cuenta de la trayectoria completa de un autor. Porque aquí se conjugan, sin cortapisa alguna, con eficacia pareja, el Ballesteros de sus libros más clásicos y conocidos con aquel que ha tenido la gentileza y la generosidad de poner a disposición de algunos investigadores —

y futuros editores— una parte sustantiva de su obra inédita. En este monográfico se recuperan, en fin, proyectos que quedaron a medio camino y se aquilatan primicias de poemarios que habrán de ver la luz en los años venideros. Todo ello se realiza con una voluntad de libertad hermenéutica y un afán de completez y concreción equilibrados, lo que solo ha sido posible gracias a la coordinación programada, continuada y finalmente ajustada de todos los colaboradores y colaboradoras. En definitiva, supone un punto y aparte en los estudios sobre poesía española actual y un punto de arranque para el verdadero axis magisterial de Rafael Ballesteros: un autor hasta ahora mucho menos valorado y estudiado de lo que exige su originalidad y su rigor creadores, una monumental y variada producción artística que se abre y nos abre los cuatro puntos cardinales de la mejor poesía española de los últimos decenios.

Julio Neira, uno de los primeros estudiosos de la obra ballesteriana y el editor del conjunto presuntamente definitivo de *Jacinto* (2021), ofrece en esta ocasión un abordaje de toda la poesía de Rafael Ballesteros en el que indaga de principio a fin y libro a libro en aquellos elementos que anclan al poeta en la tradición española y en aquellos que, por el contrario, propician la transgresión de la literatura anterior. Se detiene especialmente en aquellos poetas que, por unos u otros motivos, han permanecido fuera del canon: «En todas las épocas pueden señalarse episodios similares; la historia de la literatura abunda en figuras injustamente postergadas que precisan del paso del tiempo para su reivindicación, aunque no todos la consiguen como merecen». Dicho abordaje lo lleva desde su primera —y, en parte, renegada— obra, la *plaquette Desde dentro y desde fuera* (1966), hasta la publicación de *Jardín de poco. Poesía inédita* (2019), la reedición y refundición de las cuatro entregas de *Jacinto* o la primicia de dos poemarios inéditos: *Perseverancia* y *Góngora respira respira aún*, los cuales son retomados para su exégesis pormenorizada en las dos aportaciones finales del presente monográfico. Neira, pues, afirmará en los últimos compases de su trabajo: «Tradicición y experimentación o transgresión no son aquí fuerzas antagónicas, sino cómplices. Ballesteros no se plantea romper con la tradición. Si así fuera, no habría recurrido a algunas de sus formas más características, como el soneto».

Su amplio recorrido permite una visión global de la obra poética de Ballesteros y, asimismo, facilita la localización de algunas constantes —y de algunas divergencias— en su escritura a lo largo de los años, razón por la que se dibuja como la puerta de entrada ideal a la inmensa edificación literaria del escritor malagueño. Cabe recalcar, además, que Julio Neira proporciona al final de su contribución una bibliografía exhaustiva tanto

de la obra creativa sustancial de Rafael Ballesteros —la poesía y la prosa— como de los estudios filológicos y críticos que esta ha ido generando. La confección de este corpus bibliográfico ha de resultar una herramienta consultiva de gran utilidad para todos aquellos investigadores que quieran aproximarse, en el futuro, a la literatura ballesteriana.

Rosa Romojaro explica la *poética* de Ballesteros como «una escritura de los límites» y, de forma original, dedica las primeras páginas de su trabajo a una autorreflexión de su praxis crítica centrada en el estudio de *Turpa* (1972), «un libro que consideré de crisis y desasosiego», cuyas fórmulas innovadoras de dicción lo acercaban a «una poética manierista contemporánea». Ahora sintetiza y ahonda en «ideas y argumentos» de diversos estudios anteriores, introduciendo «la noción de *texto-límite*, un texto-límite que, en este caso, está relacionado, especialmente, con el exceso, con la hipérbole, con la reiteración y amplificación, y, sobre todo, con la ruptura de la pertinencia lógica entre núcleos nominales y verbales, y con relación a sus adyacentes y complementos». Con unos trazos panorámicos sitúa al poeta, caracterizando el tramo precedente de su obra —desde *Esta mano que alargo* a *Las contracifras*— hasta llegar a *Turpa*, «libro incatalogable», donde triunfa una línea poética hasta entonces marginada, que enlaza, por una parte, con el *surrealismo ibérico* postista, pero también, por otra, con una tradición que viene del Barroco y entronca «con la esperpentización valleinclanesca». Al centrarse en el estudio de la obra «como un enigma de sentido y de forma», la caracterización de sus «mecanismos» resulta sustancialmente esclarecedora. En *Turpa* el discurso narrativo-descriptivo con índices referenciales que actúan «como sintetizadores» del relato, a través del sujeto que lo padece, se configura con diferentes tratamientos aspectuales. Tras caracterizar las partes del libro, Romojaro resalta cómo «la óptica del yo focalizará de modo interno la fantasmagoría de Turpa como personaje», mientras que el soporte métrico incide en la idea de enmascaramiento, una suerte de «versolibrismo» con disposición cercana al «caligrama ideático».

El señalamiento de las estructuras repetitivas —en diversas formas de *gradaciones* que serán incrementadas en *Jacinto*— permite adelantar como fundamento de la poética ballesteriana «la manifestación del total como un único texto *ad infinitum*». El funcionamiento de las técnicas enumeradas para el «universo ficción», permite apuntar que, «si desde el primer libro el estilo sigue una línea progresiva hacia la dificultad, que alcanza su máxima decantación en *Turpa*», desde aquí Ballesteros «irá dosificando el grado de oscuridad o claridad» según el propósito de cada uno de sus libros. Una tipología de tres módulos permite clarificarlos hasta llegar a *Jardín de poco* (2019), asegurando

que en todos ellos «prevalece el deseo de comunicación, de realce de la emoción, de acercamiento al lector, aunque sin abandonar parcelas de transgresión relevantes».

En una densa y fundamentada contribución, Juan José Lanz comienza por desechar los esquemas discursivos dominantes en la historiografía crítica contemporánea por el carácter reductivo tanto de las oposiciones dicotómicas como de las sucesiones generacionales. La complejidad del desarrollo histórico obliga a modular ese relato para no prescindir de voces muy significativas de la denominada «promoción del 60». Voces que «no apuntaban a un distanciamiento sentimental», sino a la creación «de una nueva cordialidad acorde con la construcción de lo real y su admiración al devenir histórico». Es esta la perspectiva que caracteriza el arranque de la *cordialidad lingüística* con la que rotula Lanz su análisis de comprensión del desarrollo de la trayectoria poética de Ballesteros, «que no rechaza entonces ni ahora las enseñanzas de la poesía de Antonio Machado, Rafael Alberti, Blas de Otero, entre otros nombres capitales del discurrir lírico de nuestro siglo XX, o la de Gabino-Alejandro Carriedo y los poetas postistas de primera y segunda hora, a la par que muestra un conocimiento profundo de la tradición literaria hispana de los siglos XVI y XVII». La evolución de la obra poética ballesteriana por tránsitos entre el hermetismo y el «más acá del hermetismo», en palabras de Balcells, queda sobrepasado por una heurística que cuestiona la «división cronológica de su poesía» en etapas para plantearla «como un proceso continuo que actualiza en cada momento modelos escriturales que se retoman con diversas variantes y que proporciona una unidad [...] al conjunto». En tal sentido resalta a lo largo de la poesía ballesteriana una serie de elementos fundamentales comunes: «una concepción dialógica y dialéctica de la escritura como un modo de integrarse en una concepción dinámica y progresiva del mundo, del hombre y de la Historia, [...] una voluntad indagatoria que no apela tanto a un autoconocimiento sino más bien a una poética de la incertidumbre, de la duda sistemática». Por su parte, el lenguaje es definido por los rasgos de transgresión, desestructuración de los discursos convencionales establecidos y autoexploración de su «capacidad expresiva», subrayando «su potencialidad constructiva».

En la unidad del discurso poético ballesteriano percibe Lanz tres modos o líneas de escritura que dominan en algunos de los libros, pero que también funcionan «como modelos complementarios en una cosmovisión polifónica y multifocal» —la «línea hermética», la «línea de reflexión meditativa y tono ético» y la «vertiente introspectiva» con una «dimensión experimental»—. El «humanismo profundo» de Ballesteros radica en la fusión de cordialidad y lenguaje sin que contradiga la cordialidad al discurso de «la

pasión» y «es en el poema donde la experiencia común se hace personal y viceversa, deviniendo discurso». La impecable argumentación de Juan José Lanz conduce a la exégesis del antidogmatismo, de las formas de «búsqueda» abierta al diálogo con que el poeta evoca con su «línea cordial» el modelo machadiano donde el sentimiento no es resultado de una creación individual, sino producto de la «elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo», para terminar explicando con ello cómo la voluntad transgresora está tensionada por una lógica antidogmática radical y la duda «es la fuerza de la libertad».

Asunción Rallo Gruss, subrayando la ausencia de estudios sobre la novela corta de Rafael Ballesteros como parte significativa de su prosa poética, analiza desde distintas perspectivas de complementariedad *Huerto místico* (2005) y *Amor de mar* (2005). Su análisis es, al mismo tiempo, tematólogo, funcional y simbólico, trazando una serie de rasgos definitorios en los ámbitos y significados: unos comunes a ambas obras —como el aislamiento o la ambientación predominantemente masculina— y otros en literal contraposición —el silencio monacal frente a la violencia del barco—. En *Huerto místico* el autor con sus historias lo que hace es «pincelar» con una técnica *modernista* para que el lector imagine los ámbitos y su poderosa —pero no menos enigmática— simbología. En *Amor de mar* hay un uso técnico y extenso del argot marinero, mas no faltan los toques modernistas referidos al oído y al olfato. La historia de *Huerto místico* se abre a significados varios desde el relato de su fundación, situada ciento cincuenta años atrás, cuando se elige el lugar que indica una enigmática lucecita, y la muerte de su constructor, el arquitecto Alberico, que parece anunciar de manera premonitoria la del postulante Pedro de la Caridad, quien representaría una modalidad primigenia de la humanidad, cuya otra cara es la del cuidador de rebaños Martín de Santa María.

La luz recorre la trama y la vertebra; el silencio y la paz no significan la presencia divina, ni el sacrificio —incluyendo la supuesta flagelación—, sino que implican la purgación para una vivencia misteriosa y evanescente. Recogiendo la arquetípica oposición de «ocio» y «negocio», al sosiego se opone el bullicio de *Amor de mar*, donde el barco significa el peligro, la inestabilidad y la zozobra. De particular efecto funcional es el bauprés, que cierra la novela con una connotación erótica cuando Medrano no logra salvar a Marcela —personaje que evoca en sí misma un calco de la novela pastoril y sentimental del Siglo de Oro—, y el lector se ve prendido, a la vez, por el misterio y el abismo entre realidad e irrealidad. En ambas novelas la muerte es consustancial a la historia misma y nos descubren estas la naturaleza humana en el filo mismo de su

revelación como vivencia misteriosa pero inapelable. *Amor de mar* se aproximaría, en otro orden, por su poética de muertes brutales y colectivas, a una auténtica tragedia.

Lorenzo Cittadini enmarca, define y explica los *Cuentos americanos* (2006) de Rafael Ballesteros, que reúnen aquellas historias en las que el autor quiere ofrecer la visión diversa de una América conocida directamente en sucesivos viajes desde el inicial de 1968. Los *Cuentos* son ejemplos «de la condición transfronteriza del género», que incorpora disciplinas tan diversas como la geografía, la antropología o la polivalencia ideológica de una sociedad tan diferente a la del punto de partida del autor. El viaje en sí no es el tema, sino la estructura que favorece la variedad para hablar de distintos asuntos, como si fuesen «las diferentes carreteras que el viajero toma a lo largo de su viaje». Es lo que califica Cittadini como «los diferentes puntos de fuga», con los que el viaje le permite al escritor adentrarse en «personas, visiones, ideas, modos de vivir y de pensar» que configuran una cultura enraizada en diversas subculturas, como la especificada en la idiosincrasia de los llamados «workampers», trabajadores nómadas que se trasladan buscando empleos estacionales, que viven en sus vehículos y que —cara y cruz— parecen estar contra las cuerdas; sin embargo, ejercen una forma de libertad y comunión con la naturaleza que semeja el ideal de retorno a una forma de vida ancestral.

Destaca en *Cuentos americanos* el intento de alcanzar «una mezcla fascinante de narrativa y reportaje donde se deja el menor espacio posible a la exaltación fácil y no objetiva de las historias de los jóvenes protagonistas». Con una proyección especular, Ballesteros y sus personajes pertenecen a una misma forma interior de comprender y reflexionar sobre la alteridad, resaltando una proyección terapéutica que busca la sinceridad informativa y comunicativa. El escritor es un testigo y «no existe una verdad única, sino que más bien se trata de un mosaico que hay que componer». Este contar la experiencia es para Ballesteros en estos *Cuentos* «una manera de comprensión de él mismo, una brújula itinerante para la orientación interior». La alteridad en que «viaje y escritura se cruzan y se confunden» hace que en todos los cuentos resulte clave la necesidad sentida por los protagonistas de acumular información, con fundamento en la posibilidad misma del extrañamiento subsiguiente. Con un «doble nivel de fuga» —la necesidad de hablar de una realidad tan opuesta a la española y la voluntad de relatarla a través de un género inédito para el autor—, asume el viajero-escritor, casi como si se tratase de un etnólogo, la condición de testigo que se pone detrás de las varias máscaras de sus personajes, mirando «desde los otros» para comprender un modo de cultura que tiene como raíz la observación participante.

José María Balcells se aventura en una exploración *arqueológica* de materiales editados e inéditos de Rafael Ballesteros y propone su reconfiguración en *Diálogos completos*, que cabría leer «como novela corta epistolar constituida por poemas en prosa, modalidad narrativa dialogada que se articula mediante cartas que van intercambiándose quienes participan en el diálogo». De este «ciclo e imaginario creativo» se conocían hasta ahora *De Crisides a Jacinto (Epístola)*, publicada en 1987, y *De los poderosos (Epístola de Crisides a Jacinto)*, aparecido en 1996. Quedarían inéditas las «prosas cronológicamente intermedias que conforma *Fugitantis*», sumando el conjunto seis cartas, de las cuales cuatro las escribe Crisides y dos Jacinto. En *De Crisides a Jacinto (Epístola)* ensayó Ballesteros la carta poético-filosófica (él la llamó, en una de las misivas inéditas que escribía a Balcells, «carta lírica en prosa», y resaltaba su dificultad porque «hay que estar al filo —entre lo cursi y lo obvio—, y mantenerse —¡siempre!— ahí. No es fácil»). *De Crisides a Jacinto* fue el primer movimiento del esquema dialéctico de un anciano experimentado que aconseja a un muchacho inexperto —con arreglo a otra misiva enviada a Balcells, «una especie de carta de un estoico-epicúreo viejo a un joven impetuoso y sentimental»—. En nueve fragmentos de contenidos morales y filosóficos «la carta pertenece al género deliberativo y trae a la memoria las clásicas *Cartas a Lucilio* de Séneca —aunque falten la data del lugar y fecha de escritura—. Solo la última de la serie contiene el indicio alusivo al incendio de Roma en el año 64. En cuanto al nombre de Crisides, sus «resonancias grecorromanas» se ajustarían también al *Critilo* de la novela de Baltasar Gracián, así como el perfil de Jacinto remitiría al Calixto de Fernando de Rojas y al Lucilio destinatario de las cartas de Séneca. Indaga Balcells, en una propuesta abierta, el probable origen de conceder al corazón razones que la propia razón desconoce. Un análisis también detallado de su contenido, a más de su caracterización como *consolatio*, se efectúa de la carta de cierre *De Morte. De Crisides a Jacinto (Epístola)*.

*Fugitantis* —remite al verbo latino *fugare*, ‘huir’— es un «trébol epistolar» que, según su autor, aludía a «un Jacinto que huye, que no se atiene a la pasión y después —claro y por eso— al desamparo». Todas las cartas del grupo consisten «en gavillas de poemas en prosa discursivos» —cinco en la primera y segunda y cuatro en la tercera—. «Las trabajo —escribía Ballesteros a Balcells— palabra a palabra, es decir música a música [...], los personajes son los mismos. Y mismos esos aires de juventud cálida, resuelta y emocionada», añadiendo que el filósofo se guiaba «por lo que puede comprenderse, sabiendo que el que comprende de verdad, se emociona». El estudio hace un recorrido sinóptico por los textos y contextos de *Fugitantis* que resultaría tedioso y

repetitivo sintetizar. Únicamente cumple desear que el conjunto, reunido con las misivas de Ballesteros, vea pronto la luz, añadiendo un argumento más a la proteica producción del escritor, quien en su calidad de poeta y narrador solo encuentra parangón en el jerezano José Manuel Caballero Bonald.

Desde la extrañeza personal que para él supuso el encuentro con la obra primera de Rafael Ballesteros —rupturista con las reglas métricas y plena en lecturas divergentes—, Antonio Jiménez Millán pone el foco en «el primer libro del que [...] asume la responsabilidad como autor»: *Las contracifras* (1969). Su primordial objetivo es el de confirmar este poemario como «muy representativo de la recuperación de las vanguardias que tiene lugar a finales de los sesenta, al tiempo que confirma la crisis del realismo [...] en su vertiente más testimonial». Para ello, realiza un trazado de las diferentes corrientes que van irrumpiendo en el panorama lírico español desde que los conatos surrealistas de los años treinta acabaron cercenados por la Guerra Civil. La oposición al «sesgo conformista y neoclásico de la cultura oficial» queda cifrada por cierto «angustiado existencialismo religioso» y por la nueva «poesía social» de mediados de los cuarenta, por ciertos resquicios surrealistas en algunos autores del 27, por la aparición del postismo también en el medio siglo y por la irrupción en los sesenta de grupos experimentales de neovanguardia que sirvieron de pórtico real a la crisis del «realismo crítico», superado por fórmulas que desde las fronteras de la poesía social proponían una auténtica renovación formal. En esta línea, como síntesis y adalid de esa recuperación de las vanguardias históricas y de ese último *-ismo* que fue el postismo, Jiménez Millán recalca en la figura angular de José Batlló. En su colección de «El Bardo» para Lumen —de «papel decisivo en la renovación de la poesía española a finales de la década de los sesenta»— verán luz los primeros poemas de Rafael Ballesteros, que bajo el título de *Esta mano que alargo* formaron parte de la antología *Doce jóvenes poetas españoles* (1967), así como su *opera prima Las contracifras*. En su revista *Camp de l'Arpa* (1972) Ballesteros encontrará, igualmente, espacio como crítico literario.

El sobrevuelo al heterodoxo conjunto de catorce sonetos sin rima de *Esta mano que alargo* —con miras en Neruda, Miguel Hernández o Blas de Otero— adelanta algunos de los rasgos formales más distintivos de *Las contracifras*. Siguiendo a Balcells, se recoge, asimismo, «la impronta dialógica de los textos» y, ya desde un punto de vista temático, las «evidentes connotaciones de lucha social». De la mano de los principales analistas de la obra de Rafael Ballesteros aborda selectivamente los veintiocho sonetos de *Las contracifras* desde la obra total del autor, reconociendo en esta primera etapa la

«importancia en la recuperación del postismo» y las vanguardias. A los elementos transgresores señalados se suman «la dislocación del orden lógico y de las apariencias» como constatación de una mirada irónica y del absurdo, la ausencia de rima o la rima asonante o la rima parcial de términos, la introducción del dodecasílabo, la musicalidad que deviene de frases breves, reiteraciones... Temáticamente, se intensifica la intertextualidad —que viaja de lo barroco a lo contemporáneo— y se adelantan motivos recurrentes en su obra posterior, como la figura del arcángel (*Jacinto*), lo metapoético, la alusiones a Málaga como *paraíso local*, la mano como objeto poético en sí, ingrediente surrealista, pero también contestatario contra la dictadura, «la delación y la traición». Y es que, para Antonio Jiménez Millán, esta obra inicial de Ballesteros no escapa a la situación política española en la que se desarrolla y se salpica de ironías y parodias que en forma y contenido son acaso «una respuesta a la actitud represiva del franquismo, otra manera de plantar cara al poder».

Desde otro posicionamiento afronta Francisco Ruiz Noguera la valoración de *Las contracifras*. Parte de nuevo de la señera figura de Batlló y de su responsabilidad en el descubrimiento de «nuevas voces y nuevas tendencias» como contexto apropiado del bautismo lírico de Rafael Ballesteros y confirma, asimismo, el punto en el que se ubica el libro: «entre la decadencia de la poesía social y el nacimiento o —para ser más exactos— la recuperación de otras formas de expresividad, de otro lenguaje poético». Sin negar sus concomitancias formales con la serie previa de *Esta mano que alargo*, Ruiz Noguera, sin embargo, entiende que *Las contracifras* evidencian una nueva mirada que se aleja de la «poesía de la comunicación» y se redirige hacia la «poesía del conocimiento», usando de categorías reconocidas para la lírica de los cincuenta. Aunque el modelo poemático sea el mismo, el universo de Ballesteros ha cambiado «en cuanto a la consideración del poema como un espacio no solamente donde se dice algo, sino también donde se lleva a cabo —donde tiene lugar— la forma del decir: una determinada forma de decir». Esta suerte de carácter performativo del *dictum* poético se prolongará en toda la obra posterior de Rafael Ballesteros, según Francisco Ruiz Noguera, apelando a una concepción del poema que, más allá de dar testimonio del yo y sus circunstancias, supone una suerte de búsqueda, de aprendizaje, de saber.

Pero evidentemente no se trata de una propuesta novedosa para entender la poesía. El trabajo desarrolla, entonces, una secuencia que se remonta de manera inmediata a la conciencia de perfección formal y a la capacidad de crear un mundo desde el lenguaje que llevaron a cabo los simbolistas franceses decimonónicos —y, antes que ellos,

Góngora, a quien admiraron— y los poetas herederos de su simbolismo intelectualizado y de la poesía hispánica que se ha denominado desnuda. «Pues bien. En esta tradición, remota y cercana, que se acoge al valor primordial del lenguaje en la poesía — recordemos: Góngora, Mallarmé, Valéry, Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén; y también por la vía anglosajona, Poe y Eliot— y que considera el poema como un espacio de indagación, de reflexión y de conocimiento, se inserta la poética de Rafael Ballesteros desde *Las contracifras*». Este rigor en el escogimiento de las palabras y su disposición para ofrecer cuanto se quiere transmitir, especialmente radical en Ballesteros, ha supuesto para Ruiz Noguera el motivo de su singularidad y del reconocimiento de un verdadero sello personal frente a las corrientes vigentes. Su expresividad se impregna de una materialidad lingüística que incide en un «modo de *hacer* cuya eficacia descansa — además de en el tratamiento creativo del lenguaje— en el sentido de la composición del texto con un valor arquitectónico», en la desviación de la lengua hacia la función poética que reconociera Jakobson en el lenguaje y, en estos términos, puede ser calificada de «barroca» en forma y fondo «en cuanto conceptista, en cuanto gracianesca». No existe oscuridad ornamental, sino producto de una decantación exquisita que le lleva a esencializar, quedando justificados su «ritmo entrecortado» —abundante en los sonetos de *Las contracifras*—, mas también «la riquísima variedad tipológica de encabalgamientos». La erudición, la intertextualidad y cierta «autonomía simbólica» completan este singular espacio de barroquismo que, en opinión de Ruiz Noguera, no priva de emoción la obra de Ballesteros. Bien al contrario, esta se yergue dominante con fuerte y viva implicación personal.

La oportunidad de acercarnos detalladamente a un poema concreto, como la que nos que ofrece Antonio Aguilar con «Sobre todo, el alba», con dedicatoria al poeta José María Hinojosa (*La cava*, 1984), nos permite sintetizar algunas de las consideraciones expuestas hasta aquí en torno a la relación entre ética y poética en la obra de Rafael Ballesteros. Se testimonia en esta aproximación la desideologización y el carácter trascendente ya atribuidos a gran parte de la producción del autor en el excepcional caso de recoger como protagonista a un poeta malagueño reconocidamente conservador que halló la muerte por fusilamiento de manos del bando republicano. Sin tanta fortuna como otros intelectuales marcados por las desgracias del conflicto civil, la voz de Hinojosa — autor, entre otros, del «primer poemario plenamente surrealista de la literatura española, *La flor de la California* (1928), y pleno defensor de la fusión de poesía y arte— había quedado silenciada ya desde sus inicios y después con más afán tras sus compromisos

políticos con la derecha. Su «rehabilitación» comenzó a mediados de los setenta en el ámbito local malagueño, pero fue en 1983 cuando cobró verdadera carta de naturaleza en el volumen que le dedicó *Litoral* (codirigida por Hinojosa en 1929), con Rafael Ballesteros entre los firmantes, y la reedición de su *Poesía completa* precisamente a sus instancias. Así, un autor con confesada ideología de izquierdas, diputado socialista en el Congreso por entonces, consolidaba la revalorización activa hasta el día de hoy de la poesía de Hinojosa.

De 1983 data justamente el poema «Sobre todo, al alba», que Ballesteros le consagrara y que Antonio Aguilar, en su lectura, sitúa en el contexto global del poemario en que fue incorporado un año después, síntesis depurada del hermetismo inicial que señaló Balcells y de «las dos direcciones predominantes de la obra ballesteriana: la indagación metafísica y el componente ético». Las dicotomías poesía-compromiso o mirada sensible-mirada solidaria se resuelven y disuelven en este texto que trasciende sobremanera la anécdota del instante posterior al fusilamiento de José María Hinojosa — sin dejar de expresar su patetismo, su pluralidad de visiones y el valor de lo metapoético para su entendimiento a través en las voces en diálogo de todos sus protagonistas, presentes en el poema— «para convertirse no solo en transversal alegato contra la barbarie de la pena de muerte, sino también en una honda reflexión sobre la muerte misma». La heterodoxia retórica de la lírica de Ballesteros —con sus neologismos, libres asociaciones sinestésicas, el quiebro de las reglas métricas, sus forzados encabalgamientos— arropa depuradamente este extenso poema en que se *abrazan* «ética, poética y metafísica».

La propuesta de José Ángel Baños Saldaña presenta un enfoque bien distinto desde su interés investigador, puesto que no se centra en los textos poéticos de Rafael Ballesteros como tal, sino en la compilación de su pensamiento poético, de su pensamiento literario. Este pensamiento, madurado pero de difícil acceso por hallarse en diversos soportes dispersos, se rescata, fundamentalmente, de dos publicaciones. Por un lado, las «Notas para una poética» de Ballesteros publicadas en 1986 en la revista *Los Cuadernos del Norte*. Por otro lado, le entrevista inserta en el volumen *Poéticas y Pronunciamientos* (2016) debido a Ángel Alcalá Malavé y editado por El Toro Celeste, sello editorial que, durante más de seis años, condujo Rafael Ballesteros junto al artista multidisciplinar Juan Ceyles.

A partir de estos dos cimientos, Baños Saldaña construye y reconstruye lo que podríamos llamar la poética ballesteriana, que podría resumirse brevemente en algunos

de los siguientes puntos: la superación de la lírica social y la necesidad de usar el lenguaje como medio de autorreflexión: «Prácticamente desde sus comienzos, el lenguaje se concibe como una caja de herramientas con la que inspeccionar los engranajes de la realidad»; la voluntad de concebir la literatura como un desafío y un afán de superación constante: «la escritura se convierte en un reto para el individuo frente a la realidad en su conjunto y frente a sí mismo como una parte ínfima de ella»; o el peso de la tradición y de la modernidad en la proyección de su propia obra: «En esta entrevista conseguimos identificar un fenómeno que se ha repetido a lo largo de la historia de la literatura: tradicionalmente, los escritores maduran su pensamiento estético mediante la formación en la lectura de otros autores, elogiando a algunos de ellos por su magisterio y apartándose de aquellos otros con los que no se han identificado». Con todo ello, José Ángel Baños Saldaña logra reunir y tasar una poética clara y certera a través de las palabras del autor en dos momentos vitales diferentes, desvelando cómo Ballesteros ve e interpreta siempre el mundo bajo el prisma de la creatividad, del lenguaje y del conocimiento.

Beatriz Domingues López indaga en su asedio acerca de la identidad poética de Rafael Ballesteros y acerca del encuentro entre su condición de hombre y su faceta de creador: «La creación, entendida como acto y como proceso, conlleva en parte el establecimiento de un punto de partida desde el sujeto, el *yo creador*, con todo su universo y con toda su complejidad hecha materia, sea cual sea la forma que esta adquiera». Para esta aproximación, parte de algunos de los presupuestos de Aristóteles en su *Metafísica* y de las lecturas de María Zambrano, pensadora admirada y amiga querida por Ballesteros, mediante el concepto de *razón poética*. Los pilares esenciales de la identidad ballesteriana, según señala Domingues López, son la historia y la memoria, personal o colectiva: «Entendiendo la historia como aquella realidad anterior, pero todavía en movimiento hasta el momento presente, como resultado de una transformación, lo primero que podemos establecer es que Rafael Ballesteros tiene memoria, y mucha»; el discurso del individuo frente al discurso de la multitud: «Si se tiene en consideración la gran inquietud ballesteriana por la existencia humana desde la cívica, resulta congruente encontrar la solidaridad y el reconocimiento del prójimo en el ser propio como un todo que se debe a una misma causa»; la autoexigencia y la conciencia lingüística: «Este universo de imágenes que conforman el pensar de Rafael Ballesteros, como ya se ha proyectado en tantas ocasiones, alcanza tal grado de profundidad que la transgresión, más que evidente, se presenta como natural en un recorrido tan arduo como exigente o, mejor dicho, de autoexigencia»; el cuidado estructural en lo formal, la recurrencia a la pregunta

o la forma dialogada: «Encontramos también con gran frecuencia la forma dialogada, tan presente en *Jacinto*, recurso que le permite construirse con el devenir de la pluma, pero también indagar en la materia, cuestionando todo aquello revelado, impuesto y cerrado y que se resuelve, si es que así pudiera llamarse, en una especie de tensión indagadora en muy pocas ocasiones absoluta». Todas las características que esboza Beatriz Domingues López en su trabajo permiten no solo conocer la identidad poética de Rafael Ballesteros, sino, al mismo tiempo, reconocer su entidad como poeta y creador de un cosmos tan singular como inagotable.

Jesús Baena Criado, en cambio, opta por asomarse en este volumen a la obra de Rafael Ballesteros no desde la filología y la crítica textual, sino desde la teoría de la literatura, ofreciendo, en consecuencia, una nota teórica sobre la inconmensurabilidad que puede concretarse y aplicarse en última instancia a la poesía de Ballesteros y, de igual modo, a la de tantos otros autores, motivo por el que podría resultar de utilidad, posiblemente, fuera de los estudios ballesterianos. Esta nota se erige, principalmente, sobre los preceptos de Wellek y Warren y de Wittgenstein, acudiendo, igualmente, a los de otras autoridades como Bousoño, Heidegger o Shusterman. De esta manera, Baena Criado sitúa, en un primer apartado, a la figura del poeta como un emisor estético, asegurando que «el emisor no constituye un objeto de estudio tanto por denotar la realidad que percibe como por connotarla, o sea, según anunciábamos, por expresar su percepción individual sobre la realidad, su interpretación en relación con ello, e, incluso, los hallazgos y ficciones sobre el objeto de expresión». En el apartado siguiente, titulado «Lo real referenciado, lo que acaece», indaga acerca de la materia de la acción creadora, considerando que el emisor no puede librarse de las condiciones de su época y que, por ende, responde a ese *sentir común* que dijera Heidegger.

Todo ello le permitirá afirmar, a continuación, a Jesús Baena Criado que «el acto poético sí constituye un acto cognoscitivo, pues refiere un objeto real que puede ser conocido o al que puede accederse a través del texto poético». Asume, en este sentido, que el lenguaje es objeto de creación para el emisor, y estas y otras disposiciones lo conducen hasta una concreción mínima en el caso ejemplar de Rafael Ballesteros, proponiendo la inconmensurabilidad como instrumento explicativo del neologismo en su poesía y como posible explicación de su ausencia en los cánones literarios de la época: «lo reseñable de su ausencia en los diferentes grupos o corrientes poéticas no parece resultar de interés por sí misma, sino por lo que significa: pensamos en la dificultad de minimizar una obra original, que descubre e interpreta la realidad, a una serie de rasgos

básicos normalizados entre un conjunto de poetas, lo cual, por otra parte, en ocasiones contradice el propio concepto poético».

Francesca Comella, por su parte, no se centra en el comentario de la poesía de Rafael Ballesteros, sino que inaugura una nueva vía y explora la traducción de esta a la lengua italiana. La obra elegida para este ejercicio de traducción es *Contramesura*, el primero de los libros del reciente compendio *Jardín de poco. Poesía inédita* (2019). Se trata, pues, de un libro de sonetos y, por tanto, supone un gran reto para el trasvase de uno a otro idioma. Por esta razón, Comella da cuenta de las dificultades a las que ha debido enfrentarse y de las estrategias que ha adoptado para sortearlas en cada caso particular, aun siendo plenamente consciente de que todo acto de traducción conlleva una pérdida en sí mismo: «Aunque se analicen los textos y se entiendan los propósitos del autor, no siempre es posible trasladar todo el conjunto a otro idioma».

Algunos de los obstáculos que remarca al inicio Francesca Comella son la decisión de mantener en italiano la medida del endecasílabo, o la ardua tarea de emular la innovación lingüística que en español lleva a cabo Ballesteros —y que es una característica fundamental de su poesía— a través de la imitación, de la traslación del extrañamiento o de la trasposición semántica. Cuando estos dos caminos no son ya posibles, no queda otra que declinarse por la supresión. En otro orden, Comella destaca lo complejo de traducir las rimas con las que juega Ballesteros y la colocación acentual que realiza dispar a la que dicta la norma: «Los poemas de *Contramesura* respetan la estructura y los cánones del soneto; en cambio, lo innovador de este escrito es el esquema de las rimas y la colocación de palabras inusuales, como artículos o preposiciones, al final de los versos». Finalmente, incluye en un apéndice una muestra de tres sonetos traducidos del español al italiano, los cuales se suman ahora al corpus de poemas traducidos que ha empezado a publicar la joven traductora desde el tercer número de los *Quaderni Mediterranei* (2021), substituído *Voci dal Mare*.

José Lara Garrido aborda *Almendro y caliza* (2017) desde el particular sentido de lo abierto del ser humano, como especie que en un campo de tensiones dialécticas permite la contigüidad del recuerdo vivo y la reconciliación con la materia. La muerte de su hijo Pablo desencadena en Rafael Ballesteros una singular capacidad expresiva que evita en todo momento la «obsolescencia sentimental y la abstracción gratuita». Se trata de una de sus obras más sugeridoras y profundas, configuradora de símbolos plenos, de articuladas cadenas de conformantes que se adentran en su bosque metaforológico de alcance filosófico y, a la vez, innovadoramente elegíaco. Poemario que, en un horizonte

de representaciones homogéneas y dialécticamente trabadas, explica y asume la trascendencia —y los límites— del dolor humano y «los espacios en blanco de nuestras retículas conceptuales», acudiendo a Blumemberg: «blanco» en «El almendro», «blanco» en «La caliza», deslumbradora conceptualización de los límites en un horizonte que contornea y explicita a la vez «la imagen blanca de un sueño».

Con un arranque funcional en los tres breves poemas que, a modo de «notaciones lemáticas» «Para Pablo», representan con ecoicidad y reverberación sutilísimas el compromiso afectivo y las dimensiones del dolor del padre, el axis de la reflexión argumentativa se desplaza al espacio material donde se han de inhumar las cenizas del hijo y que aquel había elegido para depósito de las suyas. En «El almendro», el primer enunciado sacrificial es un universal figurado por su registro antonomástico —«El Dolor», con mayúscula— y a la vez conforma la obertura que impacta al lector y lo modela con el carácter inapelable e irrepetible de la muerte. La realidad material en sus nexos secretos solo puede ser incluida a través de formas sensibles y la heterogeneidad que la constituye es posible figurarla únicamente mediante una cadena de reflexiones y refracciones donde se decantan las metamorfosis desde lo sensible y existente a lo invisible final —«vacío» y «nada»—. Ballesteros acude a una explicación contrastiva con circunstancias y argumentario de autores que provocan la semejanza o sirven de pauta explicativa —y refleja—: Dostoievski, Pessoa —nombrado otra vez por antonomasia «el lusitano»— y Carriedo. Son referentes de conformación refleja que diseñan el itinerario marcado simbólicamente por la estrecha conexión de la piedra, el tiempo y la muerte, y la estruendosa verdad que induce al eterno recommienzo de rotaciones sintetizadas en el axioma de síntesis —«¡Oh pasión de la materia que subsiste radical!»—. El axis exequial como epítome del mundo convierte al agónico padre en un cicerone íntimamente convencido de la paz «sencilla del mundo», un *élegos* a quien finalmente se revela el existir como finitud soportable.

Francisco Morales Lomas ahonda, igualmente, en la última lírica de Rafael Ballesteros y completa el análisis de este conjunto de poemas al estudiar el poemario que, precisamente, presta su título al libro: *Jardín de poco* (2018). Evocando en su primer apartado el concepto de Borges con una nueva dimensión, Morales Lomas proyecta este jardín como una suerte de *aleph* del sujeto poético, en tanto que este resulta símbolo y concentración de la finitud y se describe como un *hortus conclusus* que podría urdir su origen en los tópicos del Renacimiento: «También en el *aleph* de Borges, como en el jardín de poco de Ballesteros, están todos los lugares y su interpretación del ser y del

mundo». Así, su argumentario se apoya sobre una firme base filosófica para propiciar la exegesis literaria, con pensadores como Wittgenstein o Heidegger: «Y la poesía, las proposiciones que la definen son nuestro modelo de la realidad tal como nosotros la pensamos —una idea reafirmada por Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus*— y con las que tratamos de explicar esa razón última del ser, asiéndonos a la hermenéutica de lo cotidiano en su opacidad de ser auroral, limpia, luminosa».

Francisco Morales Lomas analiza en el texto las aporías —entendidas como una paradoja y una dificultad lógica que provoca una tensión dualista— y los consecuentes binarismos, enfrentando a la luz con la sombra y a la vida con la muerte, ambas antítesis de corte manierista; y oponiendo la figura del joven, el zagal, con la figura del anciano que toma té en un diálogo inagotable: «El yo poético bucea en las proposiciones binarias que expliquen su mundo, existe una voluntad de ahondar en esta gnoseología y la simbología de las proposiciones le permiten este encuentro que, como en un espejo que recogiera su imagen histórica y la proyección de esta, pone frente a frente al anciano y al niño». De tal modo, Morales Lomas consigue explicar, por fin, la espesura de *Jardín de poco a* través de los tratados filosóficos, a través de la herencia poética de la Edad Media y del Siglo de Oro y a través de los propios cotextos de Rafael Ballesteros.

Marina Bianchi brinda en *Perseverancia. Poesía inédita (2018-2021)*, de Rafael Ballesteros una ajustada descripción del sentido y del alcance de los tres libros últimos del autor. Resulta, por ende, una primicia absoluta donde estos inéditos quedan enmarcados y rigurosamente presentados como un poemario triple, que es definido —y también se proyecta para su próxima edición y estudio— «entre tradición e innovación con la emoción al frente». Todo un programa que se esboza a dos niveles —un recorrido descriptivo de los tres libros y el análisis de un poema significativo elegido de cada uno de ellos—. Los tres elementos clave del estudio implican captar las «innumerables» voces de los maestros que resuenan en los versos de Ballesteros, caracterizar su lenguaje innovador, pero, sobre todo, hacer notar «el crisol de emociones intensas que todos compartimos [...], la finura con que da forma a lo inefable y recóndito de los sentimientos, por la total sinceridad y desnudez con que expone sus estados de ánimo». Poemario triple, aunque uno es el dictado: *Perseverancia*, que impregna todas las facetas de la existencia, y donde la escritura lírica «prima sobre cualquier otro aspecto y se encarga de aliviar las penas», meditando, al tiempo, sobre el sentido de la vida y su inevitable final. De acuerdo con ello, el primer libro (*Un soplo de fuego es el recuerdo*), canta «el amor, el deseo, o más bien su recuerdo y otros aspectos que otorgan el impulso

vital» —siendo el más largo del conjunto—; *Estados sombríos del corazón* versa sobre la muerte y las emociones que suscita «sanadas solo al final por la belleza y el amor»; *Los poderes de la poesía* —el libro más corto— propone la «pócima del verso» —descrito como poesía, palabra y música—, y es el proceso de búsqueda del antídoto al horror y al dolor, hasta encontrarlo en la escritura.

Bianchi realiza un sumario recorrido explicativo sobre la organización de cada uno de los tres poemarios y apunta el orden particular de estos según principios de unicidad y evolución metaforológicas —expresadas en la secuencia de imágenes y metáforas que van significando las numeraciones de cada sección—. Sería redundante presentar una sinopsis de su trayectoria explicativa que inflexiona —y reflexiona— sobre la dinámica de un viaje a través de la palabra, que modula todos los estados de ánimo de un peregrino de la vida, que se mantiene constante en las dos «bellezas radiantes» («la palabra magnánima y / la música arborescente»). «Sin embargo, cuando del hombre solo queda lo inamovible y definitivo —las cenizas— la poesía cumple el milagro de eternizar su última danza en el aire, entre los dedos de las personas queridas». La sección «Tres poemas de *Perseverancia. Poesía inédita 2018-2021*» reproduce y comenta metodológicamente un poema de cada libro, los cuales ven, así, la luz —del tercer libro solo se reproduce la segunda parte, con treinta y seis versos—, y deja cerrar con llave de oro esta presentación:

*¡Ahí, ahí, entre dedos tan vivos, las  
cenizas!*

*De donde el resplandor del estaño  
cimbrea, y, entre los trazos grecos, la niña  
danzarina el epitafio lee:*

*«Aquí, en mis cenizas.*

*Vivo, en mis poemas».*

Por último, Pedro J. Plaza González entrega la primera exégesis del libro inédito *Góngora respira respira aún*. Para ello, presenta, en primer lugar, la génesis, la cual abarca más de tres años de creación, y la genealogía del poemario, que ha conocido ya la publicación de algunos de sus poemas en revistas nacionales e internacionales y en algunas *plaquettes* de reducida tirada. En segundo lugar, da cuenta de la estructura interna, que se sustenta, a su juicio, en una suerte de diálogo dramático, y de su estructura

externa, que se construye a partir de veinte poemas —al menos en su estado actual, siendo esta una obra en marcha—: «No obstante, ocurre que en *Góngora respira respira aún* este monólogo se ha transformado, en realidad, en un diálogo, y este diálogo se produce entre el sujeto lírico, que asume el papel del muchacho, y el personaje, elevado a mito, del poeta barroco español Luis de Góngora».

En tercer lugar, resulta ser la médula de la contribución de Plaza González la situación de esta obra tan especial en el marco de las creaciones neogongorinas, siguiendo los dictados de Ponce Cárdenas y contrastando sus intuiciones con los diversos estudios existentes sobre la materia, y el posterior análisis detallado de los temas y de los motivos que vertebran este libro inédito de Rafael Ballesteros. Selecciona, en consecuencia, un total de seis temas que obedecerán a tres líneas de tratamiento —la recreación vital, la recreación ética y la recreación emotiva—: 1) El retrato de Góngora; 2) La enfermedad y la muerte de Góngora; 3) El arcón de Góngora; 4) Los ojos de Pablo; 5) La Huerta de don Marcos; y 6) La palabra, la música y la belleza. Después de trazar este recorrido por los versos de Rafael Ballesteros, Pedro J. Plaza González afirma que «la tradición poética es, a la postre, la larga sombra, la incalculable herencia que Ballesteros ha recibido de Góngora y de todos los clásicos que ha leído y adorado, pero también queda un resquicio de luz para la modernidad, para la contemporaneidad y para la poesía propia que, igualmente, conseguirá alumbrar el mundo, según se deduce al escuchar, en fin, la voz de este poeta imperecedero, de este Góngora imposible».

A partir de estos instantes, el lector se introduce de lleno en las modulaciones de un itinerario plural que lo llevará a transitar por los diversos caminos que han de conducirlo a descubrir las mil y una facetas de Rafael Ballesteros, un poeta muy atrayente, prolíficamente innovador de principio a fin y sugestivamente capaz de hibridar las multiplicadas aristas de la tradición con la apertura de nuevas sendas hacia los cuatro puntos cardinales de la poesía española moderna y contemporánea.

JOSÉ LARA GARRIDO

BELÉN MOLINA HUETE

PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ