

PENSAMIENTO Y SUJETO POÉTICO EN LA ÚLTIMA LÍRICA DE RAFAEL BALLESTEROS

FRANCISCO MORALES LOMAS

Universidad de Málaga

Antes de comenzar propiamente, lo primero que quiero es agradecer a quienes me han precedido en el uso de la palabra la cita de la obra *Poetas del 60 (una promoción entre paréntesis)* (2015)¹, donde Alberto Torés y yo incluíamos y contextualizábamos a Rafael Ballesteros en una promoción que ha estado ciertamente silenciada hasta fechas recientes. Y también quisiera recordar que tan solo hace un año se publicaba *Estudios sobre la poética y la narrativa de Rafael Ballesteros* (2020), donde Rosa Romojaro y Julio Neira abordan su poesía y yo me centraba en gran parte de su narrativa.

Y estos dos títulos me hacen conectar con el principio de mi artículo para resaltar una dimensión que no se ha explicitado suficientemente hasta ahora en la obra de Rafael Ballesteros, el concepto de «obra total». Ballesteros no es solo poeta y narrador, sino dramaturgo, ensayista, docente y político. Es decir, aúna en sí todas las condiciones para poder abordar la obra desde el concepto de la totalidad. Y en toda su obra existe la dimensión narrativa, ensayística, dialógica o teatral y propiamente lírica con todos los instrumentos fónicos, sintácticos, semánticos y paratextuales que requiere.

El término fue utilizado por primera vez por el escritor y filósofo alemán K. F. E. Trahndorff en un ensayo en 1827, *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst (Estética y doctrina de la cosmovisión y el arte)*. En alemán se creó el término *Gesamtkunstwerk* ('obra de arte total') para definir aquella obra que hacía uso de muchas formas de arte, o trataba de lograrlo, al combinar música, poesía, dramaturgia, arquitectura y pintura. No obstante, la fusión de las artes ha aparecido durante mucho tiempo en la historia. El compositor de ópera alemán Richard Wagner utilizó el término en su ensayo de 1851, *Ópera y drama*.

En la segunda parte del siglo XX Octavio Paz, Luis Rosales, Ernesto Cardenal y otros emplearon este término; por ejemplo, Antonio Hernández en *Nueva York después*

¹ En este ensayo-antología de seiscientas páginas incluíamos, además, a Francisca Aguirre, Carlos Álvarez, Joaquín Benito de Lucas, Ángel García López, Félix Grande, Antonio Hernández, Jesús Hilario Tundidor, Diego Jesús Jiménez, Rafael Pérez Estrada, Manuel Ríos Ruiz, Rafael Soto Vergés, José Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montalbán.

de muerto (2013), Premio Nacional de Literatura y Premio Nacional de la Crítica. Cuando hablamos de la obra de Rafael Ballesteros en su totalidad, a veces, no se ha profundizado suficientemente —e incluso ni siquiera suficientemente— en esta dimensión de «poesía total». Yo creo que su lírica posee esta dimensión de «poesía total» por cuanto aúna en su seno elementos dialógicos, metaliterarios, narrativos y propiamente líricos.

En esta última obra² existe un orden sintagmático y hermenéutico que nos permite adentrarnos especialmente por dos complejos sémicos relevantes: «el jardín como *aleph* del sujeto poético» y «las aporías de la existencia y los binarismos», que nos permitirían discernir la lógica de su lenguaje y aspirar a comprender su mundo.

El jardín como *aleph* del sujeto poético

La construcción del pensamiento y el sujeto poético en *Jardín de poco* nace de un conjunto de aporías que delimitan un contexto sémico, un espacio, una estructura, un sistema sísmico, el propio jardín. Un recurso, de tan evidente raigambre clásica, que aquí también deviene cerrado, como el de Emilio Prados, *hortus conclusus*³. Son diversos los que parten de la descripción que del jardín del Edén se hace en el *Génesis*⁴. El cerramiento puede ser debido a la demanda de intimidad o para facilitar la meditación, o para proteger aquello que encierra. De todo ello participa en la obra de Rafael Ballesteros, pero también como asidero existencial o agregado de entidades relacionales que configuran su visión del mundo.

Boccaccio, sin embargo, traza en el *Decamerón* un jardín ambivalente. Por un lado, aparece claramente la reminiscencia medieval, mientras que el espíritu de los que se retiran al jardín es claramente renacentista. Colonna en *El sueño de Polifilo* (1467) detalla con todo pormenor un jardín imaginario. El Jardín de Venus, en *La Hypnerotomachi*, es una versión profana del *hortus conclusus*, símil que desarrolla en la escena del culto a Venus y a su hijo.

Otra obra fundamental en el XVII es *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, de Pedro Soto de Rojas, donde se aborda la temática del jardín en

² Me centraré en este estudio en la obra *Jardín de poco* de Rafael Ballesteros, incluida en el libro homónimo *Jardín de poco. Poesía inédita (2010-2018)* (Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2019, pp. 150-208).

³ Ha sido estudiado magníficamente por José Manuel Escobar Isla y Antonio María Díaz en «*Hortus conclusus*. El jardín cerrado en la cultura europea» (1993).

⁴ Así, el jardín de Elizabeth B. Moynihan en su obra *Paradise as a Garden in Persia and Mughal India*; o el de John Harvey en *Mediaeval Gardens*.

la tradición renacentista y barroca. El extenso poema es una descripción del jardín, culta y gongorina. En la obra de Prados, *Jardín cerrado*, en cambio, el concepto de jardín giraba simbólicamente en torno a un árbol, el árbol de la Vida:

Porque *aquel jardín que perdimos era nuestro propio cuerpo* [...]. Todo en este *Jardín cerrado* gira en torno de un árbol que, cuando bien lo singularicemos, resultará ser el árbol de la Vida. Ese Árbol, tomando la parte por el jardín, es el hombre —se repite explícitamente con frecuencia—. De otro lado, «el cuerpo del hombre es la cruz» [...]. Pero el árbol —el álamo que tanto se nombra: *populus, populi*— es el pueblo mismo. El pueblo de la Madre España sacrificado en su cruz [...]. Vencida la noche humana, el poeta —la conciencia poética— acaba por encontrar su cuerpo verdadero, el universo; y su nombre, la luz que lo cumple (Larrea, 1999: 751-762).

Hay en el jardín «de poco» de Rafael Ballesteros —«parece poco, mas avasallador»⁵, ¡cuidado con las aporías!— un contexto, un conjunto sígnico que vincula las características semióticas determinadas a partir de un eje de binariedad donde las aporías conforman un sentido de lo poético y del ser en sí en su relación con ese conjunto que lo determina.

La poquedad, en consecuencia, no es una construcción fugaz, transitoria, ni siquiera infecunda —muy al contrario—, porque, como dirá el poeta, «Todo lo poco / no es efímero. Ni lo pequeño es parte / ni lo mínimo es mísero ni relaxo». El poeta tiene muy claro que, en sus construcciones antitéticas, crecidas de ese espíritu aporístico y/o paradójicas por sus intentos de colofón, construye su mundo con un sentido clarificador. Existe un juego de ambivalencias entre ese jardín, como fiel reflejo de la existencia —lo poco del jardín como binarismo de lo poco de la existencia— y la inexactitud de considerarlo como algo indigno por su nimiedad, pues su secreto conforma un paradigma de enorme sentido y fortaleza.

Sabemos que es un espacio limitado, como nuestro mundo, nuestro ser de las cosas, y el *aleph* personal del poeta está construido con palabras, su sentido último, sus ambivalencias sígnicas, sus interpretaciones y correlatos. Y sabemos desde Wittgenstein y obras como *Tractatus logico-philosophicus* o *Sobre la certeza* que «la esencia se expresa en la gramática» (Wittgenstein, 2009: 371) y «Lo que aparentemente tiene que

⁵ Dice en el poema 13. Y añade en otro verso: «pequeña cada cosa, y a su vez amplia / como la inquietud». De modo que su inanidad no se debe confundir con su incapacidad para expresar un mundo en su conjunto, en su amplitud de respuesta.

existir pertenece al lenguaje» (Wittgenstein, 2009: 50), siendo este *aleph* la concentración de lo finito. También Benveniste había dicho que el sujeto se constituía «en y por» el lenguaje: «El lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como sujeto y remite a sí mismo como yo en su discurso» (1971: 181). La misma razón de ser para que en el poema 47 de *Jardín de poco* Ballesteros recobre este sentido y coliga que las palabras son el asidero, el parabién, el asa del todo: «Sí, una palabra opaca y auroral, misteriosa, fluida, / alumbrada, una palabra radiante que empezara a crecer / como una biblia o un río o un incendio que arrasara / abrocales y espinos. Y cuando el valle ya terso y sosegado, / el poema naciera para ser una oferta de paz y amor para / los hombres».

Y cuando Rafael Ballesteros nos remite a su contexto sígnico de ese «jardín de poco» está creando también la contemplación de su propio yo, se está definiendo a sí mismo, su verdad y su razón de ser en la palabra. Y el objeto «jardín de poco» delimitará su fundamento trascendente, su propia verdad, pues como decía Peirce (1906) delimitando el concepto de verdad: «Truth is the conformity of a representamen to its object, its object, ITS object, mind you (1934: 554)». El sujeto Rafael Ballesteros se construye a través del jardín, es el jardín, su verdad y su mentira, es lo que Greimas y Courtés (1982: 434) llamaban la categoría de la veridicción y sus correlatos: «[...] la categoría de la veridicción está constituida por la puesta en correlación de dos esquemas: el esquema parecer/no parecer es llamado manifestación y el de ser/no ser inmanencia».

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. Siendo aquí el lenguaje un factor de creación de verdad tanto como creación del propio sujeto poético, cuando, por ejemplo, dice en el poema 37 que la música más alta es la palabra, o en otro momento: «Cuando llego al filo del jardín, / qué poco todo [...]. ¿Qué se hizo de mí?». Su delimitación es la del propio ser, un ser que, por otra parte, siempre se está haciendo preguntas, siempre duda (Camps, 2016), porque el ser en sí crece en la duda, ya que, como decía, Nietzsche, «toda convicción es una cárcel»; y Aristóteles ya había indicado que «el ignorante afirma; el sabio duda y reflexiona». Bertrand Russell colegía que «gran parte de las dificultades por las que atraviesa el mundo se debe a que los ignorantes están completamente seguros y los inteligentes llenos de dudas». Ballesteros, preclaro en sus dudas, se pregunta en el poema 39: «¿Quién / sabe lo que es? ¿cómo se nombra? ¿con un sonido / o con un pensamiento? Si algo se dice del mundo, / ¿el

mundo se contrae o se expande?». Son las aporías de Ballesteros que, según Wittgenstein (2009: 195), en su obra *Sobre la certeza*, tienen una resolución o no de alcance que podría invalidarlas. Dice Wittgenstein: «Quien no está seguro de ningún hecho tampoco puede estarlo del sentido de sus palabras»; y continúa: «Quien quiera dudar de todo, ni siquiera llegaría a dudar. El mismo juego de la duda presupone ya la certeza». En la lírica de Ballesteros la duda siempre es creadora, por tanto, incluso cuando todas las certezas han sido reveladas. De ahí que en el poema 39 diga: «¡Cuánto queda por aprender / y una vez sabido por dudar!»; y el 46 insiste, creando un matiz muy eficaz que delimita una certeza en lo humano y simple la autenticidad, pero en su antítesis, queremos entender lo complejo y acaso inhumano, la duda. Dice Ballesteros: «Sí, ya comprendo: / solo en lo simple y humano la verdad. / Y en lo demás la duda».

Y es en este espacio mítico del huerto, en su *hortus conclusus*, nimio, pero no mísero ni relaxo (*re-laxo*, ‘reiterado en su laxitud’), continuamente referenciado y definido, donde las palabras quieren construir su verdad desde muchas perspectivas y formas a través de los siguientes semantemas:

1. Es un jardín austero, es decir, sobrio, e incluso áspero, montaraz, sin gusto, destemplado —«Mi pequeño paraíso terrenal austero / y desabrido»— ; pero donde tiene grandes esperanzas depositadas, porque en él va a encontrar los atributos que le permiten andar esta jornada. De este modo, en él buscará alimentos vitales —aceite, fruta, vino— y espirituales —el sosiego y el acogimiento de la brisa—, un concepto muy renacentista que en San Juan de la Cruz se manifestaría acaso en a través del «silbo de los aires amorosos» de su *Cántico espiritual*, y sabido es que Dios elige la brisa para manifestarse. Ballesteros dirá en sus versos: «Allí buscaré la fruta milagrosa, / el aceite y sus ánforas, el vino sosegado, / la brisa acogedora». En consecuencia, no es un mundo «austero y desabrido» si nos proporciona principios y esencias que nos permiten vivir y disfrutar de la vida: frutas, aceite, vino y brisa...

2. Y, además, este jardín de poco de Rafael Ballesteros también es una «Tierra de promisión», es decir, de ofrecimiento, de invitación, donde se cumple algo fijado —la tierra que en la *Biblia* Dios prometió al pueblo de Israel, tierra también fértil y abundante—. El poeta colombiano autor de *La vorágine*, José Eustasio Rivera, titulaba así su excelente poemario, *Tierra de promisión* (1921), dedicado a Colombia, en cuyo soneto prologal dice: «Soy un grávido

río, y a la luz meridiana / ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje; / y en el hondo murmullo de mi audaz oleaje / se oye la voz solemne de la selva lejana».

Existe en esta intuición de tierra de promisión una construcción de lo primigenio, auroral, de un territorio que nace para la creación de un mundo propio, aceptado en su nimiedad, aceptado en su humildad, como molécula sémica de carácter lumínico desde la que todo se inicia, bueno para la salud y ajeno a las sacudidas o a los espasmos. Y así dirá Rafael Ballesteros: «Tierra de promisión / donde siempre habrá luz, no hace frío, y este insano / temblor no se conoce».

3. Es una tierra amada, un pedazo de tierra que, al mismo tiempo, nos ha creado, a pesar de ser arruinada, empobrecida, de la que se han obtenido todas sus fuentes de riqueza, exprimiéndola o explotándola; en cambio, no por ello indigna de ser amada, muy al contrario, porque en su esencia está depositada y representada la dimensión axiológica de la existencia, la ética y la estética, libertad, la potestad de hablar por voluntad y reflexión, el calor y luz vital, pero también ese aliento que nos hace más apacible la existencia. Por eso dirá el poeta: «Ven a mí, tierra esquilhada. / No abandones / a este anciano. Entre tu libertad y sus albedríos / tenga yo tu calor, el hálito indeciso de tu vida».

Las aporías de la existencia y los binarismos

Consideramos que la construcción de *Jardín de poco* se revela como una suerte de *episteme* propia donde Rafael Ballesteros conforma el discurso de la existencia como teoría del conocimiento, que no nacería de un pensar discursivo, sino de una absoluta convicción, una epistemología del ser que se construye a través de una serie de binarismos que, en algunos casos, proceden directamente de nuestra época áurea y a través de una estructura dialógica y/ o dramatizada donde, al mismo tiempo que se construye esa visión del mundo, sus representantes permanecen en su espacio vital con el diálogo subyacente o no. Entre estos binarismos podemos indicar los siguientes:

El binarismo luz/sombra - vida/muerte y sus variantes

Desde el primer poema, «lo oscuro tiene en sí mismo / su propia sombra de sol». Dos semas que generan una dialéctica muy propia del manierismo a través de ese juego de luces y sombras con la claridad de todo lo oscuro, con su propia luz. Cercanos al

relato de lo más oscuro, de la muerte como esencia de todo lo que es, todos han visto una luminiscencia. Lo lumínico no se reduce al ámbito de la luz, sino también a todo un conjunto de antítesis asociadas a la muerte o lo sombrío de la existencia, en ese juego también manierista de los espejos que bifurcan lo oscuro o lo luminoso en la concentrada paradoja de la existencia.

Esta unión explosiva de conceptos lumínicos y sombríos es de axiomática raigambre manierista, aunque haya una precedente tradición renacentista que se situaría en la dialéctica del fuego —por ejemplo, en Herrera— o la del agua —en Garcilaso—, etc., pero también la dialéctica de la luz y las sombras está presente en una amplia cobertura medieval y, en general, en toda la literatura clásica desde Homero y Virgilio.

Y no se puede olvidar que este encuentro del ser con la oscuridad lo es también con lo pequeño a través de la construcción de una identidad que permite adentrarnos en el espejo del yo. En la propia oscuridad se manifiesta la luz, pero también en la mañana soleada se puede avistar la muerte. El ojo del tiempo ha llegado a su destino, que es la sombra; la luz inmensa se desvanece pronto en la metáfora del pájaro de la noche, en la inmovilidad, en la ocultación. Se construye un eje sobre el que pivota la esencia del ser en el simbólico jardín donde el poeta duda «si irme / al sol» o «volver a la sombra». Al sol se va, pero a la sombra se vuelve. Son dos caminos que conforman la aporía irresoluble del vivir. El sol asociado al azul y la sombra a lo amarillo y la belleza. Una construcción que va de continuo entrando en esta teoría del conocimiento del ser que sabe que en la oscuridad se halla toda la luminiscencia posible, como si se tratara de un agujero negro que nos absorbe con su gravedad atrayendo la materia o incluso la energía hacia sí: «Más luz, dijo el sabio ante / la muerte».

Una muerte que, lejos de arribar con las connotaciones más beligerantes, es aceptada, «sencilla en su materia y breve / en su epitafio». Y emerge en ese diálogo manierista donde «igual a una sombra emergió de la luz», porque nunca la aporía de las luces y las sombras podrá ser resuelta, ni existe necesidad de ello, ya que de una y otra emerge su antítesis, su razón de ser y el sentido de la existencia. Por este motivo dirá: «Y, de pronto, cuando llegue / la noche, te llegará la luz». En su sombra está la verdad del mundo y en su muerte su luminiscencia y verdad: «Porque ha de morir, el mundo / es verdadero».

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, como si «el poema naciera para ser una oferta de luz y amor para los hombres». Y así es en la extraña búsqueda de la verdad, tan abierta a lo lumínico como su contrario. Y, en consecuencia, a veces la luminiscencia de la palabra puede objetivar su contrario, la negación de la vida, como dice el poeta: «Menos vida / cuanto más poema».

Pero siempre hay una necesidad de vivir en la palabra, iniciarse en la indecisión y en la duda porque esta es un «intento fiero y plácido que codicia alumbrar». Es la condición de esta, nacer a la luz y morir en ella: «El poema nace / o la muerte se inicia».

La palabra va husmeando el sentido del todo, «la palabra / tiene pie y rastrea la realidad infinita». Y se hace preguntas que no hay necesidad de resolver porque son aporías necesarias para el vivir: «Si algo se dice del mundo, ¿el mundo se contrae o se expande?». Son preguntas reiteradas, preguntas que no se hacen retóricas en el tropel de la vida, cuando el poeta atraviesa las estancias del vivir y es consciente que su cuerpo es la sombra, al mismo tiempo que la ve, porque se hace transparente y muestra esa luz propia, como suspirando, y en la consunción del rayo exhala el último aliento: «Vehemencia y luz, ser por que sé / no embozar lo que soy, crepitar / también por lo que ignoro, alto / y tenso, y luego: consumirme / como un rayo». Mientras cierra los ojos, vencido por el sueño y no por la muerte, porque hay en su mundo siempre un «mediodía esplendoroso» donde la llama persiste indómita y «se agita la vida ahí, / aún tiembla».

El binarismo viejo (anciano) - niño (rapaz)

A partir del poema 30, el binarismo viejo (anciano) - niño (rapaz) está inmanente en toda la obra a través de un juego de antítesis que buscan la construcción de un conjunto de semas inherentes que expliquen un proceso vital, pero también una percepción binaria sobre la realidad, dos sistemas que se interrelacionan para darle sentido. Advierte el poeta al anciano —la conciencia de sí—: «No des un paso, anciano. Prohibido / es el lugar indeciso». Es la presencia ante la fluctuación de los contrarios, la tierra movediza donde nuestro ser acabará transitando con sus emblemas antitéticos, donde el amor y el hacha se concitan, tanto como el trompo y su cuerda o el hervir y el fuego. No hay nadie que los separará como trata de concitar en su pregunta retórica: «¿quién los separa?», porque esta es la vida, la tierra que se pisa.

Y en este anticipo del poema 30 el niño surge a través de las estructuras sintácticas paralelas o con el deambular de las antítesis para definir el espacio simbólico del terreno de juego que es la existencia, el jardín abierto para pocos —espacio «parco y pobre»— definido por su negación —«ni linda..., ni esteros..., ni tampoco se abre..., ni se ofrece a vacíos...»—, pero que concita la cuna y la mortaja, en ese conjunto binario de las edades del hombre y sus límites respectivos: «Ese niño que juega afanoso en su tierra / es todo yo en pura adivinanza».

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: «Mira al anciano el niño». Y también el anciano al niño lo contempla en un camino de encuentros, porque es evidente, como dice el poeta, que «Ese niño que juega afanoso en su tierra / es todo yo en pura adivinanza».

Están en el interior de ese espejo, y qué perciben: «Una luz sin sombra». Y siempre construyendo ese encuentro desde la estructura dialógica que les permite el desdoblamiento del ser (niño - anciano, allí - aquí) y el poema como lenguaje que acuna y determina, que crea la condición, de ahí que «Cuanto el poema crece, tanto tu imagen se esfuma. / Cada palabra más, el espejo se vacía. Por cada / enunciación menos presencia. Menos vida / cuando más poema. // Muerto allí en el espejo. Ya desaparecido. / Presente aquí y vivo en la palabra». A medida que la palabra crece y se multiplica en el poema, el espejo se va resolviendo, el poema alcanza su sentido cuanto más pérdida en la vida. Vivir en las palabras es la forma de alcanzar una naturaleza de sentido, una iluminación. Una palabra que, como dirá en el poema 47, «naciera para ser una oferta de luz y amor para / los hombres».

A uno y otro les falta su contrapeso, su resarcimiento, su contraparte; y es la razón de la incompreensión: «Ninguno de los dos comprende». Cada uno conoce la proposición que define su existencia, pero ignora la del otro; una, por imaginaria; y otra, por alejada en el tiempo: «El rapaz por ser pizco de vida. / El anciano por ser rescoldo vacuo».

Es una aporía que no tendría solución como debe ser, pero que en su antítesis genera una confluencia de sentidos y significados, todo un sistema de relevancia. Y a lo largo del poemario hasta el final forman un complejo sémico y un orden paradigmático, aunque siempre nos quedará la duda, como diría Wittgenstein, de si «lo que se expresa

con el lenguaje no podemos expresarlo *nosotros* a través de él (2009: 47)». Con el juego entre el *se* y el *nosotros*.

El niño «levanta los ojos de la tierra»; el viejo, solo ve «la evidencia». Son las dos caras del espejo que no se refleja a sí mismo, sino que concita en su unidad una historia de vida. Si Ovidio distinguía entre los seres que miran hacia la tierra y los que miran a las estrellas, aquí nos encontramos un paralelismo similar: el niño levanta los ojos, el anciano mira la tierra, ese jardín de poco, «su parco / aliño y el mundo todo que real se mueve». Son dos visiones que lejos de ser diferenciadas dan sentido a la existencia, la perfeccionan concluyentemente. El rapaz en su ofrecimiento universal, con la música más alta, la palabra; el anciano buscando el fulgor de la evidencia, su sustancia. Uno oye la música más alta; el otro no oye, solo ve la evidencia. Pero es consciente de que si no se oye no se existe, ni sabe qué es la sustancia del vivir.

Y ambos mundos son el mismo, si acaso reconducidos por la memoria y el presente. De ahí que exista esa voluntad de auscultar ambos: lo que fue y el ahora, el allí y el aquí, y el tropel de la vida, y la gran pregunta, nunca retórica: ¿qué incidencia tiene «lo que fue con el ahora»? Y, aun más, ¿cómo condensar, cómo descubrir un nuevo sentido a esa síntesis? Pero existe una respuesta evidente para el yo poético: «Solo / resta seguir, mirar gustoso y lento el jardincillo / y el rememoro de aquellos años de juventud / tan escuetos como luminosos, tan radiantes / como inadvertidos: por hermosos, fugaces». La fugacidad de todo lo que fue y la pregunta sobre el sentido de la memoria para tratar de darle sentido al círculo de la vida, sus respuestas y, una vez, obtenidas, la negación de estas, las dudas. Quizá sean las palabras de Heidegger las que nos ofrezcan la explicación y la síntesis de este encuentro entre el aquí con lo que fue, con el allí. Dice Heidegger,

El ente constituido esencialmente por el «ser en el mundo» es él mismo en cada caso su «ahí». En su sentido corriente, alude el «ahí» al «aquí» y el «allí». El «aquí» de un «yo, aquí» se comprende siempre por un «allí» «a la mano» en el sentido del ser, «curándose de», dirigiendo y desalejando, relativamente, a este «allí». La especialidad existencial del «ser ahí», que de tal suerte determina su «lugar», está fundada ella misma en el «ser en el mundo». El «allí» es la determinación de algo que hace frente dentro del *mundo*. Un «aquí» y un «allí» son posibles en un «ahí» (2015: 149).

Ese *ahí* es el jardín de poco, espacio para el encuentro y la reflexión existencial, siempre connotada por lo empírico. Es la experiencia del ser en un espacio lo que concita los sentidos, pero desde luego con la historia de un tiempo, siempre como experiencia personal.

A veces, ambos, anciano y niño, niegan, pero, obviamente, desde perspectivas diferentes: una paradoja que comprende el mundo desde su propia negación: «“Ya no”, dice el niño [...], // el anciano comprende. Y a sí mismo / se dice: “Ya no”». En esta construcción del paradigma del ser en el ahí, el niño juega con el desasosiego, la esencia de todo lo ignoto donde surge la esperanza, pero también el viejo la necesita, cree en su consciencia en la «flor y púa» que concita la existencia, y que puede haber «un tiempo todavía para / vivir, al filo, sí, más íntegro», es decir, en su plenitud, siendo consciente del todo, arrogándose como propia verdad ya definitiva. Un concepto que no solo hace referencia a lo biológico, sino también a lo ético y al gozo del corazón.

En su unidad y diversidad está la vida, una vida —definida como «la belleza indomable— que el zagal «indaga», «husmea», pero ignora el sentido de «ese mugir constante, esa insurgencia. Esa revuelta del espíritu. El anciano quiere definirle ese mundo de «gestos bravíos», de «zumbo que no cesa», ese «fluir sin pausa que atruena y le perturba», «esa luz que mantiénese aun en nubló». Porque todo esto que pulsa con fortaleza y desconcierta es la vida. Todo ello la vida, con su fuerza, con su fulgor, con su entereza indómita. Y el zagal busca esa verdadera luz, «la única verdad / de nuestras vidas». Una luz refulgente que lleva en su boca y en su diálogo se crea la condición necesaria para alcanzar el principio vital, aunque nunca ya podrá vivir de nuevo en su sangre: «Si escribes / algo hermoso y verdaderamente humano, / nuevo y simple, quizás vivas algún / tiempo más, pero en la nada casi, en el vacío»: «Lo importante es su relación con el anciano, los valores simbólicos que transmite. Las posibilidades son básicamente dos: la identificación y la diferencia polar (López-Pasarín, 2019: 59)».

En el fondo, en muchos de los poemas de Ballesteros subyace siempre, como un venero que socava, una escritura o una lectura del mundo, la condición de su comprensión a través de su privativa gnoseología: «El mundo —como dirá el poema 52— que es el dios verdadero [...] Porque ha de morir, el mundo / es verdadero y por ser verdadero es, al tiempo, / universo y creador, ambos finitos».

De ahí se colige que el anciano entre en el mundo de lo empírico desde la mirada, desde el quietismo abstraído del mundo, ya que esta contemplación le permitirá no ya solo su comprensión, sino su amor hacia él. Y también le dice que le cambiaría la

verdad —que el viejo posee— por el reclamo de «miel y menta de un caramelo». Un juego de espejos, aunque sepamos que esa verdad lleva su implícita duda: «Solo en lo simple y humano la verdad. / Y en lo demás la duda».

El rapaz es la verde rama, el calor del sol vibrante, la brisa almendra del mar, los juegos luminosos. Todo ello está en él, es su luz, adherida a su propia sombra: «El rapaz contempla todo aquello que es / vida, y a la vez, sus contrarios, ímpetu / y término, lo deseo y lo cierto, lo parvo / y lo generoso». En el anciano, en cambio, «humo y llanto», «llaga y pasión». Son dos verdades profundas, pero en el fondo son la misma y entre ambas construyen su razón, el sentido del ser, que no es otro que alcanzar esa luz que tanto se magnifica y surge entre las sombras de esa infancia. Luz anhelante, hálito o soplo que se pide para comprender el mundo, su desespero o fruición..., pero en esa petición hay una espera, la espera de mirar en el poso del té, en el fondo de la ingrátida taza, de plata y oro por las hojas que allí se consumieron, y ese será el momento en que, «cuando llegue / la noche, te llegará la luz».

Bibliografía citada

BALLESTEROS, Rafael (2019): *Jardín de poco. Poesía inédita (2010-2018)*, ed. A. López-Pasarín, Málaga, Centro Cultural Generación del 27.

BENVENISTE, Émile (1971): *Problemas de lingüística general*, Ciudad de México, Siglo XXI.

BOCCACCIO, Giovanni (2010): *Decamerón*, Madrid, Espasa-Calpe.

CAMPS, Victoria (2016): *Elogio de la duda*, Madrid, Arpa.

COLONNA, Francesco (2008): *El sueño de Polifilo*, Madrid, Acantilado.

ESCOBAR ISLA, José Manuel; DÍAZ, Antonio María (1993): «*Hortus conclusus*. El jardín cerrado en la cultura europea», *Cuadernos de Investigación Urbanística*, 3, pp. 1-50.

GREIMAS, Algirdas Julius; COURTES, Joseph (1982): *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

HARVEY, John (1990): *Mediaeval Gardens*, Vancouver, Chrysalis Books.

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Antonio (2013): *Nueva York después de muerto*, Madrid, Calambur.

HEIDEGGER, Martin (2015): *El ser y el tiempo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

LARREA, Juan (1946), «Ingreso a una transfiguración», en Emilio Prados, *Jardín cerrado. Nostalgias, sueños y presencias*, Ciudad de México, Ediciones Cuadernos Americanos, 10.

LÓPEZ, Ignacio Javier (1989): «Larrea y Prados: la poesía como mística y transfiguración», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII, 1, pp. 221-236.

LÓPEZ-PASARÍN, Alfredo (2019), «La poesía última de Rafael Ballesteros», en Rafael Ballesteros, *Jardín de poco. Poesía inédita (2010-2018)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, pp. 7-85.

MOYNIHAN, Elisabeth B. (1979): *Paradise as a Garden in Persia and Mughal India*, Nueva York, George Braziller.

MORALES LOMAS, Francisco; TORÉS GARCÍA, Alberto (2015): *Poetas del 60 (una promoción entre paréntesis). Estudio y antología*, Málaga, El Toro Celeste.

NEIRA, Julio; ROMOJARO, Rosa; MORALES LOMAS, Francisco (2020): *Estudios sobre la poética y la narrativa de Rafael Ballesteros*, Benalmádena (Málaga), E. D. A.

PEIRCE, Charles Sanders (1934): *Collected Papers*, ed. Ch. Hartshorne, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, en <https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf> (Consultado: 12/05/2021).

PRADOS, Emilio (1946): *Jardín cerrado. Nostalgias, sueños y presencias*, Ciudad de México, Ediciones Cuadernos Americanos, 10.

SOTO DE ROJAS, Pedro (1993): *Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra.

TRAHNDORFF, Karl Friedrich Eusebius (1927): *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, Berlín, Maurer.

WAGNER, Richard (2018): *Ópera y drama*, Madrid, Akal.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2009): *Tractatus logico-philosophicus. Sobre la certeza*, Madrid, Gredos.