

LA POESÍA DE MANUEL BALLESTEROS*

FIDEL SEBASTIÁN MEDIAVILLA
Universitat Autònoma de Barcelona

El poeta Manuel Ballesteros (León, 1954) no ha dicho todavía su última palabra, pero ha dicho ya bastantes como para poder estudiar su obra publicada hasta el momento.

Desde su más temprana juventud le acompaña siempre un lápiz afilado que saca en cualquier parte para tomar nota de una impresión, una idea, un sentimiento que más tarde, en casa, intentará desarrollar y componer en verso.

* Recibido: 05-11-2008 Aceptado: 13-01-2009

En los años 70 promovió en León, con otros escritores, el grupo y revista *Yeldo*¹, y los premios de poesía «Diario de León». Su primer libro de poesías lleva el título *Invitación al viaje* (1995), al que siguieron *El amanecer de la alabanza* (1996), *Recuerda a un bosque* (2001), *Los primeros avisos* (2002) y *Las casas abandonadas* (2003). Está próximo a aparecer un nuevo libro de poemas, *Al otro lado*, en proceso de edición².

El profesor José Enrique Martínez, en su enciclopedia de la poesía leonesa de 1900 a nuestros días³, encuadra a Ballesteros dentro del grupo de poetas de las últimas y penúltimas promociones caracterizados por una mirada existencial y simbólico-trascendente, junto con Pilar Blanco Díaz, José Luis Puerto, María Fernanda Santiago Bolaños, José Manuel Gutiérrez, Adolfo Ares y Tomás Sánchez Santiago⁴.

Según el mismo estudioso, la poesía realista y de la experiencia ha ido, en los últimos años, derivando en España «hacia un desarrollo reflexivo que evita la anécdota o la usa como punto de partida hacia la meditación sobre las grandes verdades del hombre»⁵. Este es el ámbito y la poética en que se mueve la lírica de nuestro autor, que Martínez califica 'órfica'⁶. La voz de sus primeras obras, según el

¹ Formaron parte del grupo, además de Ballesteros, Vicente Presa, Angel Benavente, Agustín Tuñón y el pintor José María Ampudia, que ilustró los dos números que llegaron a salir (1973 y 1974), el último de los cuales configurado como homenaje a Vicente Aleixandre. Se declaraban críticos con el panorama poético del momento, por la mezcla de tendencias que se daban, y llegaban a añorar la situación más delimitada de la poesía de los años cuarenta. Por su parte, no se adscribían a ninguna tendencia en particular (cfr. José Enrique Martínez *et alii*, *El Siglo de Oro de las Letras Leonesas*, León, Edilesa, 2007, p. 98).

² La referencia bibliográfica completa de las obras mencionadas es la que sigue: *Invitación al viaje*, Madrid, Devenir, 1995; *El amanecer de la alabanza*, Gijón, Premio Ateneo Jovellanos, 1996; *Recuerda a un bosque*, Barcelona, Seuba, 2201; *Los primeros avisos*, Madrid, Devenir, 2002; *Las casas abandonadas*, Sevilla, Algaida, 2003.

³ Es el autor del apartado dedicado a la poesía en el mencionado volumen colectivo *El Siglo de Oro de las Letras Leonesas* (pp. 10-131).

⁴ *Ibid.*, pp. 117-120.

⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁶ «Esta poética órfica o de la plenitud parte de Claudio Rodríguez y Antonio Colinas principalmente. En realidad es una de las bifurcaciones de la tradición simbolista, a través de Rilke, el poeta que escogió la tradición romántica y la herencia simbolista para darles una dimensión trascendente y

profesor leonés, es «una voz reflexiva y conceptual, intelectualizada, indagadora de esencias, camino de la abstracción, en poemas consecuentemente condensados, cercanos a la “poética de silencio”». Más adelante, «la voz, siempre pulcra rítmicamente, fue haciéndose más cálida y cercana en los poemarios últimos, cuyos núcleos temáticos son la soledad existencial, el sentido de la vida, el tiempo y la muerte»⁷. De estas últimas obras nos vamos a ocupar en las líneas que siguen.

Los autores recientes y contemporáneos que más han influido en su poesía, cuyas trazas aparecen entre líneas —a veces explícitamente mencionados—, son Antonio Machado, Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, José María Valverde, Antonio Colinas, Carlos Pujol, Juan Luis Panero, Víctor Botas y Miguel d’Ors.

Es mi propósito analizar en estas páginas la obra de madurez de Ballesteros, a través de sus tres últimos títulos, hasta el momento: *Los primeros avisos*, aunque publicado después, fue escrito con anterioridad a *Recuerda a un bosque*, por lo que le daremos preferencia. Tres libros con tres temas unitarios en que se confunden al menos dos planos: el exterior y el íntimo, que se dan la mano. En *Los primeros avisos*, el viaje y la vida en su hacerse; en *Recuerda a un bosque*, del bosque al jardín, y de la naturaleza a la cultura, al cultivo de sí; en *Las casas abandonadas*, las mansiones desiertas y el abandono del cuerpo tras la muerte.

Mensaje y técnica. Voces y conceptos. Ascesis personal y estilística llevada a cabo con esfuerzo y al través de los años y de las hojas escritas y corregidas y vueltas a escribir.

entregarlas al siglo XX; la otra bifurcación se acoge a una línea mallarmeana y propende a expresar estados no de plenitud, sino de carencia o de precariedad: son las poéticas prometeicas que encabeza, entre nosotros, Antonio Gamoneda». *Ibid.*, p. 118.

⁷ *Ibid.*, pp. 117-118.

1. VINUM NOVUM IN UTRES NOVOS O LA BUSCA DEL ESTILO

Sepa de antemano el lector de la obra de Manuel Ballesteros, que *Los primeros avisos*, publicado en 2002, después de *Recuerda a un bosque* (2001), fue compuesto antes que él y contiene –en principio, secuenciadamente– los frutos de una esforzada y tenaz transformación por vía de simplificación.

Hasta cierto punto miscelánea de asuntos varios y formas varias⁸, el texto mantiene la unidad que le proporciona su filiación al autor que, en su devenir, permanece uno y el mismo. De un modo u otro, a lo largo de todo el libro actúa la tensión del viaje, del viaje de la vida: la vida como viaje.

Ballesteros hace siempre autobiografía: honesta, oculta detrás de los diversos recursos de que se vale el pudor. Su poesía es en cierto modo narrativa. Narra la vida del hombre sobre la tierra, la vida de todos los hombres, la vida más íntima del autor.

El *iter vitae* es tópico antiguo y siempre fecundo. Un referente cultural concreto va a ser en este libro, el viaje de Ulises, el *odós* homérico, la *Odisea*.

Esta intención de recorrer junto al lector el camino de su vida se hace explícita desde el segundo verso de la presentación:

Como un ofidio en lo que escribes reptas
el tema del viaje, sigiloso,
mudándose de piel, mostrando, obsceno,
las curvas relucientes, ese brillo,
su gran musculatura, la potencia
que un día acabará por abrazarte.

Y la confirma el título del primer poema, «Invitación al viaje».

⁸ La versificación se estructura en estrofas de longitud indeterminada. No hay rima. Se mima la métrica. Preferentemente endecasílabos, los versos son en otras ocasiones octosílabos o alejandrinos. Tienen en común estos metros el pertenecer a la más pura tradición del castellano, por ser muy adecuados al temperamento español: el octosílabo del pueblo, el octosílabo del romancero; el endecasílabo italiano que españolizó Garcilaso; el alejandrino, en fin, del antiguo mester de clerecía. La excepción a los versos libres del libro son dos poemas rimados: una décima y un soneto (*vid. infra*, nota 11).

La primera sospecha de que Homero está latente en este discurrir, se corrobora pronto con el poema «Perplejidades del viajero», con una evocación de la industriosa esposa de Ulises:

Tejerse y destejarse de tu alma
que te invita a viajar,
te lleva a ir y venir (p. 19, vv. 5-7).

Otro título, «El Náufrago» (p. 21), acaba de perfilar el modelo de viaje en que se espeja el poeta.

El caminar-navegar invita a considerar la meta. Ballesteros considera la muerte —la suya—, con ánimo realista, valiente y esperanzado: será la hora de la verdad. Solo —nadie ni nada, salvo sus obras, le acompañan—, solo ante Dios:

No te despedirán como soñaste.
Tus amigos, tus hijos, tus hermanos,
las figuras de antaño, el mundo todo
en que creíste vivir, la luz, el aire,
habrán desaparecido cuando haya
que pronunciar tu adiós. Y estarás solo.
No te despedirán: serás recibido (p. 26).

Una segunda parte del libro, sin perder el hilo del *iter vitae*, se construye en torno a otro tópico literario de antigua progenie, la supervivencia a través de la fama. Ballesteros hace hablar a los libros para que ellos den testimonio:

Cien años —o doscientos— ha que yago
en esta estantería polvorienta
al lado de otros libros enmohecidos
que nunca han figurado en las historias
de la literatura [...]
[...] Tu dulce mano
por fin me rescatará. Ya oigo los huesos
estremecidos de mi autor que suenan
con ruido de reverdecer allá en su tumba (p. 32, vv. 1-4, 16-19).

No todos lo consiguen. Marcial bilbilitano lo decía de forma muy parecida en el siglo I:

He aquí a quien lees, a quien buscas, a ese famoso Marcial conocido en todo el mundo por sus picantes libritos de epigramas: la gloria que le diste, lector

aficionado, cuando vivía y la disfrutaba, pocos poetas la consiguen después de incinerados⁹.

El autor conoce, sin embargo, una tercera vida que la antigüedad clásica olvidaba o tenía reservada para los pocos inmortales.

La perspectiva y el incentivo de la segunda vida del alma (en la fama) y una tercera y eterna (en el cielo), ha sido versificada en el más bello y conocido poema de la literatura española, la elegía de Jorge Manrique a la muerte de su padre:

No se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis,
pues otra vida más larga
de la fama tan gloriosa
acá dejáis;
aunque esta vida de honor
tampoco no es eternal
ni duradera,
mas con todo es muy mejor
que la otra temporal,
perecedera.¹⁰

La consideración trascendente del camino —la vida en los tres niveles— se patentiza desde el poema dedicado a Víctor Botas:

pasado
el tiempo, cuando nadie ya recuerde
ni mis poemas ni mi nombre, entonces,
[...] yo seguiré existiendo (p. 28).

Primero, el vivir futuro en la fama. Es el momento de cantar a la poesía con una primera —y prácticamente única¹¹— estrofa canónica, precisamente una décima, «Amor aconsonantado»:

⁹ *Hic est quem legis ille, quem requiris,
Toto notus in orbe Martialis
Argutis epigrammaton libellis:
Cui, lector studiose, quod dedisti
Viventi decus atque sentienti,*

Rari post cineres habent poetae.

M. Val. Martialis, *Epigrammaton Libri*, I, 1, ed. W. Heraeus, Leipzig, Teubner, 1982.

¹⁰ Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*, copla XXXV.

Amor aconsonantado,
sufrimiento en asonante,
la muerte siempre brillante
final para lo narrado.
Nostalgia: todo el pasado
al servicio del poema.
Sólo combustible, tema,
la vida para el cantor
que escribe y escribe por
salvar la piel de la quema (p. 29).

Luego, al poeta:

No creas que tu suerte será otra
después de esta elección, este camino
de componer palabras memorables
[...]
Todos te olvidarán y aunque ocurriera
que nadie te olvidase habrías muerto (p. vv. 1-3, 9-10),

al libro (p. 32), a la fama (p. 34). No son odas. Son más bien elegías, marcadas por la nostalgia de un ayer que atrae, y del horror de otro ayer que aún duele. A la vez, se comparte con el autor, en estos poemas, el temor a la recaída en la miseria personal, y el deseo irrefrenable de volver al origen (la innominada y omnipresente isla de Ítaca). De este modo se llega a la antesala de la fama con un rictus de ironía, de desencanto:

Se aproxima
la hora de tu triunfo, ya penetras,
de la mano inocente del ángel,
en tu nicho final, en el Parnaso.
Ya tienes un lugar, por fin existes (p. 34, vv. 21-25).

La tercera y última parte del libro se centra en el final del camino, la muerte (p. 36 y ss.). Los últimos poemas se mueven en el clima habitual de nostalgia y melancolía. Tras la muerte del cuerpo, ¿cuánto tiempo durará la vida en la fama?

¹¹ La segunda y última composición rimada será un soneto, variación sobre otro de Miguel D'Ors, p. 46.

El arranque de esta tercera parte es pesimista: «Tu nombre, / igual que nuestros nombres, no estará / nunca en los manuales» (p. 36); pero luchador: «tercos, / siempre incapaces de callar / [...] ya comenzamos a ensayar un ritmo / al que poner palabras» (p. 37). Una inflexión se produce tan pronto como invoca a su mujer, («Para María», p. 39). A partir de ese momento se anuncia un nuevo mundo nocional y espiritual: la lucha diligente por la conquista del yo en la perspectiva de aquella otra vida que termina en la gloria celeste. En este reencuentro con María, aparece en germen el nuevo libro, *Recuerda a un bosque*: se trata del único poema que se estructura en la misma forma que lo harán todos los del libro siguiente: la estrofa de siete endecasílabos libres. En estos siete versos, cumple llorar con arrepentimiento, reconocer compungido el pasado error: «Con tantos ojos, sí, y, al fin, tan ciego» (p. 39). A partir de ahora comienza un renovado caminar; ahora sí, tras lo auténticamente verdadero, bello y bueno.

A vino nuevo, odres nuevos: «Y es hora de frenar, de andar despacio, / de dar con otro estilo» (p. 45). A un mundo nuevo, a una forma nueva, se ha de ir por un camino estrecho, por un despojarse de adornos y de glorias prestadas (la erudición explícita). El nuevo universo se presenta iluminado por el Dios creador y providente, principio y término de la vida humana (la tercera vida):

Sólo Tú me conoces. Cuando hayan
pasado muchos años y no quede
ningún rastro de mí, cuando el olvido
se haya apoderado de mis cosas,
y nadie pueda recordar el eco
de mis palabras, ni mi rostro, Tú
me mantendrás intacto en Tu memoria,
todavía más vivo, conquistado,
hecho más realidad, reconocido (p. 47).

Y en este renacer a un nuevo referente, a una nueva poesía, a una nueva motivación de la vida, el poeta experimenta la alegría de despertar y —así acaba el poemario— «abriendo los ojos, comprobar / que es todo realidad. No hay nada que sea un / sueño» (p, 53).

El estilo de Ballesteros está haciéndose. El poeta experimenta a lo largo del libro. Este lector —yo—, que le había conocido por *Recuerda a un bosque*, publicado un año antes, se sorprendió desde la primera línea. Interrumpió su lectura y averiguó que el orden de edición era inverso al de su composición: *Los primeros avisos* es «vino nuevo en odres nuevos». Y el lector volvió entonces a leer con un interés añadido: intentar descubrir cómo se hace un poeta. *Los primeros avisos* contienen poemas escritos a lo largo de dos años. A través de ellos, el hombre-Manuel escapa de algo, busca otra cosa, se muestra insatisfecho: se está buscando a sí mismo, al tiempo que huye de sí. El poeta-Manuel, también: quiere desprenderse todavía más —ya no acude apenas a las metáforas, no usa rima, no se sirve de licencias literarias...—, pero quiere aprender a escapar de las palabras mágicas, preñadas de prestigio de otros poetas de otros tiempos, a las que aún acude: «Anábasis», «dioses», «Grecia» (p. 14); «París» (p. 15); «Parnaso» (p. 35). Tiene que decidirse por una tendencia artística u otra: ¿Un eclecticismo? Sabemos que la búsqueda de *Los primeros avisos*, después de unos pocos años iba a dar alcanzar un fruto sazonado en *Recuerda a un bosque*.

Como los cultivadores de la «poesía pura» de principios de XX, renunciará a hacer literatura de la literatura, y sólo dejará entrever —a veces involuntariamente— el sustrato cultural, el fondo de lecturas. Ese apuntar a un universo cultural, todavía erudito y entre volutas barrocas, lo advertimos en *Los primeros avisos* desde su poema preliminar (p. 11). El «ofidio» que «repta» y muestra «obsceno, las curvas relucientes», «su gran musculatura [...] que un día acabará por abrazarte», coloca ante una encrucijada al lector, que se pregunta: ¿A dónde apunta ese reptil? ¿A la serpiente bíblica¹², o a las sierpes de Virgilio¹³? ¿O quizás a los dos contextos? La evocación de Virgilio —*de li altri poeti onore e lume*¹⁴— transporta al lector a la

¹² Por ejemplo, *Génesis*, 3.

¹³ Cfr. *Eneida*, canto II, vv. 199 y ss.

¹⁴ Dante, *Inferno*, 1, 82.

segunda vida en la fama. La evocación de la Biblia le conduce al campo de la lucha interior, al palenque donde se gana la tercera, que es «eternal y verdadera»¹⁵.

2. DE VETERA ET NOVA: CON UN DECIR DEPURADO

En *Recuerda a un bosque*, Manuel Ballesteros toma lo mejor de lo viejo y de lo nuevo en su poesía. *Recuerda a un bosque* es obra de madurez de un poeta maduro en la edad y en el ejercicio de las letras. El autor deja traslucir en su obra un profundo conocimiento de las humanidades y firmes convicciones religiosas que, lejos de adormecer su conciencia, le impelen a una *militia*, a una ascesis permanente, púdicamente oculta detrás de la alegoría.

Se mueve con soltura en la selección del sustantivo y el adjetivo más oportuno, en la frase sencilla, castiza, de construcción elemental. Comienza este poemario con fuerza desde el primer poema, desde el primer verso:

Mediado ya el camino de la vida
la selva se hace densa, va perdiendo
su alegre levedad, retira todas
las promesas antiguas y nos niega
también la vuelta atrás. Entonces muchas
preguntas sin respuesta van formando
el rostro del crepúsculo, la tarde (p. 9).

El lector advierte el calco intencional del primer verso de la divina *Commedia*, *Nel mezzo del cammin di nostra vita*,¹⁶. Desde este momento es fácil entrever el asunto del libro que comienza.

En efecto, el autor, próximo a cumplir sus cincuenta años, se ve caminado *per una selva oscura, una selva selvaggia e aspra e forte*¹⁷, y se propone subir la montaña que se abre ante él —no ya guiado por Virgilio, sino por aquel a quien el mantuano condujo—, por un camino que serpea entre un bosque (*purgatorio*) que ora se espesa

¹⁵ Cfr. Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*, XXXV, *supra*.

¹⁶ Dante, *Inferno*, I, 1.

¹⁷ *Ibid*, vv. 2 y 5.

en selva, ora se aclara y ordena en jardín (*paradiso*). Selva y jardín se disputan el bosque en un tira-y-afloja, que es figura de una lucha interior: «las dos ciudades» combatiendo dentro del hombre¹⁸.

Si hubiera que encuadrar este poemario en un género literario, quizás habría que considerarlo heredero de las epístolas horacianas, atendiendo a la intención didáctico-moral: cada composición de *Recuerda a un bosque* tiene, además de una confesión, un mensaje discretamente sugerido.

El tomo se distribuye en cuatro cantos de doce poemas cada uno. Las estrofas son siempre de siete versos endecasílabos sin rima. El ritmo —a veces brillantemente conseguido— se logra gracias al metro muy cuidado, a veces *cantabile* en endecasílabos cuyo acento descarga en la 2ª [ó, eventualmente, 3ª], la 6ª y la 10ª sílabas, que invitan a cantar partiendo cada verso en dos por la sexta:

El bosque y el jardín son las dos caras
de la misma moneda. Una moneda
que tiene por un lado un rostro amable,
aseado, sonriente y por el otro
un paisaje sombrío en el que habitan
dormidas las imágenes de antano,
y, vivos, los naufragios y los sueños (p. 17).

Los versos son frescos, naturales, aparentemente espontáneos. Pero son refinados. A un castellano, cuando versifica, fácilmente le acuden octosílabos a la boca y a la pluma —es su verso connatural y más arraigado—; el endecasílabo es verso de cultura, prestigiado desde Italia por Dante y Petrarca, e importado en España, definitivamente, a través de Boscán y Garcilaso; y adaptado a las posibilidades de nuestra lengua por este último mediante una adecuada distribución de los acentos. Desde entonces, el endecasílabo se ha hecho tan amable a nuestro oído que nos hemos acostumbrado a él, se ha hecho cómodo al escritor y al lector o, por mejor decir, al oyente: el polifacético Valle (que se llamaba Ramón Valle Peña) se

¹⁸ Cfr. S. Agustín, *De civitate Dei*, XIV, 28.

aderezó el nombre de manera que resultara un endecasílabo perfecto: «Éste que veis aquí, de rostro español y quevedesco, de negra guedeja y luenga barba, soy yo: don Ramón María del Valle-Inclán»¹⁹).

Ballesteros hace un uso personal de lo viejo: no sigue a los humanistas del Renacimiento que ya no copiaban del natural sino de los clásicos. Ballesteros, como los clásicos, copia del natural. Más, toma de los nuevos ese prurito de la «poesía pura» de no acopiar citas cultas, ni invocar autoridades del olimpo o del palacio o del catálogo de los héroes. Tampoco, como ellos, hace ya literatura de la literatura.

Esa misma tendencia, ensayada por otros desde finales del XIX, le lleva al verso libre, a la composición de siete versos libres, difícil de encasillar. Sin embargo, no sigue a la poesía pura en sus extremismos de racionalización —y consiguiente deshumanización—, sino que se inspira en ella al modo que lo hizo Juan Ramón, para depurar el verso y dar contundencia a lo sencillo. En la obra de Ballesteros abunda y manda la frase nominal. Hace su papel por todas partes, pero sobresale cerrando los versos finales de los poemas: una frase nominal conclusiva, compendiosa, que podría dar título a la composición. Así, *la tarde*. (p. 9), *nuestros sueños*. (p. 11), *los misterios*. (p.10), *el fuego*. (p. 14), y del mismo modo hasta el final. Estos finales, que el autor puntúa con coma, bien podrían ir en algunos casos precedidos de los dos puntos que aún pondrían más de manifiesto el carácter de conclusión, de condensación de lo que sigue y acaba.

La sobriedad del verso es mesetaria. No hay rima, no hay hipérbaton, y no hay apenas metáforas (imágenes sí, muchas y bellas; y comparaciones, y una permanente alegoría).

Si la función poética del lenguaje se expresa mediante recurrencias o repeticiones, como propuso Jakobson²⁰, Ballesteros prescinde de la más evidente (la

¹⁹ Así comienza su fabulosa autobiografía en «Juventud militante. Autobiografías», *Alma Española*, nº 8, 27 de diciembre de 1903. (El subrayado es nuestro).

rima), pero se apoya en la recurrencia de la medida (once sílabas siempre bien contadas), y en muchos casos también –dejándose llevar por el oído más que por el lápiz– en una cadencia regular. De todas formas, donde está verdaderamente presente la delicada y oportuna repetición poética es en los nombres, en los objetos nombrados por sustantivos, siempre los mismos: selva, bosque, jardín, nostalgia, esperanza... y, sobre todo, en las distintas etapas de un caminar esforzado –ahora con entusiasmo, luego a contrapelo– que comienza y vuelve a comenzar una y mil veces.

Poesía en cierta medida épica: canta las pequeñas –¿o grandes?– hazañas de un hombre –el hombre– a través del «camino de la vida» de que habla el primer verso, el sempiterno *topos* del *iter vitae*²¹. Pero es, todavía más, lírica. Habla de –evoca, descubre, revela y suscita– sentimientos. En el primer canto la lírica es ‘lírica del yo’, de un yo nunca mencionado, siempre escondido tras la figura del bosque o del jardín; o detrás de una frase impersonal:

El orden del jardín es excesivo
y ya no sabe a bosque ni recuerda
su antigua sinrazón, su desmesura
hermosa y primitiva. Demasiados
caminos, contención, fuentes, parterres,
presencias, claridad, rosas. Se olvidan
las sombras, el origen, los misterios (p. 11).

En los cantos III y IV también se examina y se exhorta el poeta a sí mismo con una forma de ocultamiento –¿de pudor, de buena educación? –. El *tú* es *yo*. Y lo es, gramaticalmente, a través de esa virtualidad de que dispone la segunda persona para expresar lo mismo un impersonal («Tú caminas / por una senda que atraviesa un monte» (p. 45, vv. 1-2), que un indudable *yo* («Un bosque de palabras son tus versos», p. 57, v. 1). A veces el *tú* de Ballesteros no se sabe bien quién puede ser: «Si quieres

²⁰ Cfr. Roman Jakobson, «Lingüística y poética», *Ensayos de lingüística general*, París, 1963.

²¹ Séneca, principalmente, entre otros lugares, en *De brevitate vitae*, 9, 5, y en la epístola *Ad Lucilium*, 14, 7.

una buena pesadilla / te puedo ofrecer esta». ¿Tú?, ¿yo?, ¿o acaso es el lector el interpelado?

Sólo el 'yo' quiere decir yo en la estrofa en que, al final del libro, el poeta se sincera de esta manera:

También tengo otros bosques más amables
que, por cierto, me suele gustar menos
contaros, recordar: como si hubiese
un extraño pudor que me impidiese
hablar con alegría de la vida, de las cosas
que debo agradecer, por la que vivo.

Pero, en el centro del libro, la lírica se hace 'lírica del tú', un tú que tiene nombre, María –lo avisaba la dedicatoria: «A María» –. Es amor en coloquio con la persona amada. Un cambio de tono, una inevitable embriaguez se desata al evocar a su mujer, a partir de estos versos:

Qué clase de locura es este bosque
que me ofreces ahora, los jardines
que sólo tienes tú y en que pretendes
me pierda, te me entregue. Ya se adensa
la selva tras de mí como una noche
cerrada y sin caminos. No me queda
ninguna escapatoria; ni la quiero.

Finalmente, me place resaltar que la sobria contención de Manuel Ballesteros no consigue ocultarnos la filosofía de su escribir, su poética personal, que manifiesta casi sin darse cuenta en la siguiente composición (séame permitido desvelarlo por medio de unas atrevidas trasposiciones que el lector también habrá sabido leer tras los velos de las palabras):

Un bosque de palabras son tus versos [mis versos],
imágenes sonámbulas que vienen
de lejos hacia ti [hacia mí] y que despiertan,
sin orden ni concierto, muchas cosas
antiguas que creías [que creía] olvidadas,
que estaban olvidadas y aguardaban
tan sólo a que tu voz [mi voz] las rescatase.

Es el verbo creador y redentor del poeta.

3. MEMENTO MORI, CONTEMPLANDO EL ROSTRO DE LA MUERTE

En 2003 publica *Las casas abandonadas*. Después de tantear el camino en busca de su voz —su *yo* y su estilo— (*Los primeros avisos*); después de haber recorrido con esfuerzo un sendero a través del bosque —desde la selva hasta el jardín— trabajando su *yo* por la ascesis, y su estilo por el esfuerzo perseverante de desbroce y de poda (*Recuerda a un bosque*), en *Las casas abandonadas* la vida ha llegado a plenitud serena, la forma ha encontrado su madurez en la desnudez.

Las casas abandonadas tratan del final del camino, la muerte, que, cuando llega, deja la casa vacía, y el cuerpo vacío (la casa es la imagen del cuerpo, habitado o «abandonado»). En paralelo, el estilo del autor se ha ido desprendiendo también de lo material, de lo adjetivo: ya no se viste con joyas prestadas —adiós a las referencias cultas, a las palabras mágicas, a la sujeción a una misma estrofa—. Su arte se ha hecho pobre para hacerse rico:

Lo importante es la voz, dar con la voz
de aquel que vive dentro y al que sólo
presentimos a veces, como en sueños.
Tú me tienes a mí, tú que no esperas
más que la hora de morir: permite
que te preste mi voz, que sea útil (p. 9).

Sólo queda el ritmo y la palabra más ajustada. No hay rima, no hay una estrofa común. Sólo queda el endecasílabo disciplinado y andadero. En tan solo dos ocasiones combina los versos de once sílabas con sendos heptasílabos, tratados como si fueran hemistiquios huérfanos, con el mismo acento mayor en la sexta: «que esto ha sido muy corto, que ha durado / menos de lo debido» (p. 19, vv. 4-5); y

He llevado una vida
muy poco razonable, pero aquí
estáis vosotros dos que sois los frutos
de mi amor fracasado e imposible (p. 27, vv. 1-4).

No hay metáforas. Sí, comparaciones. Pocas alegorías. Y una evocación de la verdad de las cosas, una sinceridad expresada y recibida por medio de un lenguaje sin adornos: las palabras comunes del hablante instruido, con alguna concesión ocasional al color local²². Sus nombres, sobre todo, y sus adjetivos son a un tiempo precisos y evocadores: sus connotaciones van siempre en dirección a lo más íntimo del hombre, hacia su encuentro con Dios –más íntimo al hombre que el hombre mismo²³–: «la casa» llama ahora al hogar, a lo tangible, a las raíces, y también al cuerpo que alberga un alma; «el camino» es el actuar comprometido y arriesgado; «el tapiz» es el haz y el envés, lo que ve uno y lo que ven los demás de la propia vida, lo que vemos nosotros y lo que ve Dios; «el crepúsculo», «los sueños», «la nostalgia», «los pasos»... y «el cáncer»: *memento, homo!* ¡Y los adjetivos: desde las dos primeras palabras, «**Lo importante**» (p. 9), hasta las últimas páginas, «este **abrupto** final» (p. 42), «**aquella** casa» (p. 45).

De hecho, prácticamente, cada poema podría condensarse en uno de esos sustantivos de uso común, que van preñados de los sentimientos del poeta. Así, los títulos –los poemas vienen sin él: en el índice se denominan con el primer verso– podrían muy bien ser: «Mi voz» (p. 9, v. 6), «La realidad» (10, 1), «Una salida» (11, 4), «Este tapiz» (12, 5), «La corriente» (13, 4), «Saber terminar» (14, 2), «La nostalgia» (15, 1), «LA VIDA» (16, 1), «Errores» (17, 1), «Sueños» (18, 10), «Crepúsculo» (19, 13), «Sola» (20, 13), «El sueño» (21, 8), «Camino» (22, 8), «Un cáncer» (23, 4), «La mano» (24, 7), «Demasiado» (25, 1), «Campanas» (26, 2), «Alegría» (27, 11), «Agradecida» (28, 12), «Lo que busco» (29, 5), «La hora de morir» (30, 2), «La luz» (31, 18), «La contradicción» (32, 13), «El dolor» (33, 6), «Mi caso» (34, 1), «Disfrutar» (35, 28), «¡Ojalá! » (37, 10), «Un gran banquete» (38, 9), «La pesca milagrosa» (39, 13), «Las sandalias» (40, 1), «Aquel silencio tuyo» (41, 9), «Este abrupto final» (42, 18), «Tu

²² Véase el empleo del término «reboño» con la acepción de ‘canal’ o ‘acequia’. El DRAE no la trae en su última edición (2001). En las 12 ediciones que median entre los años 1925 y 1992 viene con el significado de: « [En] Cantabria. Suciedad o fango depositado en el cauce del molino».

²³ *Tu autem eras interior intimo meo* (San Agustín, *Confesiones*, III, 6, 11).

oración» (43, 23), «Aquella casa» (45, 16), «La casa en que viviste» (46, 14), «Casas abandonadas» (49, 1).

Pero el lector quiere conocer el mensaje conceptual. ¿Quién es quién? ¿Cuál es la historia y cuál el mensaje, cuáles la «conseja» y el «consejo»²⁴. Como bien dijo en prosa un poeta, es preciso leer despacio²⁵, y otro de los grandes advertía la importancia de volver sobre lo ya leído; que en cuestión de poesía, quien no relee no lee²⁶. Como en las viejas traducciones escolares de Latín, a este lector –a mí– le ha sido preciso ir averiguando en cada poema –como si se tratase de una larga frase de Cicerón– dónde está el Sujeto, por así decir.

El lector de Ballesteros ya sabe por los libros precedentes, que el autor es pudoroso; que se resiste a airear lo más íntimo de lo suyo y de los suyos; que diluye a veces el *yo* detrás de un *tú* o de un impersonal. No es fácil averiguar qué persona real responde al *yo* o al *tú* gramatical. En *Las casas abandonadas* no engaña, pero se oculta y se reserva para el lector realmente interesado, para quien quiere saber más y con más seguridad. Parece que el poemario se desarrolla en los siguientes términos:

El poeta ofrece su voz («permite que te preste mi voz», p. 9) a una persona muy familiar («Tú me tienes a mí», *ibid.*) que no espera «más que la hora de morir» (*ibid.*). Esta persona es una mujer («sonámbula», p. 16; «soy yo Fulana», p. 31), hermana del poeta («Para mi madre», p. 30), asume la realidad de que va a «morir siendo joven» a causa de un «cáncer», y dejar «dos hijos huérfanos» (p. 23). En los tres poemas que siguen al primero (pp. 10-13) habla un genérico *nosotros* detrás del que tanto se puede ver la persona del autor, la del *tú* o la del mundo en general: son reflexiones didáctico-morales acerca de «la realidad» en la perspectiva de la muerte

²⁴ Cfr. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, «Del mismo al discreto lector».

²⁵ Así decía Jorge Salinas: «No sería pertinente alegar aquí mi propio caso; pero en los de muchos de mis amigos de alta marca intelectual, es cosa confesada que con el más y más leer se aprende a leer más despacio, no más a la carrera, y se disfruta de esa lentitud, por las delicias que deja» (Pedro Salinas, «Defensa de la lectura», *El defensor*, Madrid, Alianza, 1986, p. 133).

²⁶ Cfr. Jorge Guillen, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1972, p. 70.

(10), del «camino» que queda por recorrer (11), del esfuerzo felizmente consumado (12). A partir de aquí, es el *tú*, la hermana desahuciada, quien reflexiona en primera persona, con algunas salvedades, como son, precisamente los dos poemas inmediatos (pp. 14 y 15) en que de modo impersonal se formulan nuevos apotegmas.

En dos ocasiones toma la palabra el autor ('yo' es *yo*) para dirigirse, en la mitad del libro, a la cara consorte —el *tú* de estos versos—, al calor del hogar conyugal (p. 25), a la intimidad del lecho común (p. 26). Por un momento el poeta se toma un respiro y habla desde el tiempo real, en que escribe, que no es el mismo tiempo —pasado— sobre el que escribe. El primero dice así:

No hay duda, esta ciudad es demasiado
grande para nosotros. Y esta casa,
que es la envidia de todos, nos abruma.
Demasiado trabajo y demasiada
ceremonia social y pocos sueños.
Una vida más simple hubiera sido
mejor para nosotros que añoramos
a diario otros tiempos que tampoco,
si lo pensamos bien, fueron felices (p. 25)

En los más de los poemas, el poeta presta su voz a la sufriente para que hable en voz alta. En otros, ella habla consigo misma, conjugando el *yo* y el *tú* en soliloquio (pp. 20, 40, 43, 46), y, acercándose al fin del poemario —y de su camino—, ésta se dirige al Tú de Dios, ya en la figura de padre del «hijo pródigo» que es ella (p. 37), ya en la del Maestro resucitado que espera desde la orilla la llegada de la pesca milagrosa (p. 39).

El poeta, narrador invisible, omnisciente, aborda el último poema —conclusivo— para describir una casa abandonada, la vieja casa de sus padres —rememorada amorosamente en los versos precedentes, pp. 43-48: el jardín, el despacho, la iglesia contigua, el pueblo. Y permite adivinar, a quien se esfuerza en comprender, que «la casa» es el cuerpo de los hombres, lo que se queda aquí, lo corruptible. Las «casas abandonadas» son los cuerpos de los muertos, las vidas

pasadas... Pero esos cuerpos, lo mismo que esas casas llenas de recuerdos, se miran con un cariño que no se puede extinguir, porque ellos serán un día transformados para ser compañeros eternos, en la morada eterna. A esa casa abandonada queremos siempre volver, como quieren volver los hombres enamorados a visitar en sus tumbas los restos de sus difuntos.

Las casas abandonadas no es propiamente una elegía, por cuanto no discurre tanto sobre los sentimientos y lecciones de una muerte consumada, cuanto de una muerte que se anuncia próxima e inexorable. Delante de ella el hombre se cuestiona su vida pasada y emprende un camino de rectificación, de vuelta a la religión con las disposiciones del «hijo pródigo», con la esperanza de encontrar en la muerte la vida. Se dejará la casa, el cuerpo corruptible – *ca-ro da-ta ver-mibus*, ya – para entrar en la mansión permanente (*non enim habemus hic manentem civitatem, sed futuram inquirimus*²⁷).

Pienso que el clima de expectación de la muerte en compañía, a la vez con esperanza, con compasión y con esa especie de sentimiento tan humano ante el salto a lo desconocido se expresa se capta perfectamente en el poema dedicado «Para mi madre, *in memoriam*»:

Supongo que sabré que ha llegado
la hora de morir por algún signo
que me harán sólo a mí. Como la nieve
que aquella madrugada iluminó
en tu ventana el páramo y nos hizo
saber a ti y a mí que esa mañana,
esa misma mañana, partirías.

Recuerda a un bosque nos invita a hacer una meditación de la muerte. Que, como decía Gracián, «es preciso meditarla muchas veces antes, para acertarla hacer bien una sola después»²⁸.

²⁷ *Ad Hebraeos*, 13, 14.

²⁸ Baltasar Gracian, *El discreto*, XXV, *in fine*.