

Diablotexto *Digital*



La transgresión lingüística como poética en la obra de Rafael Ballesteros (1969-1986)¹

Linguistic transgression as poetic in the work of Rafael Ballesteros
(1969-1986)

JULIO NEIRA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Resumen: Una de las poéticas personales más originales y arriesgadas de los años de la Transición es la que desarrolló el malagueño Rafael Ballesteros (1938) en sus obras de esos años, sobre todo en *Jacinto*, auto sacramental laico, sacrílego e iconoclasta. La transgresión conceptual y semiótica de su poesía se sustentó en la creación de un lenguaje poético propio nacido de la desviación transgresora de las reglas del lenguaje estándar y de la adopción de una voluntad dialógica que supusieron la ruptura con los patrones monológicos de los discursos del poder que venían dominando la sociedad española del último medio siglo.

Palabras clave: Rafael Ballesteros. Transición política española. Transgresión poética

Abstract: Rafael Ballesteros (Málaga, 1938) has developed one of the most original and personal poetics of the Transition, in the works he published in those years, specifically in *Jacinto*, a secular, sacrilegious and iconoclastic “auto sacramental”. The conceptual and semiotic transgression of his poetry was based on the creation of his own poetic language. Its language is born of transgression of the standard system of the language and the adoption of a dialogical perspective. These presuppositions supposed the rupture with the monological patterns of the discourse of power that dominated the Spanish society in the last half century.

Key words: Rafael Ballesteros. Spanish political transition. Poetic transgression

¹ Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal “Poéticas de la Transición (1973-1982)” Ref. FFI2017-84759-P (AEI/FEDER, UE)

En pocos casos como en el del malagueño Rafael Ballesteros (1938) se produce de manera más acusada la paradoja de no figurar en el “canon” de la poesía española contemporánea, no haber despertado el interés mayoritario de la crítica y, sin embargo, ser considerada su poesía por quienes sí se han ocupado de estudiarla como una de las más originales y de mayor calidad y mérito de la segunda mitad del pasado siglo XX. En todas las épocas pueden señalarse episodios similares; la historia de la crítica literaria abunda en figuras injustamente postergadas que precisan del paso del tiempo para su reivindicación, aunque no todos la consiguen como merecen. No obstante, la década de 1960 parece destacarse en esa distorsión crítica. Baste recordar los nombres de Diego Jesús Jiménez, Rafael Pérez Estrada, o el mismo Ballesteros. Lo que nos hace pensar que el fenómeno trasciende esos casos individuales y se hace colectivo, como estudian Morales Lomas y Torés (2015).

Centrándonos en Rafael Ballesteros, de su obra en general y en concreto de su obra *Jacinto* (1984) afirmaba ya Martínez Sarrión en su reseña a la primera entrega del libro que se trataba de un texto “insólito en el canijo y espiritado diorama de la poesía castellana de ahora mismo” (1984: 95) y lo relacionaba con empresas poéticas de la entidad de las llevadas a cabo por Milton o el Góngora de los poemas mayores. Vinculación que reiterarían luego Rosa Romojaro (2004) y José María Balcells –quizá el crítico más asiduo a la poesía ballesteriana–, para quien *Jacinto* se trata de “uno de los esfuerzos creadores de manipulación verbal más colosales de los últimos años [...] para lograr una voz literaria personalísima donde no se olvida la belleza” (1995: 48). Morales Lomas y Torés lo consideran “no ya uno de los mejores poemarios de Rafael Ballesteros, sino de nuestra lírica [...] drama sinfónico sin parangón” (2015: 120). Y Francisco Javier Torres lo valora como un “nuevo discurso, y complejo y único sin duda en nuestra contemporaneidad literaria” (2009: 95).

¿A qué se debe entonces la desatención casi general de críticos y profesores hacia una personalidad poética de tal calibre, que debería contar ya con una bibliografía mucho más numerosa y algunas tesis doctorales? Tal vez la clave del enigma estribe en la naturaleza misma de esa poesía, bastante

hermética por exigente consigo misma, que según José Enrique Martínez Fernández “se ha escrito para ser asimilada como una aventura personal y solitaria” (1996: 112). Ángel Alcalá, autor de una reciente y larga entrevista con el poeta, destaca en ella: “profundidad, intensidad y densidad son las palabras clave que Rafael Ballesteros ha ido pronunciando ante las diversas cuestiones planteadas en torno a la literatura y la vida [...] la poesía de Rafael Ballesteros no es de lectura fácil, así como tampoco lo es su composición” (2016: 134-135); y el propio Rafael Ballesteros reconoce: “yo no soy especialmente entendido nunca, eso es así y no hay que darle más importancia” (Alcalá, 2016: 138). De manera que podríamos concluir en primera instancia que las cualidades que hacen excepcional su poesía en el contexto de su tiempo – originalidad, profundidad temática, innovación técnica, transgresión de los códigos lingüísticos y creación de un lenguaje poético personal, etc.– son la causa de su incompreensión por una crítica y un ámbito académico más propensos al manido encasillamiento estilístico y generacional que a la detección de creaciones poéticas singulares. Y ya advierte el mismo Rafael Ballesteros: “No creo en las generaciones, creo en los poetas” (Alcalá, 2016: 119).

Aunque tal vez no sea descartable que influyera el hecho de que, durante buena parte de su trayectoria, en los años de la Transición, tuviera una extensa actividad política como diputado socialista en el Congreso. Años de silencio editorial, aunque no de escritura, en los que esa faceta pública eclipsó a la poética. Para muchos pasó a ser un político que hacía poesía y no un poeta dedicado a la política. En todo caso, en nuestro panorama literario y social no ha dejado de pesar como una losa el desprestigio de la actividad política que durante décadas esparció la propaganda dictatorial. Sea como fuere, el caso es que una de las trayectorias de mayor calidad, innovación y altura de la creación poética contemporánea en lengua española permanece escondida para el gran público, al alcance de unos pocos. Esperemos que la edición definitiva de *Jacinto* contribuya a acabar con esa ocultación y que esta introducción sirva para facilitar la lectura aclarando las claves de su composición y su significado.

La trayectoria poética de Rafael Ballesteros –no nos referiremos a su obra narrativa ni a su teatro– cuenta más de medio siglo y un número de libros lo suficientemente numeroso para obligarnos ahora a trazar solo una panorámica sucinta, pues cualquier detenimiento en los temas, la estructura y lenguaje poético de cada uno ellos excedería la razonable extensión de estas páginas. La primera recopilación de su poesía escrita entre 1969 y 1989, publicada por el Ayuntamiento de Málaga en su colección Ciudad del Paraíso con una introducción de José María Balcells, data de 1995. Este volumen reunía sus libros *Las contracifras* (1969), *Turpa* (1972), *Jacinto (Primera versión de la primera parte)* (1983) y *Numeraria* (1986), así como cuatro conjuntos de textos más breves: *La Cava* (1984), las prosas poéticas *Séptimas de Ammán* (1984), *De Crísidés a Jacinto (Epístola)* (1987) y *El pie* (1988), editados en colecciones tan señaladas como los Suplementos de *Litoral*, las Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce o las ediciones de Rafael Pérez Estrada. El proceso de edición de este volumen recopilatorio debió de ser muy largo, pues inexplicablemente dejó fuera un libro publicado cuatro años antes de la fecha de edición: *Testamenta* (1991), cuya escritura está fechada por su autor entre octubre de 1987 y julio de 1989. También se omitieron los dos primeros poemarios de Rafael Ballesteros (*Desde dentro y desde fuera*, publicado durante su estancia universitaria en Iowa (EE. UU.) en 1966, y *Esta mano que alargo* (1967), serie incluida en el volumen *Diez jóvenes poetas*, selección publicada en El Bardo, auténtica «prehistoria poética» que seguramente su autor prefirió olvidar porque en esos textos todavía no sonaba su voz más personal, pues eran tributarios de los esquemas de una poesía social ya declinante.

Un segundo volumen reunió en 2015 los libros escritos por Rafael Ballesteros en los siguientes veinte años con un amplio y excelente estudio introductorio de Juan José Lanz, *Poesía (1990-2010)*. Allí encontramos, además de *Testamenta*, el texto en prosa poética *De los poderosos* (1996), la serie de aforismos *Fernando de Rojas acostado sobre su propia mano*, publicados en dos entregas en 1999 y 2002, muy relacionados con la IV parte de *Jacinto*, y los libros de poemas *Los dominios de la emoción*, que apareció en la editorial Pre-Textos en 2003, y *Nadando por el fuego*, publicado en 2012

en la localidad francesa de La Bastide d'Armagnac, en una edición no venal bilingüe con traducción al francés del hispanista Lucien Castelá.

En la introducción a la primera recopilación, José M.^a Balcells establecía para el primer periodo de la obra ballesteriana dos etapas poéticas diferenciadas. La primera incluía desde su primera publicación en 1966, *Desde dentro y desde fuera*, hasta 1972, *Turpa*. La segunda abarcaba lo escrito en la década de los ochenta: *Jacinto* (1983), *La Cava* (1984), *Séptimas de Ammán* (1984) *Numeraria* (1986), *De Crísides a Jacinto (Epístola)* (1987) y *El pie* (1988). Era obvio el criterio cronológico y la cesura que imponía el silencio entre 1972 y 1983. Sin embargo, el propio Balcells advertía que ese lapso temporal no había sido de silencio creador, sino solo editorial, pues en esos años de intensa actividad política el poeta había escrito textos que quedaron inéditos, a los que él denomina *Buhomeñas*.

Son los años de su militancia clandestina en el PSOE, aún ilegal, su detención y prisión en Barcelona, su incorporación a la Ejecutiva Federal de ese partido; luego, tras la muerte de Franco en 1975 y la transición democrática, su elección como diputado al Congreso por Málaga. También reconoce Balcells que hubo más distancia estética entre *Turpa* y sus precedentes que respecto a *Jacinto*; y que *La Cava* (1984), *Séptimas de Ammán* (1984) y *Numeraria* (1986) tenían rasgos que los vinculaban entre sí y los separaban de *Jacinto*, lo que hacía poco fiable su propia clasificación. Además, señalaba Balcells la especificidad de *Jacinto*: “dicho título reviste un notable grado de autonomía en la producción del escritor, ya que su índole misma lo convierte en artefacto extraordinariamente singular” (1995: 6).

Más tarde, conocida su obra posterior, Balcells vuelve a distinguir en la poesía ballesteriana dos etapas, definidas por el énfasis en la dualidad oscuridad/ claridad, que tendría en la primera parte de *Jacinto* su fulcro. Desde *Las contracifras*:

La escritura literaria ballesteriana había emprendido y desarrollado un proceso de hermetización continuo que se apoyaba en rupturismos múltiples, que tuvo un ápice en *Turpa* y llegó a extremarse en la entrega primera de *Jacinto*, que data de 1983. Pero desde *La cava* el poeta comenzaría un camino deconstructivo de la opacidad y fue avanzando hacia una poética cada vez menos oscura que permitiese apreciar mejor sus logros estéticos y acceder a sus meditaciones cavilosas. (2016: IV).

Sin embargo, la continuación de *Jacinto* a lo largo de los años 90 en la *Primera versión de la II parte* (1997), *de la III parte* (1998) y *de la IV y última parte* (2002), con evidente coherencia estilística y conceptual y similar “hermetismo”, permite cuestionar a posteriori la idoneidad de una periodización basada en la cronología, a que tan aficionada se muestra la historiografía académica. Porque las cuatro partes de *Jacinto* se convierten en la espina dorsal del conjunto de la obra poética del malagueño. Abarca los treinta años de su escritura de la “primera versión”, 1972-2002, y luego diez más de la elaboración de su versión definitiva, 2003-2013, que pronto verá la luz. Cuarenta años de dedicación a un proyecto unitario, estéticamente ambicioso, que alcanzará los veinte mil versos, el de toda una vida creadora, durante los que Ballesteros escribe también otros libros, diferentes entre sí, pero mantiene la ligazón a una empresa poética muy definida en la que no encontramos diferencias en relación con el nivel de hermetismo/claridad, y que ya Balcells consideraba “obra mayor con un dinamismo y una poética propia y exclusiva” (1995: 6).

En este sentido, Juan José Lanz (2015) estima que esos veinte años transcurridos entre *Testamenta* y *Nadando por el fuego* sí deben ser considerados un nuevo período en la escritura ballesteriana que apunta a la superación de los modelos expresivos fijados en las etapas anteriores, que discurrían por vías paralelas, en una síntesis que los integra en un sistema único culminado en sus dos últimos libros.

A nuestro juicio, sin embargo, considerada la trayectoria poética desde la perspectiva global del medio siglo transcurrido, más que por su segmentación en etapas o épocas diferenciadas, debe caracterizarse como una continuidad en la que, con las lógicas variaciones y modulaciones internas, no siempre en progresión lineal, sino con retrocesos o atenuaciones de la dificultad del lenguaje poético, una misma voluntad creadora y un coherente universo temático guía la escritura de Rafael Ballesteros según parámetros a los que es fiel desde de sus primeras tentativas: explicarse a sí mismo, indagando en la propia identidad, y las peripecias de la vida humana, siempre en tránsito, en permanente dialogo consigo y con los demás, desde una

irrenunciable voluntad de estilo y una lengua poética propia, bajo la concepción de la poesía como un asunto no limitado a la esfera del conocimiento, del sentimiento o de las vivencias, sino intrínseco al ámbito de la experiencia del lenguaje.

En la poética desarrollada en esa trayectoria, sobre todo, pero no sólo, en las obras de su primera parte –a cuya consideración limitaré estas páginas– José M.^a Balcells (1995b) distinguió cinco claves fundamentales: la planificación muy elaborada, aunque diversa, de los libros; la ordenación estructural de la materia poética en partes; cierta teatralidad originada por su frecuente composición dialógica; la introspección en la realidad interior y el entorno del poeta como instrumento de autoconocimiento; y, por último, un personalísimo uso del lenguaje resultante de la transgresión de las convenciones gramaticales en todos los planos, fonético, morfosintáctico y semántico.

En los libros publicados entre 1990 y 2010 Juan José Lanz señala otras claves complementarias. Insiste en la concepción dialógica y dialéctica de la escritura como uno de los principales elementos conformadores de la poética ballesteriana; pues de esa tensión entre contrarios –auténtica cosmovisión dinámica y progresiva del hombre, del mundo y de la Historia– es de donde surge la convivencia de diversos discursos, del cruce no siempre contemporizador de códigos lingüísticos diversos, del discurso individual y del discurso colectivo, integrados en el texto poético, que acaban produciendo la violación de los esquemas verbales consuetudinarios y alumbrando un lenguaje poético nuevo y personal. Otra consecuencia de esta concepción del texto poético como ámbito de contraste dialógico es la negación del dogmatismo monológico que construye certezas absolutas, a través del que se construyen los discursos del poder. Frente a ese discurso moralizador excluyente de los discrepantes se opone la duda sistemática, el cuestionamiento continuo, el discurso de la incertidumbre metódica.

Tras la breve *plaquette Desde dentro y desde fuera*, publicada en 1966 durante su estancia docente en la Universidad de Iowa, Ballesteros se da a conocer en España en 1967 con el cuadernito *Esta mano que alargo*, incluido en la serie antológica *Doce jóvenes poetas españoles* editada por José Batlló y

Amelia Romero en El Bardo. Este proyecto, como otros similares de esos años, pretendía acreditar el cambio producido en la poesía española a lo largo de esa década, con el agotamiento de la llamada poesía social y la eclosión de una nueva promoción poética mucho más proclive a la experimentación del lenguaje que a la reiteración de la denuncia de la dictadura franquista.

En el caso de Ballesteros, sin embargo, seguía siendo evidente el peso de las circunstancias políticas y sociales de la España de la época, la voluntad testimonial de sus versos y la llamada a la solidaridad como camino en la lucha por la libertad. *Esta mano que alargo* consta de catorce sonetos sin rima en los que se aprecian ya algunos rasgos que serán constantes a lo largo de toda su obra, pese a lo mucho que esta evolucionaría: la gravitación consciente de la tradición literaria, aquí son apreciables las huellas de César Vallejo, Pablo Neruda, Miguel Hernández y Blas de Otero; el carácter discursivo y su expresión dialógica en el texto; y la creación de un léxico propio (“digestamos” en lugar de digerimos, por ejemplo) que busca transgredir el uso estándar de la lengua para lograr una significación poética intensificada.

En alguna medida los sonetos de esas dos series iniciales pasaron a su primer libro, *Las contracifras* (1969), pero en el conjunto apreciamos diferencias sustanciales, empezando por una intencionalidad lúdica inédita que añade a las referencias literarias citadas, y a otras clásicas, la del vanguardismo postista y la figura de Gabino-Alejandro Carriedo, poeta por el que Ballesteros siempre confesó predilección. *Las contracifras* se sumaba a la corriente de subversión de los cánones poéticos tradicionales, patentes en esos años por ejemplo en la poesía experimental, concreta o visual, con la transgresión de las normas que rigen la estrofa más clásica de la tradición literaria, el soneto. Francisco Javier Torres considera este libro “un magnífico ejercicio de corrosión de coordenadas establecidas, en una muy lúcida, lúdica e inteligente búsqueda de libertad creativa a través de la técnica empleada y que podemos convertir sin dificultad en correlato de unas posturas éticas muy determinadas” (Torres, 2009: 94).

En este conjunto de sonetos Ballesteros altera conscientemente las pautas métricas establecidas, con versos de nueve, trece y doce versos; amplía el número clásico de catorce con pie quebrado de arte menor, y rompe los

esquemas de la rima, bien eliminándola, bien usando rimas asonantes, rimando la misma palabra, usando rimas de cabo roto, o colocando en posición final pronombres, demostrativos o adverbios, etc. Concluye Balcells (1995: 26): “se transgreden continuamente, por una u otra vía, los convencionalismos de los manuales de preceptiva literaria”. Pero además se pueden rastrear también ejemplos de profunda perturbación de la lengua estándar propiciados por una intencionalidad irónica evidente, como estructuras morfosintácticas anómalas, juegos sintáctico-semánticos y conceptuales antitéticos (Romojaro, 2004) que serán potenciados en sus libros siguientes. Con todo ello consigue Ballesteros el extrañamiento del lector, la sacudida que le permita incorporarse al ámbito del texto despojado de las rutinarias pautas de lectura.

Su siguiente libro, *Turpa* (1972) – “libro inclasificable [...] poema alegórico” (Romojaro, 2004: 124, 128), vinculable a la épica para Balcells (1995)– es un salto cualitativo y cuantitativo en el camino de la diferenciación transgresora y la originalidad del universo creador de Rafael Ballesteros. Se trata de un extenso poema-libro, secuenciado formal y temáticamente en cuatro partes de progresión lineal, que relata el ataque de un personaje monstruoso con rasgos de pájaro a un yo narrador que asiste indefenso e inerme a su destrucción. El libro se enmarca en el contexto poético de su tiempo en que convivían diversas tendencias renovadoras, desde el culturalismo más o menos esteticista a la poesía visual, alineado en la herencia del surrealismo postista, pero sustituyendo su componente lúdico por la expresión desgarrada del trágico conflicto de la conciencia de la propia identidad en un mundo huérfano de asideros inmutables.

El lector asiste crecientemente desasosegado a una historia de desarrollo narrativo racional pero que trasciende la racionalidad de la experiencia y penetra en un mundo de terror gratuito e inexplicable, cuya autenticidad es paradójicamente avalada por el autobiografismo del sujeto poético que acaba siendo destruido, lo que evidencia el carácter alegórico del libro. Balcells califica a *Turpa* como “monstruo increíble que puede encarnar fuerzas infernales anidadas y robustecidas por la conciencia” (1995:33). Y lo hace a través de un lenguaje que potencia el extrañamiento mediante los mecanismos perturbadores del lenguaje estándar, ya apuntados respecto a *Las*

contracifras. Poética del exceso, que resulta realizada por su contraste con una muy ordenada estructura formal de partes y secuencias simétricas y que basa su eficacia en la construcción de un lenguaje propio obtenido de la “deturpación” del idioma, mediante la alteración de las categorías gramaticales, como la conversión de sustantivos en verbos o de verbos en sustantivos y adjetivos, la incorporación de arcaísmos y neologismos, la ruptura de las reglas de compatibilidad semántica, etc. (Barrero, 1996). A ellos se une la intensificación de procedimientos estilísticos reiterativos, como paralelismos, bimetraciones, anáforas, antítesis, enumeraciones, sinonimia, recurrencias de variado tipo. Todos ellos son recursos que se intensificarán en *Jacinto*, pero ya en *Turpa* configuran una de las propuestas poéticas más novedosas y personales de su tiempo.

En 1983, tras diez años de silencio editorial, aparece *Jacinto. Primera versión de la primera parte* –a la que seguirían después, como ya se ha dicho, una segunda, tercera y cuartas partes entre 1997 y 2002, que quedan fuera de la cronología de este estudio–. *Jacinto* supone, según sus críticos, la máxima expresión de la personalidad poética de Rafael Ballesteros y la cima de su proceso de opacidad expresiva, y por tanto de su capacidad de transgresión lingüística. Para Rosa Romojaro (2004: 132):

Todo el universo poético de Ballesteros está en *Jacinto*. Sus intereses, su ideología, sus obsesiones, su concepción de la vida, de la sociedad, del arte, de la literatura, los diversos registros de su estilo, su lengua literaria en la infinidad de sus matices, su oscuridad y su claridad. Una obra ambiciosa que enlaza con las grandes obras de la literatura: con la *Divina comedia*, con el *Paraíso perdido*, con los grandes poemas del Siglo de Oro español.

José M.^a Balcells también vinculó enseguida la primera parte de *Jacinto* con la poesía áurea y los esquemas genéricos del auto sacramental, y señaló además su relación con la vanguardia contemporánea, al destacar que:

Jacinto constituye una exploración, una ambiciosa exploración formal que parodia y tergiversa la fórmula –estructura, estilo y sentido– del auto sacro clásico, y efectúa el deturpador remedo valiéndose de una lengua poética desquiciada hasta extremos a los que ningún poeta hispánico se había atrevido a acercarse. Este lenguaje presenta concomitancias tanto con la heterodoxia lingüística del gongorismo y del quevedismo como con rasgos de Vallejo, y de

los postistas, e incluso ofrece flancos de parentesco con el teatro del absurdo. (Balcells, 1995: 56).

Francisco Javier Torres (2009: 96), por su parte, afirma que *Jacinto*

constituye precisamente otra dislocación de dimensiones casi cósmicas de otro género clásico como es el auto-sacramental, lico, absolutamente laico, en este caso, tras la que alienta, por su ímpetu abarcador, la idea de “Obra de Arte Total”, y que muy bien se podría comparar, por qué no, con las empresas de Lucrecio o Goethe.

En realidad, el primero que se refirió al auto sacramental como género referencial de *Jacinto* fue Alfonso Guerra en el prólogo a la primera parte, aunque enseguida apostilló que su autor lo adjetivaba “laico”: auto sacramental laico, si es que tal oxímoron puede tener algún sentido. Lo que Ballesteros venía a decir con tal apostilla es que por mucho que su obra se sirva de esquemas formales propios del auto sacro barroco, nada más alejado que su obra de la ideología que daba origen a ese producto de la Contrarreforma. La suya es una moral laica, propia de un humanismo solidario pero materialista y exclusivamente terreno, y una ética cívica que no concede ninguna opción a creencias sobrenaturales, que no participa de la fe en una existencia ultraterrena. Una ideología en la que la divinidad no tiene cabida.

Ahora bien, ¿puede afirmarse que no tiene que ver con la religión una obra en la que intervienen como personajes Dios, la Virgen, la Muerte, criaturas celestiales, los coros de ángeles, arcángeles, el demonio, algún profeta, etc.? A nuestro juicio tiene todo que ver porque la obra en su conjunto es una enmienda a la totalidad a esa ideología católica para cuyo panegírico y observancia nació el género del auto sacramental. La propuesta que emana de las argumentaciones de Jacinto en su Juicio Final es fieramente humana –en término de Blas de Otro, otro de los grandes referentes ballesterianos–, donde brillan el apego a lo terrenal, la sensorialidad y su goce, la capacidad de raciocinio, las emociones y una espiritualidad proclive a la razón y no a la fe. Por eso la conclusión será eminentemente antirreligiosa y humana. Este es otro de los grandes valores de esta obra tan original: entrar en el terreno de la parafernalia escenográfica de la religión católica para desmontar sus dogmas por la vía de la discursividad y la defensa del valor de lo humano frente a lo

divino. De nuevo la transgresión, en este caso genérica e ideológica, es la clave del arco de la poética de Rafael Ballesteros.

La acción argumental de *Jacinto* remite enseguida al modelo del auto sacramental. Un joven, Jacinto, muere y en el “atrio inmenso” –identificación intencionada que se sitúa entre “cielo” e iglesia– espera su sentencia. Lo van a juzgar cuatro Sanedrines que le harán cuatro preguntas fundamentales, uno en cada parte: Don Rodrigo, Omar Khayyan, Rosa Luxemburgo y Fernando de Rojas. Ellos, en función de las contestaciones del joven darán su veredicto. Y El Mentor –Dios– dará la sentencia definitiva. Como añadidos laterales y paralelos a las preguntas y respuestas respectivas –comentarios, pareceres, consejos, advertencias, admoniciones–, intervienen el resto de los personajes. Jacinto por medio de sus respuestas y comentarios intentará, con persistencia y sutilezas intelectuales, subvertir el Orden que allí existe, sobre todo insistiendo en la inmoralidad de una sentencia de carácter definitivo e infinito, y retrasar en lo posible la formulación del veredicto y posterior sentencia. Por torpezas, inclinaciones inconfesables, orgullos mal entendidos, torpes vanidades e incapacidades manifiestas de los distintos personajes, no exentas de osadías y arbitrariedades, los deseos e intenciones del joven Jacinto parece, a veces, que pueden cumplirse, lo que mantiene en todo el texto la incertidumbre del resultado de esta disputa.

Un año más tarde se publica *La cava* como cuarto suplemento de la nueva etapa de la revista *Litoral*, dirigida por Lorenzo Saval. Se trata de un conjunto de poemas dividido en dos secciones: “Zoon-politikon”, compuesta por doce textos, y “Sobre todo, el alba”, dedicado a la memoria del poeta José María Hinojosa, asesinado al inicio de la guerra civil, formada a su vez por tres secuencias. El primer poema y el último tienen carácter dialógico, lo que redundará en su coherencia estructural. Los textos intermedios muestran al sujeto poético como un peregrino en pos del conocimiento de su más íntima naturaleza, la cava de su identidad personal. A lo largo del libro destaca el mar como símbolo de la infancia paradisiaca del poeta, y la búsqueda del equilibrio de la dualidad Naturaleza (Zoon) / Sociedad (Politikon) a la que se enfrenta el ser humano a lo largo de su vida. En el plano estilístico se produce una atenuación del extrañamiento del lenguaje, lo que Balcells (1989) denomina un

retorno “hacia el más acá del hermetismo” tras la “catarsis de barroquismo extremo de *Jacinto*” (Balcells, 1995a: 78).

Similar proceso de depuración verbal se produce en su siguiente libro, *Numeraria*, publicado en 1986. Un nuevo poema libro, de intención unitaria que centra su temática en los números, su simbología y sus vínculos con el mundo exterior: el color, los animales, las plantas, las sensaciones y los objetos, desde la concepción de raíz pitagórica de que en los números se halla la clave de cuanto existe. *Numeraria* presenta una estructura muy meditada, que se repetirá en *Testamenta*, su siguiente libro: doce partes, de las cuales las dos primeras son introductorias y las diez que forman el cuerpo del libro, dedicadas cada una a un número, del Uno al Cero. En estos casos, como en *Turpa* y *Las contracifras*, se reafirma la voluntad arquitectónica del poeta, que dota de unidad sus libros mediante una composición sistemática y equilibrada. Nada surge impremeditadamente en la poesía ballesteriana; sus libros no son poemarios contruidos por adición de textos inconexos. La más consciente intencionalidad creadora les da forma. En este libro cada uno de los diez poemas *numerarios* vincula a cada número un animal, una planta, un color mediante asociación intuitiva y personal. Por ejemplo, al Dos se asocian el amor, el vino, el azul y la calandria; al Cinco lo maleable, el pulpo, el fuego y el añil; al Ocho el horror del pensamiento, el abedul, la jara, lo obsceno, etc. Balcells (1985a) señala que, pese al inolvidable precedente de la importancia de los números en la tradición poética, señaladamente en *Trilce* de Cesar Vallejo, uno de los poetas de cabecera de Rafael Ballesteros, este “se aparta de la historia simbolista de determinados números (1995a: 76) para establecer un marco referencial de identidad absolutamente personal”.

En “Notas para una poética”, publicadas en un número monográfico de 1986 de la revista asturiana *Los Cuadernos del Norte*, Rafael Ballesteros reflexiona sobre las claves del proceso transgresor de la lengua estándar que da origen a su peculiar lenguaje poético, que algunos han llegado a considerar un idioma propio:

Es resultado individual –destruyo las significaciones comunes de mi lengua para que ella misma se amplíe, invada, se innove, se matice, de mi campo personal de significaciones– que pasa a convertirse –precisamente por ser

individual– en un lenguaje específico en el que se trasvasan y se articulan mis contactos más cordiales, profundos, verdaderos e intensos de mí con los otros, con la sociedad que me rodea, con los acontecimientos sociales, políticos que me impelen. Es, por tanto, mi lenguaje poético una posesión personal –una propiedad privada– que ha sido –y es– transferencia del resto, de los otros y, que por ello mismo, es reconocible, asimilable por los demás. Pero siempre en última instancia, en su último plazo. Es decir, después de un esfuerzo continuado y extremadamente sutil al que pocos, lógicamente, están dispuestos a acceder. [Me interesan especialmente:] el atentísimo tratamiento del ritmo, de la estructura final del poema; una suerte de surrealismo-creacionismo que no se cumple en exageración; una búsqueda continuada y tensa por la creación lingüística y por el rompimiento sintáctico que presupongan hallazgos y no reiteraciones fáciles; una cierta forma de intimismo, de cordialidad, de tono reflexivo, de distante biografía, de respetuoso acercamiento a la vida. (Ballesteros, 1986: 24)

José Enrique Martínez Fernández (1996), Oscar Barrero (1996) y Alfredo López-Pasarín Basabe (2016) son quienes han estudiado con mayor precisión las alteraciones de la lengua, de las que Ballesteros se sirve para construir la peculiar gramática de su poesía, que por desviarse de los usos consuetudinarios del lenguaje convierten la retórica transgresora en rasgo identitario de unos textos que mantienen al lector en numerosas ocasiones en el quicio de la duda entre el error o la voluntaria y consciente creación de un lenguaje particular y diferente.

Martínez Fernández señaló, entre otros fenómenos, en *Las contracifras* la abundancia inusual de abruptos encabalgamientos léxicos del tipo “traí- / dora”, “se cató- / lizaba”, y encabalgamientos con ruptura sintagmática, como “y adornar la / boca”, “que se / pone”, “y en / ayuno”, que dejan en posición final de verso palabras no marcadas, preposiciones, conjunciones, artículos, pronombres personales átonos, que “acaban desarticulando el metro clásico merced a la continuidad del mecanismo [...] dentro del proceso de ruptura controlada que el poeta efectúa en el uso del soneto” (Martínez Fernández: 1996: 114). También señala un uso aún más inusual, como es la terminación del verso *in media res*, dejando inconclusa la frase y a la conjunción o la preposición sin su término, como “y sufro y.”, “se refería a.” o “a la tierra que.”. Y a la desmembración gráfica del verso que obliga a una lectura discontinua, que entronca con las fórmulas más experimentales de la poesía de posguerra (como Francisco Pino o Gabino-Alejandro Carriedo). Por ejemplo, el soneto 15:

aún que pisamos, mujer que es nuestro
este rincón que lo es del todo porque
damos pan y damos bien y que vamos

Óscar Barrero, por su parte, destaca más que la intención destructiva de la voluntad experimentalista de Ballesteros, su intención de crear una nueva lengua:

Las páginas del poeta andaluz se pueblan de palabras inventadas, verbos con régimen inesperado, secuencias de vocablos yuxtapuestos, plurales anómalos, alteraciones en el orden normal de los elementos de la oración, palabras, frases y versos bruscamente interrumpidos, extraños cambios de género o de categoría gramatical, no pocos arcaísmos y algún que otro americanismo [...] o vulgarismos [...] Todo un repertorio de violaciones de una norma que el escritor, con justificación o sin ella, parece considerar insuficiente para abarcar los límites de su literatura (Barrero, 1996: 59).

No resulta posible ni siquiera sintetizar ahora los numerosos casos de neologismos producidos a partir de la conversión de la categoría gramatical de sustantivos, adjetivos y verbos en otra, o por la ligera variación morfológica de términos comunes, o la ruptura de la coordinación de género de sintagmas sustantivos, o mediante el cambio de régimen de los verbos que Óscar Barrero ofrece en su documentado estudio de la lengua poética de esas primeras obras de Rafael Ballesteros. Pero sí serán precisos algunos pocos ejemplos tomados de *Jacinto* en sus diversas secciones para calibrar la medida de la transgresión lingüística.

Sustantivos:

“llamaral” (J, V), “levitud” (J, X), “umbreras”, “amplura”, “los devoros”, “engañuras, falsías”, “un cúmulo de falsas” (J, XI).

Adjetivos:

“volútil” (J, IV), “los ojos cuevos”, “la torvera mirada”, “las sombras más cuévanas”, “del pájaro pío” (J, XI).

Verbos:

“ambulea” (J, III), “branquiar” (J, II), “perpleja” (presente de indicativo) (J, V), “orfebradas” (J, VI), “flautaba” (J, VIII), “exequian” (J, XIII)

Ruptura de la concordancia de género, o cambio de género gramatical del sustantivo:

“las estigmas» (J, V), “la drama” (J, VIII), “el pleamar” (J, IX), “Aquellos parte”, “la sí” (J, XI), “zozobro” (J, IX), “parameros” (J, X), “arquitraba” (J, XV).

Ruptura de la concordancia de número:

“las cales” (J, IV y VIII), “los julio” (J, IV)

Hipérbato:

“la milagrosa / del pájaro silueta” (J, XI)

Arcaísmos:

“Facer” (9 veces en *Jacinto*) “aqueste/ -o/ -as” (10 veces), “mesquindaz” (J, IX), “seguranza” (J, XII), “solitud” (J, XIV). Uso del pronombre enclítico (“hiciéronme”, “míranse” (J, IX), “el su sitio”, “requesta” (J, XI).

Y resulta pertinente reproducir sus conclusiones:

La lengua canónica es objeto, como se ha podido advertir, de todo tipo de manipulaciones en la producción de Ballesteros, hermética por su contenido, pero también por su presentación verbal. [...] Las palabras parecen rebelarse y reclamar un sitio distinto de aquel que la tradición no respetada por el poeta parece haberles asignado [...] Se diría que esta voz de la subversión reclama a gritos su sitio a medio camino de la tradición literaria y el experimentalismo más radical y destructivo (Barrero, 1996: 68).

Es en ese medio camino entre el respeto a los modelos de la tradición poética –al que apunta el empleo de muchos arcaísmos y referencias intertextuales procedentes de la lírica renacentista y barroca– y el experimentalismo que entronca con las vanguardias contemporáneas donde radica la verdadera originalidad de la poesía de Rafael Ballesteros en su tiempo, pues en esa época de la transición entre la poesía de posguerra, tan inequívocamente ligada a las circunstancias históricas, y la poesía de la posmodernidad, en plena Transición política, tiempos de maximalismos y dualidades estéticas, una poética tan transgresora y al tiempo evocadora de las vetas más hondas de la tradición poética se convierte en una síntesis profundamente original.

Por eso, considero un acierto el planteamiento de Alfredo López-Pasarín (2016) al estudiar los desvíos de la lengua que hallamos en los textos de Ballesteros no desde la lingüística sino desde la Retórica, desde la consideración de figuras retóricas a esas transgresiones lingüísticas. Figuras fonéticas, como prótesis (“llama, alumbreira, sol”), aféresis (“Lo que por cima de ello,”), apócopes (“estás, tan muer-, / tan muertamente hablando”) o metátesis (“... Nitaria-/mente-sa...”; morfológicas, como enálages (“Tú imagina y lo piensa”), hipóstasis (“los filos más sollozos del espíritu”), neologismos (“... ¿los seres/ agallosos, los que branquian o pían”), extranjerismos (“...una gota/ que tomba no se pierde en el aire”; “Hijo del pótamos, traición animalia”); sintácticas, como elipsis (“¡Muertos viendo la muerte! ¡Desaparecidos / mirando sus!”), hipérbatos (“que creíste que vida era tu verdadera”; “del pájaro silueta”); semánticas, como sinestesias (“...Se oye la sonrisa, / la más tierna mirada”), antonomasia (“el sigüenza”), metonimias (“La boca, entreabre / sus carmines”), rupturas de frases hechas (“Es que se puede decir que esos silencios / ceden otorgas a mi boca?”). La abundancia y concentración de estos usos “desviados” del lenguaje estándar, incluso sobre la lengua utilizada habitualmente por los poetas de su tiempo, ya de por sí “desviada” respecto al lenguaje culto, produce un efecto de extrañamiento tan acusado que el lector no puede dejar de identificar la transgresión que el texto realiza desde un primer nivel de lectura, lo que allana el camino a la comprensión de la potencialidad transgresora de su contenido.

La poética transgresora de Rafael Ballesteros constituyó en esos años de la Transición política y social de España una decidida propuesta de transición a un planteamiento radical de cambio del lenguaje poético, para huir a un tiempo de la que él consideraba tendencia a la prosificación en que caían quienes pretendían prolongar los parámetros de la poesía social y abundar en una poesía de vocación histórica, y del que él estimaba escapismo del culturalismo artificioso de los llamados novísimos. Como tantas otras propuestas carentes de apoyo mediático y editorial, quedó en una aventura individual, que podría entrar a formar parte de un excelente canon alternativo de la poesía española.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ MALAVÉ, Ángel (2016). «Rafael Ballesteros rompe el lenguaje para hallar sentido a la realidad». *Poéticas y pronunciamentos*. Málaga: El Toro Celeste, 107-147.
- BALCELLS, José María (2016). «Rafael Ballesteros y los vislumbres del velo». *Lectura y signo*. 11, 2, 2016, 9-25.
- BALCELLS, José María (1995). «Introducción a la poesía de Rafael Ballesteros». Rafael Ballesteros. *Poesía (1969-1989)*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- BALLESTEROS, Rafael (1986). «Notas para una poética», *Los cuadernos del Norte*. Monográfico 3 El estado de las poesías, pp. 24-25.
- BARRERO, Óscar (1996). «La rebelión de las palabras en la poesía de Rafael Ballesteros». *Estudios humanísticos*, Universidad de León. 18, 57-69.
- LANZ, Juan José (2015). «La poesía de Rafael Ballesteros: 1990-2010», Ballesteros, Rafael. *Poesía 1990-2010*. Málaga: El toro celeste, 9-98.
- LÓPEZ-PASARÍN BASABE, Alfredo (2016). *Teoría y práctica del análisis de textos poéticos*. Madrid: Devenir.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1996). «Rupturas y fragmentarismos en la poesía de Rafael Ballesteros». *El fragmentarismo poético contemporáneo*. León: Universidad de León, 111-120.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1984). «Rafael Ballesteros. *Jacinto*». *Los Cuadernos del Norte*. 28, 95-96.
- MORALES LOMAS, Francisco; TORÉS GARCÍA, Alberto (2015). *Poeta del 60 (Una promoción entre paréntesis)*. Estudio y antología. Málaga: El Toro Celeste, 109-122.
- MORENO AYORA, Antonio (2015). «Rafael Ballesteros: tiempo, indagación y lenguaje». *Epos*. XXXI, 533-540.
- ROMOJARO, Rosa (2004). «Trayectoria poética de Rafael Ballesteros». *Lo escrito y lo leído*. Madrid: Anthropos, 121-134.
- TORÉS, Alberto (2002) *Poesía Española (1975-2001)*. Málaga: Aljaima.
- TORRES, Francisco Javier (2009). «Neovanguardia en Málaga. Las poéticas de los años 60 y 70». *Poéticas capitales*. Benalmádena: E.D.A. Libros, 55-133.

Fecha de recepción: 25 de noviembre de 2015

Fecha de aceptación: 20 de diciembre de 2015