



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

Tesis Doctoral
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



La obra poética de Manuel Padorno

Doctorando: Alejandro González Segura

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Luis García Jambrina, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

2014

Índice

1. <u>INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA</u>	(PÁGS. 15-47)
1.1 Propósitos generales	(pág. 15)
1.2 Conclusiones previas	(pág. 18)
1.3 Metodología	(pág. 21)
1.3.1 Estudio historiográfico	
1.3.2 Estudio comparativo	
1.3.3 Estudio analítico	
1.4 Qué es poesía	(pág. 27)
1.4.1 Poesía, arte y cultura	
1.4.2 Discurso del sujeto	
1.4.3 Originalidad y niñez	
1.4.4 Arte de la palabra	
1.4.5 El signo de lo femenino	
1.4.6 La poesía no tiene precio	
1.4.7 Poesía y símbolo	
2. <u>BIOGRAFÍA DE MANUEL PADORNO</u>	(PÁGS. 49-80)
2.1 En las Islas Canarias	(pág. 49)
2.2 Viaje a la capital	(pág. 59)
2.3 Vuelta definitiva a Las Palmas	(pág. 67)
2.4 Materialización de la obra	(pág. 74)
2.5 Conclusiones: el lugar del canto	(pág. 78)
3. <u>MANUEL PADORNO EN LA TRADICIÓN HISPÁNICA</u> (PÁGS. 81-116)	
3.1 Manuel Padorno en la tradición castellana	(pág. 82)
3.1.1 <i>Cantar de Mio Cid</i>	
3.1.2 Romancero	

3.2 En la tradición renacentista y barroca	(pág. 87)
3.2.1 Las omisiones	
3.2.2 Figuras de pensamiento	
3.2.3 Una imposible mística	
3.2.4 El influjo gongorino	
3.2.5 Manuel Padorno y la tradición canaria	
3.2.5.1 <i>Lo autóctono canario</i>	
3.3 Manuel Padorno y las letras hispanoamericanas	(pág. 106)
3.4 La sinestesia modernista	(pág. 110)
3.5 Con la Generación del 27	(pág. 111)
3.6 Manuel Padorno y los europeos	(pág. 114)
4. MANUEL PADORNO EN EL PANORAMA CERCANO	(PÁGS. 117-160)
4.1 Manuel Padorno en la Generación del 50	(pág. 119)
4.1.1 Por la cronología	
4.1.2 Las primeras publicaciones	
4.1.3 “poesía para todos”	
4.1.4 De la poesía social a la del conocimiento	
4.2 Divergencia de los poetas del 50	(pág. 128)
4.2.1 El descentramiento padorniano	
4.2.2 Manuel Padorno y el grupo de Barcelona	
4.2.3 La promoción extraliteraria	
4.2.4 El método generacional	
4.2.5 La independencia padorniana	
4.2.6 El silencio	
4.2.7 Manuel Padorno y las antologías	
4.2.7.1 Antología de la nueva poesía española	
4.2.7.2 Veinte años de poesía española	
4.2.7.3 Poesía última	
4.2.7.4 Antología de la nueva poesía española	
4.2.7.5 <i>Dos antologías tardías</i>	
4.2.7.6 <i>Otras antologías</i>	
4.3 La autonomía de Manuel Padorno	(pág. 148)
4.3.1 La metáfora	
4.3.2 Poesía del conocimiento	
4.3.3 El elemento métrico	
4.4 La generación innominada	(pág. 152)
4.4.1 Manuel Padorno y los poetas del 60	
4.4.2 Los “Poetas de la periferia”	
4.4.3 Neosimbolismo	

5. MANUEL PADORNO Y JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.....(PÁGS. 161-208)
(Los “regionales universales”)

5.1 En las fuentes literarias	(pág. 162)
5.2 Entre el exilio y el nomadismo	(pág. 164)
5.3 Poetas marinos	(pág. 169)
5.3.1 El mar padorniano	
5.3.2 El mar juanramoniano	
5.3.3 El mar en la vida de ambos poetas	
5.4 El otro lado de la mística	(pág. 185)
5.5 El poeta es un sacerdote	(pág. 191)
5.6 Poetas solitarios	(pág. 195)
5.7 Superación del modelo	(pág. 200)

6. LOS POETAS DEL OTRO MUNDO..... (PÁGS. 209-248)

6.1 Un precedente teórico	(pág. 209)
6.2 Rasgos en común	(pág. 210)
6.3 Francisco Pino	(pág. 216)
6.4 Juan Eduardo Cirlot	(pág. 218)
6.4.1 El símbolo	
6.4.2 Estructuralismo	
6.5 José María Fonollosa	(pág. 227)
6.5.1 Descubrimiento de Fonollosa	
6.5.2 Revelación poética	
6.6 Luis Fera	(pág. 234)
6.7 Antonio Gamoneda	(pág. 236)
6.8 Ángel Crespo	(pág. 238)
6.8.1 Poética en común	
6.8.2 Poesía metafísica	
6.8.3 Una posible mística	

7. EL OTRO MUNDO	(PÁGS. 249-292)
7.1 Introducción	(pág. 249)
7.1.1 Filosofía y psicoanálisis	
7.1.2 El camino de la poesía	
7.2 El acceso al otro mundo	(pág. 255)
7.2.1 La desautomatización	
7.2.2 La guía	
7.2.3 El saber del sueño	
7.2.4 Alquimia	
7.2.5 Lengua alterada	
7.2.6 La negación	
7.2.7 Simbolismo grafémico	
7.2.8 Neolengua	
7.2.9 El otro lado	
7.2.10 La nada	
7.3 El otro mundo particular	(pág. 281)
7.3.1 El mundo crespiano	
7.3.2 El mundo cirlotiano	
7.3.3 El otro yo	
8. OBRA POÉTICA	(PÁGS. 293-504)
8.1 Estaciones en la obra de MP	(pág. 293)
8.1.1 Los silencios	
8.1.2 Tránsitos continuos	
8.1.3 Ensayos de segmentación	
8.1.4 Estaciones	
8.1.4.1 <i>Primera etapa</i>	
8.1.4.2 <i>Segunda etapa</i>	
8.1.4.3 <i>Tercera etapa</i>	
8.1.5 Unidad de la obra	
8.2 Las Palmas-Madrid: viaje de ida	(pág. 306)
8.2.1 <i>Oí crecer a las palomas</i>	(pág. 306)
8.2.1.1 <i>Rasgos generales</i>	
8.2.1.2 <i>Sentido</i>	
8.2.1.3 <i>Influencias</i>	
8.2.1.4 <i>Conclusiones</i>	
8.2.2 <i>Antología inédita 1959</i>	(pág. 311)
8.2.2.1 <i>Salmos</i>	
8.2.2.2 <i>Queréis tañerme</i>	
8.2.2.3 <i>Los sonetos</i>	
8.2.3 <i>Coral Juan García El Corredera</i>	(pág. 321)

8.2.3.1	<i>Originalidad</i>	
8.2.3.2	<i>Contenido</i>	
8.2.4	<i>A la sombra del mar</i>	(pág. 324)
8.2.4.1	<i>Disposición</i>	
8.2.4.2	<i>Sobre la mística</i>	
8.2.4.3	<i>La isla amena</i>	
8.2.4.4	<i>Por la luz</i>	
8.2.4.5	<i>Sentido de la obra</i>	
8.2.5	<i>Conejera</i>	(pág. 333)
8.3	Madrid-Las Palmas: viaje de ida y vuelta	(pág. 335)
8.3.1	<i>Papé Satàn</i>	(pág. 336)
8.3.2	<i>El nómada o el naufrago sale</i>	(pág. 337)
8.3.3	<i>Código de cetrería</i>	(pág. 339)
8.3.4	<i>Ética</i>	(pág. 341)
8.3.5	<i>Una bebida desconocida</i>	(pág. 343)
8.3.5.1	<i>Endecasílabo abrupto</i>	
8.3.5.2	<i>Lo canario</i>	
8.3.5.3	<i>La mirada</i>	
8.3.5.4	<i>Lengua gongorina</i>	
8.3.6	<i>El animal perdido todavía</i>	(pág. 349)
8.3.6.1	<i>Versificación</i>	
8.3.6.2	<i>Lo vernáculo</i>	
8.3.6.3	<i>El animal</i>	
8.3.6.4	<i>Palabra canaria</i>	
8.3.7	<i>En absoluta desobediencia</i>	(pág. 358)
8.3.7.1	<i>Variedad métrica</i>	
8.3.7.2	<i>Argumento</i>	
8.3.7.3	<i>La desobediencia</i>	
8.3.8	<i>Loor del solitario</i>	(pág. 363)
8.3.8.1	<i>Endecasílabo blanco</i>	
8.3.8.2	<i>Vuelta a lo canario</i>	
8.3.8.3	<i>El solitario</i>	
8.3.9	<i>El hombre que llega al exterior</i>	(pág. 367)
8.3.9.1	<i>Narratividad</i>	
8.3.9.2	<i>Pseudonarratividad</i>	
8.3.9.3	<i>Realismo sucio</i>	
8.3.9.4	<i>El viaje</i>	
8.3.9.5	<i>Pseudomística</i>	

8.4 Las Palmas: viaje de vuelta	(pág. 380)
8.4.1 <i>Desnudo en Punta Brava</i>	(pág. 380)
8.4.1.1 <i>Hacia la desnudez</i>	
8.4.1.1.1 Lengua oral	
8.4.1.1.2 Creaciones léxicas	
8.4.1.1.3 Morfología alterada	
8.4.1.1.4 Desautomatización	
8.4.1.1.5 Omisiones	
8.4.1.1.6 Oxímora	
8.4.1.1.7 Metapoesía	
8.4.1.2 <i>La visión</i>	
8.4.1.3 <i>La desnudez</i>	
8.4.2 <i>Una aventura blanca</i>	(pág. 455)
8.4.2.1 <i>Sentido literal</i>	
8.4.2.1.1 Dispositio	
8.4.2.2 <i>Sentido figurado</i>	
8.4.2.3 <i>Espejo de príncipes</i>	
8.4.2.3.1 Poética	
8.4.3 <i>Égloga del agua</i>	(pág. 410)
8.4.3.1 <i>El contenido vacío</i>	
8.4.3.1.1 Desde la pintura	
8.4.3.1.2 Autocomentario	
8.4.3.1.3 El núcleo poético	
8.4.3.2 <i>La égloga</i>	
8.4.3.2.1 Recursos formales	
8.4.3.2.2 En la pintura	
8.4.3.2.3 Tipos de estrofas	
8.4.3.2.4 Dispositio	
8.4.3.2.5 Viaje verbal	
8.4.3.2.6 La revisión	
8.4.3.2.7 Lugar del agua	
8.4.3.2.8 Animales del lenguaje	
8.4.3.2.9 Ver la palabra	
8.4.3.2.10 Almendra de la palabra	

8.4.4	<i>Éxtasis</i>	(pág. 436)
8.4.4.1	<i>Recursos</i>	
8.4.4.2	<i>La dilogía</i>	
8.4.4.3	<i>La sextina</i>	
8.4.4.4	<i>Tipos de sextinas</i>	
8.4.4.5	<i>Por qué la sextina</i>	
8.4.4.6	<i>Mitología atlántica</i>	
8.4.4.1.1	<i>Árbol de la luz</i>	
8.4.4.1.2	<i>La gaviota exterior</i>	
8.4.4.1.3	<i>La carretera marina</i>	
8.4.4.1.4	<i>El vaso de luz</i>	
8.4.4.1.5	<i>La casa</i>	
8.4.5	<i>Efigie canaria</i>	(pág. 458)
8.4.5.1	<i>Análisis</i>	
8.4.5.2	<i>Contenido</i>	
8.4.6	<i>Desvío hacia el otro silencio</i>	(pág. 464)
8.4.6.1	<i>Análisis</i>	
8.4.6.2	<i>El desvío</i>	
8.4.7	<i>El pasajero bastante</i>	(pág. 468)
8.4.7.1	<i>Argumento</i>	
8.4.7.2	<i>Viajero del lenguaje</i>	
8.4.8	<i>Canción atlántica</i>	(pág. 474)
8.4.8.1	<i>Arquitectura</i>	
8.4.8.2	<i>Hacia el otro lado</i>	
8.4.8.3	<i>Cruce de los sentidos</i>	
8.4.8.4	<i>Fragmentación del cuerpo</i>	
8.4.8.5	<i>Quiebra de la lógica</i>	
8.4.8.6	<i>El otro lado</i>	
8.4.9	<i>Edenia</i>	(pág. 502)

9. RECEPCIÓN DE LA OBRA DE MP.....	(PÁGS. 505-538)
9.1 Los principios.....	(pág. 505)
9.2 Entre el silencio propio y el de los demás.....	(pág. 506)
9.2.1 <i>A la sombra del mar</i>	
9.2.2 <i>Papé Satàn</i>	
9.2.3 <i>Coral Juan García El Corredera</i>	
9.2.3.1 <i>La polémica con Sánchez Robayna</i>	
9.3 Eclosión y fijación crítica.....	(pág. 515)
9.3.1 Miguel Martínón	
9.3.2 Miguel Casado	
9.3.3 La triada de los noventa	
9.3.4 Suñén y García de la Concha	
9.3.5 Una crítica particular	
9.4 El retorno del silencio.....	(pág. 523)
9.3.6 Lanz y Cataño	
9.3.7 Obras en desvío	
9.3.8 García Jambrina	
9.5 Valoraciones generales.....	(pág. 529)
9.4.1 La última palabra	
9.6 La definitiva fijación crítica.....	(pág. 533)
9. APÉNDICE: CORRESPONDENCIA DE MANUEL PADORNO....	(PÁGS. 539-640)
9.1 Introducción.....	(pág. 539)
9.2 Conclusiones.....	(pág. 540)
9.3 Criterios de transcripción.....	(pág. 542)
9.4 Correspondencia de Manuel Padorno.....	(pág. 543)
10. BIBLIOGRAFÍA.....	(PÁGS. 641-660)



Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



La obra poética de Manuel Padorno

Doctorando: Alejandro González Segura

Director: Dr. Luis García Jambrina

1. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA

Propósitos generales

El propósito de este trabajo no debiera ser otro que el de estudiar la obra poética de Manuel Padorno. Ahora bien, en cuanto formulamos cuál es nuestro primer objetivo, es decir, el de tratar la figura literaria de Manuel Padorno, debemos ya renunciar al estudio de una buena parte del trabajo padorniano, es decir, de toda su rica y relevante vertiente pictórica —situable en el expresionismo abstracto del pasado siglo, para más señas. Además, la vasta dimensión artística de Manuel Padorno no se reduce a sus actividades como poeta y pintor: en las Palmas ejerció de dinamizador cultural y se adentró en terrenos tan posmodernos como la “performance” y el “graffity”. Sin embargo, nuestro estudio es esencialmente literario y, por ello, hemos de soslayar la pintura y otras actividades artísticas de Manuel Padorno, por más interesante que puedan parecernos —aunque haremos mención de todo ello, al menos, en la biografía de nuestro poeta. Aun así, esto no significa que en determinados momentos de nuestro trabajo debamos abordar las concomitancias e interrelaciones que, en el seno de la obra de nuestro poeta, se dan entre lo poético y lo pictórico o, en definitiva, entre la imagen y la palabra. Un poco más adelante en esta introducción retomaremos este asunto para precisar de qué modo se ha abordado su estudio.

Aquel primer objetivo, el análisis de la obra poética de Manuel Padorno, conlleva, inmediatamente el estudio de la biografía del poeta puesto que a nadie se le escapan las intensas implicaciones que se tienden entre la vida y la obra de cualquier autor. Conforme a ello, hemos debido indagar también en la persona para llegar a conocer mejor las claves y, a menudo, los enigmas que aparecen en su obra. Nos hemos visto movidos, por tanto, a confeccionar una biografía de Manuel Padorno, la cual sería la primera con cierta entidad —merced a sus cerca de cuarenta páginas—, ya que apenas existen precedentes textuales biográficos sobre este autor. Por otro lado, en nuestra biografía trataremos de relacionar, en todo momento, lo vital con lo literario y, de alguna manera, vamos a invertir la causalidad lógica al considerar que es un modo de ser y sentir, y por lo tanto una forma de crear, lo que condiciona una vida, antes que lo contrario, que viene a ser lo frecuente. Manuel Padorno es un au-

tor poco convencional y el estudio de su obra y su persona parece reclamar puntos de vista poco habituales.

Una vez tratado el asunto de la vida del poeta, acerquémonos —también someramente ahora— a su obra. A ella aparece dedicada buena parte de este trabajo, casi la mitad de su extensión. Tras elaborar una clasificación de la prolífica obra poética padorniana, en función de su cronología y rasgos básicos, ofreceremos, uno por uno, el análisis de los sucesivos poemarios que integran la producción de Manuel Padorno. Nuestra intención con ello es la de consumir el estudio más completo y exhaustivo posible de esta poesía, detallando cuáles son sus rasgos básicos y peculiares y cuál es el sentido y la evolución que, a través de los años, esta obra poética ha consumado. Este último elemento se revela de gran importancia por cuanto nos encontramos ante un dilatado trayecto poético: cerca de treinta libros que, a lo largo de unos cincuenta años, conducen a la cima de su producción justamente en sus pos-trimerías, con *Canción atlántica* (2003). Viaje poético, el padorniano, que tendremos oportunidad de seguir punto por punto para ver como se constituye en forma tan plural como unitaria. Todo este análisis nos servirá para comenzar a situar la obra de Manuel Padorno en nuestra tradición poética más reciente y más lejana y para vislumbrar qué antecedentes literarios o artísticos o, en suma, culturales —pues de los tres tipos, obviamente, abundan— han influido para que la palabra poética de Manuel Padorno haya llegado a ser la que es.

Un poco más adelante en estas páginas, precisaremos de qué manera acometemos este análisis de los poemas y los versos padornianos. Pero ahora nos interesa precisar que no existe ningún estudio extenso sobre la obra de Manuel Padorno, con excepción de la tesis doctoral de Miguel Martín, *La poesía canaria del mediosiglo*,¹ aunque en esta solo se aborde un corto periodo de aquella y, además, se compagine con el estudio de otros poetas canarios del momento: Luis Ferial, Arturo Maccanti, Felipe Baeza Betancort y Fernando García-Ramos. La mayoría de la bibliografía, en fin, que atañe a nuestro poeta se concreta en artículos periodísticos o textos que han sido parte de volúme-

¹ *La poesía canaria de medio siglo. Estudio y antología*, Santa Cruz de Tenerife, Confederación de Cajas de Ahorro, 1986, págs. 45-111, en las cuales se acomete el estudio de la obra padorniana desde sus orígenes, *Oí crecer a las palomas*, hasta la temprana fecha de 1977, en que se publicó *Coral Juan García El Corredera*.

nes colectivos o de temática variada, de lo cual puede deducirse la obligada fragmentación y la falta de profundidad en este corpus bibliográfico.

Esta ausencia de precedentes teóricos ha dificultado en cierta medida nuestro trabajo. Pero a este impedimento hemos de añadir el propio de la figura y la obra de Manuel Padorno, es decir, el que obedece a su vastedad, variedad y constante evolución. La universalidad, el eclecticismo y el epigonismo padornianos imposibilitan su adscripción a tendencia o escuela alguna a la vez que suponen un serio reto para los estudiosos de esta obra. Nos encontramos, pues, ante una obra radicalmente original, cuando no marginal, y todo ello, constituyendo sin duda un timbre de gloria para lo literario, aumenta las dificultades y supone un arduo trabajo para el crítico que pretenda acometer el estudio de figuras como la de Manuel Padorno.

Ahora bien, de resultas de este análisis pormenorizado y a lo largo del tiempo de la obra de Manuel Padorno, creemos haber iniciado el desentrañamiento de ciertas áreas oscuras para sus lectores y, sobre todo, para la crítica. Varias son, en efecto, las cuestiones sobre las que nos hemos preguntado repetidamente, llegando a constituirse como tópicos críticos, aunque sin alcanzarse explicaciones del todo satisfactorias. Así, por ejemplo, en cuanto al asunto de los amplios y variados periodos de silencio que, diseminados aquí y allá a lo largo de su vida, impidieron la oportuna difusión y promoción de los libros de poesía padornianos. También, en cuanto a la supuesta cualidad mística de la poesía de Manuel Padorno o, al menos, acerca de la existencia de fenómenos contingentes a aquella en ciertos libros o etapas de su obra. La ubicación de nuestro poeta en el amplio y complejo panorama poético del pasado siglo XX, así como su inclusión o no en el momento poético que le tocó vivir, es decir, el de los poetas de la Generación del 50, serán también extensamente abordados en sendos capítulos de este trabajo. Sobre todos estos temas, en fin, encontraremos fundamentadas explicaciones a lo largo y ancho de las páginas que han de venir, pero no podemos olvidar ahora el muy relevante ascendiente juanramoniano en la obra de nuestro poeta. Manuel Padorno se definió en varias ocasiones como *poeta canario universal*, emulando el apelativo de *andaluz universal* que en su día se otorgase una de las figuras claves en nuestra lírica contemporánea, Juan Ramón Jiménez. La palabra poética más definitiva de Manuel Padorno, la de *Canción atlántica*, queda perfectamente incardinada en el verbo, también definitivo, de Juan Ramón Jiménez en *La estación total, Espacio o Dios deseado y deseante*. Dedicaremos a este impor-

tante asunto todo un capítulo de nuestro estudio, y allí exploraremos las influencias de este sobre aquel, las coincidencias vitales y concomitancias míticas y simbólicas hasta llegar a considerar la existencia de un tipo de poetas, o de poéticas, que comparten filiación con Juan Ramón Jiménez y con Manuel Padorno. Aunque no nos quedaremos ahí: comprobaremos también cómo llegó Manuel Padorno a superar, a lo largo del tiempo, la tutela de su lírico maestro.

Ya por último en cuanto a los contenidos fundamentales de este trabajo, debemos mencionar la inclusión en nuestras páginas finales de un apéndice epistolar, ampliamente anotado, que aporta una muy interesante parte de la correspondencia de Manuel Padorno: cincuenta y cuatro cartas entre compañeros generacionales, grandes poetas y estudiosos del pasado siglo, editores, jóvenes autores, etc., enviadas desde mediados del pasado siglo y hasta principios de este. Gracias a este relevante e inédito documento, cedido por la familia del poeta, podremos constatar importantes datos biográficos de nuestro poeta, seguir al pie de la letra ciertas vicisitudes de la historia literaria del pasado siglo e incluso apoyar determinadas cuestiones de nuestro estudio, como las que hemos mencionado más arriba y como las que trataremos ya en el siguiente apartado.

Conclusiones previas

A continuación, nos vamos a permitir la formulación de una serie de observaciones que podrían valer como conclusiones generales y aproximadas al sentido último de este trabajo. En primer lugar, a lo largo de todas nuestras páginas hemos podido constatar la considerable excepcionalidad de la obra de Manuel Padorno. Su riqueza es esencialmente polémica pues numerosos contrastes y contrarios quedan felizmente conjugados en un verbo que deviene, de esta forma, culto y popular a la vez, clásico y posmoderno, social y puro.

El reconocimiento de la calidad padorniana, sustentada en la síntesis personal de tradición y modernidad, parece, hoy en día, fuera de toda duda para cualquier estudioso o lector de poesía medianamente formado. Por ello, la explicación de que los reconocimientos o galardones hayan llegado escasa o tardíamente debería encontrarse antes en los males de un contexto sociocultural saturado y caótico —al compás que le marcan los *media* y el mercado— que en la falta de relevancia de Manuel Padorno. Ahora bien, sí parece cierto

que apenas ha sido trabajada la figura de nuestro poeta desde los ámbitos universitarios —que debieran permanecer ajenos a los males de la cultura de masas— y a subsanar esto pretende, humildemente, contribuir este trabajo.

En relación con lo anterior, interesa anotar que la exclusión de Manuel Padorno del panorama generacional que le tocó vivir, es decir, el de los poetas de la segunda generación de postguerra —en terminología de García Martín²— fue, más bien, una autoexclusión en aras de alcanzar la propia originalidad. Es decir, que nuestro poeta no fue exactamente una víctima más de las maniobras de autopromoción que supieron desplegar sus compañeros generacionales y a menudo amigos, sino que su renuncia a tales ocupaciones persiguió la plena dedicación a una obra poética que, por ello mismo, creció en la diferencia y en su originalidad. Por esta razón, Manuel Padorno se denominaba a sí mismo como *el solitario*. Ahora bien, esta soledad tenía lugar, más bien, en lo mítico y lo simbólico, o en lo que se refiere estrictamente a lograr una voz poética auténtica y propia. Sabemos que Manuel Padorno fue una persona sumamente sociable, que mantuvo relaciones de amistad y colaboración con los variados agentes que suelen conformar el contexto cultural de cualquier país o época y que, incluso, actuó en Las Palmas como catalizador de la cultura, pasada y contemporánea, de su tierra. Todo esto lo podremos comprobar, también, en el apéndice epistolar que aportamos al final del trabajo.

Pero también hemos llegado a saber, gracias a nuestras indagaciones, que no solo fue Manuel Padorno quien escogió la conducta literaria que acabamos, sumariamente, de detallar. Otra serie de poetas —y no muy copiosa, por cierto— del pasado siglo decidieron comportarse como solitarios. A este fenómeno y a estos poetas —Francisco Pino, Juan Eduardo Cirlot, José María Fonollosa, Antonio Gamoneda, Luis Ferial y Ángel Crespo— dedicamos un capítulo entero, a lo largo del cual no solo trataremos las concurrencias con Manuel Padorno sino que exploraremos las causas y los modos en que se condujeron, literariamente, en tanto que solitarios.

En todos los casos tratados en el capítulo de estos poetas, hemos alcanzado la que, quizá, sea la causa de su excepcionalidad en el contexto poético del pasado siglo. Los poetas enumerados, más Manuel Padorno, se adscribieron a la corriente minoritaria durante todo el pasado siglo, es decir, a la escue-

² José Luis García Martín, *La segunda generación poética de postguerra*. Badajoz, Dpto. de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986.

la simbolista —en terminología de José María Castellet en sus *Veinte años de poesía española*³—, la cual fue marginada —e incluso proscrita— a partir de nuestra Guerra Civil y, sobre todo, con el predominio de la poesía social en las generaciones de postguerra. Pero además hemos notado en todos ellos la presencia, en mayor o menor medida, de una influencia literaria clave, la de Juan Ramón Jiménez.

Ahora bien, junto al ascendente juanramoniano, en todos aquellos poetas late la pulsión de alcanzar en sus obras, y por medio de la palabra poética —en tanto que simbolistas— el desvelamiento de la verdadera estructura de nuestra realidad. De esta manera, hemos constatado cómo consiguen acceder o, al menos, recrear unas realidades tan propias y diferentes que hemos decidido, en conjunto, denominarlas como “el otro mundo”, análogas en todo a *el otro lado* padorniano, el lugar a donde nuestro poeta trató de arribar a lo largo de todos sus versos. Y hemos, por lo tanto, dedicado otro capítulo de nuestro trabajo a estudiar cómo se accede a ese otro mundo y cuáles son los rasgos de esa otra realidad —su epistemología y su ontología—, en la obra de Manuel Padorno y en la de dos poetas de entre los anteriores, Juan Eduardo Cirlot y Ángel Crespo, en los cuales se materializa más nítidamente, quizá, la constitución de esas otras realidades.

En todo caso, nos ha parecido necesario resaltar la identidad de estos poetas y la marginalidad de sus obras, más aún en el contexto sociocultural en que nos hallamos: el de una sociedad de masas, posmoderna y absolutamente mediatizada —por los *mass media*. Puesto que, tal y como ha señalado Miguel Casado en cuanto a nuestros días, «la poesía está llena de trayectorias peculiares, de autores precoces o extremadamente lentos, de quienes —entre un mar de publicaciones deleznable— no consiguen editor para un buen libro, de libros que se pudren en los almacenes»,⁴ consideramos que se hace necesario, y como nunca, la recuperación de voces aisladas y originales como la de Manuel Padorno.

³ *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1ª ed. 1960.

⁴ “87 versus 78”, en *Los artículos de la polémica y otros textos de poesía* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pág. 153.

Metodología

Pasamos a continuación a detallar con qué medios y métodos hemos desarrollado nuestro estudio. Para ello vamos a distinguir las tres formas o modos, historiográfica, comparativa y analítica, que han predominado en nuestro trabajo y a explicar someramente en qué consiste cada una y de qué recursos se ha alimentado.

Estudio historiográfico

El trabajo historiográfico y de búsqueda y acopio de documentos en nuestra historia de la literatura ha sido el principal en varios momentos, verbi gracia, la biografía de Manuel Padorno, su ubicación y relaciones en el contexto generacional del pasado siglo o la reacción de la crítica ante sus publicaciones y su conducta literaria.

En cuanto a la biografía, ya comentábamos al inicio de estas páginas que apenas existen textos de entidad en los que se dé cuenta de la biografía de Manuel Padorno. En el volumen de homenaje que se editó por parte de la Academia Canaria de la Lengua, podemos encontrar sendos artículos biográficos, y breves, a manos de Eugenio Padorno y de Jesús Páez.⁵ En el catálogo de las exposiciones y conferencias que a título póstumo se dedicaron a Manuel Padorno en el Círculo de Bellas Artes madrileño,⁶ encontramos un valioso, pero también insuficiente, índice cronológico. Por nuestra parte, hemos partido, de aquellos escasos documentos —y alguno más— para confeccionar nuestra biografía, pero hemos tenido la oportunidad de auxiliarnos, sobre todo, en un valiosísimo material de primera mano: los testimonios, relatos, aportaciones y documentos, tanto orales como gráficos o escritos, proporcionados en todo momento y con total generosidad por la familia del poeta y, más en con-

⁵ “Algunos datos biográficos de Manuel Padorno” y “Manuel Padorno”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, edición al cuidado de Marcial Morera, Academia Canaria de la Lengua, 2006, págs. 17-20 y 21-23, respectivamente.

⁶ *Manuel Padorno 1933-2002*, Islas Canarias, Juan Manuel Bonet *et alii*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003. En sus páginas finales, 169-178, se ofrece una biografía ilustrada y dispuesta bajo los epígrafes de los años clave en la vida del poeta que, a pesar de su esquematismo, quizá sea la biografía más completa que poseemos de Manuel Padorno.

creto, por su viuda, Josefina Betancor, sin la cual, dicho sea de paso, este trabajo nunca habría podido alcanzar la forma en que ahora se presenta.

Por lo que se refiere a la situación de Manuel Padorno en el contexto poético de la segunda generación de posguerra, han sido de obligada consulta todas y cada una de las antologías desde mediados del pasado siglo. Ellas nos han deparado los diferentes inventarios con los que se ha configurado el canon poético de la segunda mitad de nuestro siglo. Así, desde *Antología de la nueva poesía española*,⁷ de José Luis Cano —quizá la primera en incluir a los contemporáneos de Manuel Padorno allá por 1958— y pasando por los *Veinte años de poesía española*,⁸ texto capital de José María Castellet, haremos un recorrido —en un apartado monográfico— por todas aquellas antologías de relevancia, analizando qué motivos han guiado a su antólogo para escoger a sus antologizados y explicando la situación de Manuel Padorno en cuanto a esos motivos y esos inventarios. Pero la relevancia de estos poetas del 50 —quizá nuestra última gran generación de líricos— es tal que su presencia alcanza hasta florilegios más recientes, como la *Lírica española de hoy*,⁹ de 1974 o la más reciente, ya en 2002, de *Las ínsulas extrañas*.¹⁰

Otra parte importante del trabajo en relación con esto ha tenido que ver con la lectura —más o menos crítica— de buena parte de las antologías o monografías con que se ha elaborado buena parte de la teoría acerca de los poetas del 50. Hemos decidido seguir las exposiciones y los análisis de Luis García Jambrina¹¹ en cuanto al fenómeno de la Generación del 50 por habernos parecido el rigor y la objetividad de este autor doblemente asentados: por su equidistancia en cuanto a las distintas —y a veces enfrentadas— manifestaciones de la crítica y por su distancia temporal —*La promoción poética de los 50* data de 2007— desde la que aborda los hechos. Pero también nos han parecido muy pertinentes —por mostrar la parte menos conocida de la historia— los textos de la opción crítica minoritaria, es decir, la de aquellos autores, Jenaro Talens o Miguel Casado, que se muestran contrarios a las prácticas ex-

⁷ *Antología de la nueva poesía española*. Madrid, Gredos, 1958.

⁸ *Vid.* nota 3.

⁹ José Luis Cano, *Lírica española de hoy*, Madrid, Cátedra, 1974.

¹⁰ *Las ínsulas extrañas: antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, selección y prólogo de Eduardo Milán, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2002.

¹¹ En textos como *La promoción poética de los 50*, selección y edición. Madrid, Austral, tercera edición 2007, o en otros como *La otra generación poética de los 50*, Madrid, UNED, 2009.

traliterarias en general y, en particular, a las que acometieron determinados componentes de la Escuela de Barcelona. Esta corriente crítica duda del valor epistemológico del método generacional pero, además, se lamenta del empobrecimiento que el gregarismo literario produce sobre la lírica, en general. Ahora bien, nuestra mayor proximidad teórica con este tipo de autores no ha obstado para reconocer el valor y la calidad de las reflexiones y los trabajos de los críticos de tendencia, diríamos, mayoritaria. En los muy elaborados textos de, por ejemplo, José Luis García Martín, nos hemos apoyado en numerosas ocasiones y nos han proporcionado nociones fundamentales, muy claras y precisas, sobre todo lo que tuvo que ver con los poetas del 50.

Para concluir ya con estos capítulos de contenido principalmente histórico en nuestro trabajo, abordaremos la recepción que la crítica dispensó a la obra de Manuel Padorno. La labor en este punto ha consistido, sobre todo, en la búsqueda bibliográfica y el acopio y de datos; más en particular, en el rastreo, consulta y selección de datos en aquellos artículos que, en periódicos o revistas, mayoritariamente, fueron haciéndose eco de las publicaciones padornianas.

Estudio comparativo

La segunda metodología fundamental en nuestro estudio es la comparativa. Esencialmente, pretende comparar la obra de Manuel Padorno con la de otros autores, a la búsqueda de parecidos y diferencias en lo formal y lo semántico, o en otras cuestiones menos inmanentistas, como la gestación, la publicación, los reconocimientos, las críticas a la obra, etc. Búsqueda, lectura y análisis de las influencias en la obra de Manuel Padorno que se ha practicado en dos direcciones fundamentales, es decir, en cuanto a la tradición literaria, más lejana, y en cuanto la situación literaria más contemporáneo, es decir, más cercana. En el primer caso, ha sido más necesario el conocimiento de nuestra historia literaria. Todo un capítulo de nuestro trabajo aborda las influencias de nuestra tradición sobre la obra padorniana. En él veremos cómo Manuel Padorno ha sabido aprovisionarse en lo más fundacional y esencial de nuestras letras, como el *Romancero*, el *Cantar de Mio Cid* o en San Juan de la Cruz.

En cuanto a los textos más contemporáneos, hemos debido recurrir, a menudo, a la lectura o relectura de la obra poética de determinados autores para identificar mejor las analogías con Manuel Padorno. Y en la mayoría de los casos, a la lectura de bibliografía sobre esos autores para poder comprender mejor y más rápidamente sus obras. Todo esto ha ocurrido acerca de los modernistas canarios —Domingo Rivero, por ejemplo— o con autores hispanoamericanos, como Lezama Lima, César Vallejo. También en el caso de los poetas que, más arriba, denominábamos como solitarios, Francisco Pino, Juan Eduardo Cirlot, Ángel Crespo, etc. Pero, sobre todo, con la obra de Juan Ramón Jiménez, influencia tan capital sobre Manuel Padorno que a su estudio hemos dedicado un capítulo completo. Cierto es que conocíamos, en general, la obra lírica de Juan Ramón, por lo cual hemos debido de profundizar, ante todo, en su bibliografía, hasta el punto de incluir en la bibliografía general de esta tesis un apartado dedicado a la de la obra juanramoniana con que nos hemos auxiliado.

Estudio analítico

Con esto nos acercamos ya al tercer método de estudio presente en nuestras páginas, el que hemos denominado analítico. Resulta obvio que una tesis doctoral sobre un determinado poeta debe acometer un riguroso y exhaustivo análisis de la obra del autor en cuestión. Ahora bien, sabemos que son muy variadas las opciones de acercamiento al texto literario, organizables en dos grandes grupos: las unas más atentas al texto en sí; y las otras a lo que lo rodea, a su contexto. En cuanto a las primeras, mencionaremos a las retóricas clásicas, el formalismo ruso, la teoría glosemática de Roman Jakobson, la neorretórica del *Grupo μ* o la “nouvelle critique” francesa. En cuanto al segundo modo de acercarse al texto, más pendiente de su contexto, hemos de mencionar la estética de la recepción, la pragmática literaria o la psicocrítica. En todas estas escuelas, cuya suma teórica es prácticamente inabarcable, nos hemos apoyado en algún momento pero, entre las opciones que arriba perfilábamos, preferimos decantarnos por la más inmanentista, puesto que consideramos que en la palabra, y en el modo de construirse esa palabra poética, reside lo literario. De esta forma, buscaremos ayuda de aquellas escuelas que, inspiradas en el funcionalismo y el estructu-

ralismo saussureano, nos han proporcionado, quizá, una teoría lingüística más operativa y completa, *ergo* literaria.

Sabemos que en el origen del estructuralismo saussureano estuvo, en buena medida, el deseo de fijar la atención en la propia palabra, en el signo lingüístico, dejando de lado otros factores contextuales o históricos que caracterizaron a los estudios precedentes. En consonancia con esto, consideramos que lo verdaderamente esencial y valorable de la obra de arte radica en lo que ella misma expresa y materializa formalmente por medio de palabras. Por ello, en nuestro procedimiento siempre estará presente el análisis del texto puramente lingüístico para anotar cómo la obra de arte se materializa en un desvío —fonológico, morfológico, sintáctico o lexicosemántico— desde la norma gramatical. Este planteamiento, de raíz lingüística, es idéntico al que encontramos desde las antiguas retóricas clásicas. Ahora bien, consideramos la palabra como signo —significante más significado—, que tiene un valor en el seno de una estructura y para ello debemos atender, por tanto, a todos los componentes de la expresión poética: métrica, componente fónico, morfológico, sintáctico, semántico. Cada uno de ellos da lugar a una estructura que se engarza con otras superiores o inferiores, hasta el punto de entrar en contacto con lo no textual, lo contextual, lo cual no deja de configurar otra u otras estructuras.

En este punto hemos de manifestar la utilidad de las teorías de Roman Jakobson. De su escuela de origen, el formalismo ruso, también tomamos importantes conceptos en relación con lo anterior, como es la noción de extrañamiento y la relevancia absoluta del componente formal en la obra de arte. Efectivamente, si tal como Jakobson declaró en la construcción del mensaje poético predomina el eje de combinación —las relaciones sintagmáticas saussureanas— sobre el de selección —o las paradigmáticas—, si esto es así, parece claro que en el arte, o en la poesía, lo decisivo es la forma. Ello es lo que trataremos de asentar por medio del análisis de los versos padornianos.

No obstante, si hay algo que guía nuestro método es el eclecticismo; practicamos un análisis textual conforme a la tradición que arranca de las retóricas clásicas, con la capital noción de desvío, y llega a las funcionales y estructuralistas, funcionalistas pero también, gracias a los postestructuralistas franceses, como Roland Barthes o Julia Kristeva, empezamos a contemplar cómo en el entramado teórico y formal del estructuralismo se introducen variables difícilmente cuantificables. Este irreductible al análisis, este *plus* en la

estructura, nos acerca ya a valoraciones de la obra de arte que tienen más que ver con las teorías psicoanalíticas de que los postestructuralistas se nutrieron.

Lo que, en definitiva, parece ocurrir es que la poesía está hecha con símbolos y en el símbolo siempre hay algo que se nos escapa al análisis. El significado es un hecho espiritual absolutamente resistente a la sistematización lógica —el fracaso de la Semántica, como disciplina lingüística, así lo atestigua. La palabra poética, más aún. Por ello conjugamos en nuestro estudio de la obra de Manuel Padorno dos modos de acercarnos al texto: uno más materialista, diríamos, el funcional o estructuralista detallado arriba, y otro más espiritual, con el que pretendemos no perdernos en el espacio del símbolo. En este punto, la teoría psicoanalítica nos ha servido inestimablemente. Del padre del psicoanálisis, de su ingente obra, nos parecen especialmente pertinentes dos textos: *El malestar en la cultura* —por constituir, quizá, un muy accesible título a toda su teoría— y *Tótem y tabú* —por situar genéticamente al hombre en el seno de la cultura. Es decir, por ser obras en las que se avanza notablemente en el asunto de la relación del hombre con la palabra. No así, contra lo que pudiera parecer más lógico, con su *Psicoanálisis del arte*, por cuanto allí se desplaza el centro de interés —como anotábamos más arriba— de la obra de arte hacia otros factores contextuales, como la biografía del artista, sus traumas de infancia, etc.

El gran revitalizador de la escuela psicoanalítica, dispersada en una miríada de vertientes y subescuelas —no pocas de ellas delirantes— tras la muerte del padre, Sigmund Freud, no es otro que el psiquiatra francés Jacques Lacan. El cual acomete esta necesaria recuperación, incorporando al psicoanálisis freudiano el estructuralismo saussureano, justamente, y la topología matemática. En el psicoanálisis lacaniano se dice que el objeto de estudio y desvelación, el inconsciente, está estructurado como un lenguaje. Por otra parte, se distinguen tres grandes órdenes: el de lo real, el de lo simbólico y el de lo imaginario. Todas estas teorías no auxiliarán en nuestro estudio de la obra padorniana, aunque para adaptar más fácilmente las, a menudo, demasiado complejas exposiciones lacanianas, nos auxiliaremos en un estudio español, Jesús González Requena. Sus explicaciones resultan, por su claridad y profundidad, excelentes para abordar en el caso de Manuel Padorno las relaciones entre la palabra y la imagen.

Otro de los autores cuya doctrina nos ha valido en este punto, es decir, en la confluencia de estructuralismo y psicoanálisis, es Carlos Bousoño con su

valiosísima *Teoría de la expresión poética*. Ahora bien, partimos de su lectura aunque solo para alcanzar unas intuiciones y llegar a otros autores puesto que el método de Bousoño, absolutamente personal, no lo vamos a seguir aquí. Porque el autor que, sin duda, más nos ha guiado a lo largo de este vertiginoso puente que pretendemos tender entre el estudio de la palabra y el irreductible poético ha sido Gastón Bachelard. Gracias a la lectura —siempre placentera— de obras como el *Psicoanálisis del fuego* o la *Poética de la ensoñación*, alcanzamos nuevas intuiciones, sentidos y asociaciones valiosísimas que han abierto renovadas posibilidades de estudio.

Ahora bien, en el caso de que todas estas explicaciones hubieran quedado poco claras o demasiado abstractas, en las páginas que inmediatamente han de venir nos proponemos explicar más claramente qué es la poesía, en relación con la obra de Manuel Padorno, y cómo por tanto ha de concebirse y estudiarse esta. Allí también nos apoyaremos a menudo en el filósofo del pasado siglo que haya indagado, quizá con más éxito, en la naturaleza verbal del hombre, Martin Heidegger. Esperamos que de la lectura de estas páginas pueda inferirse por qué hemos elegido como trabajo de nuestra tesis la poesía de Manuel Padorno; su obra encarna todas nuestras consideraciones de lo que es y lo que debe ser la poesía. Ilustraremos, además, aquí y allá nuestra argumentaciones con ejemplos tomados de la obra poética de Manuel Padorno.

Queda, por último, mencionar en este apartado el valor inestimable de todas las aportaciones de la familia Padorno, en forma de textos ensayísticos sin publicar, compilaciones de artículos, poemas inéditos, la correspondencia inédita del poeta y otra serie de documentos gráficos e informaciones. Este trabajo debe muchísimo a toda la información, apoyo y ayuda que la familia del poeta, y particularmente su viuda, Josefina Betancor, nos ha otorgado.

Qué es poesía

Sin soslayar todas las definiciones de poesía ya canónicas,¹² a continuación nos proponemos desarrollar un concepto sobre lo que la poesía sea

¹² En los manuales al uso solemos encontrar que la lengua poética se caracteriza, desde las retóricas clásicas, por practicar un *desvío* con respecto a la lengua estándar; cuestión esta que retomarán algunos estructuralistas, ya en el siglo veinte, como los belgas del Grupo μ . Desde el estructuralismo, se habla de la puesta en acción de la *función poética*, del predominio de la *con-*

que nos resulte más apropiado, más a la medida de una obra poética tan inusual como la que Manuel Padorno gestó a lo largo de toda su vida. Nuestras elaboraciones serán extensibles, en todo momento, a lo que es la poesía en la obra padorniana y a menudo ilustraremos nuestras reflexiones con los versos de Manuel Padorno.

Una primera definición, y que pudiera parecernos excesivamente simple en razón de su sencillez y su obviedad es la de que la poesía es hablar, otorgándole a la palabra toda su amplitud posible. Pero sabemos que las cosas sencillas, a menudo, resultan las más complicadas. En el sentido más gramatical del término, “hablar”, en voz activa, vendría a significar y ser lo opuesto a su pasiva, “ser hablado”. “Hablar” sería, pues, decir algo propio, subjetivo, en consonancia con el ser y el lugar que ocupa el sujeto de la enunciación, mientras que lo contrario, dicho sucintamente, no sería hablar uno mismo sino reproducir, repetir, las palabras que ya dijeron otros, tratando de ocupar — cosa imposible, además— el lugar de otro. Hablar, por lo tanto, sería algo similar a decir cosas nuevas o, mejor, decirlas de una nueva forma, cosas originales y subjetivas y a crear o recrear por medio de la palabra, desde el lugar que a uno le corresponde, una visión del mundo.

Así pues, este modo de hablar parece guardar más relación con lo nuevo y lo cambiante, antes que con lo acotado y lo definitivo —sin desechar, por ello, la importancia de estas dos últimas operaciones. Antes que una “ergon”,

notación antes que de la denotación en el texto poético, de la creación de *campos semánticos plurisignificativos* o de la preferencia en la construcción del mensaje, contra lo habitual, del *eje de combinación sobre el de selección* (Jakobson). Los formalistas rusos desarrollaron buena parte de sus interesantes conclusiones sobre lo literario en torno al fenómeno del *extrañamiento*. Por otra parte, en *Romanticismo y lenguaje* poético, artículo de Jean-Marie Schaeffer recogido en *Teorías sobre la lírica*, compilación de textos y bibliografía, Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros, 1999, pág. 57, queda recogida un buen compendio de las definiciones más frecuentes y consensuadas sobre lo que es la lírica:

- (I) La poesía es una actividad humana de una dignidad particularmente elevada.
- (II) La poesía mantiene relaciones privilegiadas con la «verdad», relaciones de las que no disponen las otras formas de praxis humana, ni siquiera la ciencia (esta verdad es, según la teoría, teológica, «humanista», política, psicológica, etc.).
- (III) La relación de la poesía con el llamado *lenguaje corriente* es la de cualquier arte con su materia propia: el lenguaje cotidiano es para el poeta lo que la piedra para el escultor.
- (IV) La poesía es un lenguaje autónomo respecto del lenguaje cotidiano. El lenguaje poético constituye la esencia de la poesía y, al mismo tiempo, es la esencia del lenguaje como tal. Sus características principales son el autotelismo (la intranquilidad) y la motivación (trasciende la arbitrariedad del lenguaje vehicular).
- (V) La «dignidad» específica adscrita a la poesía y su relación privilegiada con la verdad tienen mucho que ver con la especificidad de su lenguaje.

en sentido humboldtiano, la poesía es una “energeia”, una fuerza creativa. Y no cabe duda de que uno de los elementos más creativos en el ser humano sea la imaginación, esa «facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* de imágenes»,¹³ tal y como Gaston Bachelard supo definírnosla. La importancia de la imaginación es tal —y aquí también nos dejamos orientar por el filósofo francés— que, contra lo que pudiera mostrar una lógica elemental o utilitaria, su fuerza —que también es la del deseo— existe antes que la de las propias cosas, los instrumentos o las necesidades. La poesía, gracias a uno de sus constituyentes básicos, la imaginación, sería la primera fuerza conformadora de la vida y del mundo tal y como lo conoce el hombre:

Por mucho que pueda remontarse, el valor gastronómico tiene primacía sobre el valor alimenticio y es en la alegría, y no en la pena, donde el hombre ha encontrado su espíritu. La conquista de lo superfluo produce una excitación espiritual mayor que la de la conquista de lo necesario. El hombre es una creación del deseo, no una creación de la necesidad.¹⁴

Ahora bien, la fuerza de la imaginación, su energía, no brota de otro lugar que del individuo que habla, del sujeto. Este lo es, ya lo anticipábamos antes, por que es sujeto de la enunciación, porque posee un lugar en el discurso, un lugar discursivo en términos lingüísticos. Habla porque lo ha aprendido socialmente —de la madre, en familia, en su patria—, porque lo ha heredado culturalmente y porque nace en el seno de esa primera institución humana, según nos dijo Saussure, que es el lenguaje. Pero hablar y ser sujeto supone la contrapartida de tener un inconsciente. Fundado de este contrato, lenguaje por inconsciente, el sujeto habla y de él brota la poesía que es, do-

¹³ *El aire y los sueños*. Gaston Bachelard. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 9. En esta misma obra, pág. 9, también puede leerse que «el vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario*.» Las cursivas proceden de la obra original.

¹⁴ *Psicoanálisis del fuego*, Gaston Bachelard, Madrid, Alianza Editorial, 1966, Traducción de Ramón G. Redondo, pág. 31. En consonancia con este modo original y poético de ver las cosas por parte de Bachelard, un poco más adelante, pág. 66, en esa misma obra encontramos «[...] una clara descripción del paso de la metáfora a la realidad. Notemos que en este caso no se hace, como postula la explicación realista, de la realidad a la metáfora, sino, por el contrario, siguiendo la inspiración de la tesis que defendemos, de las metáforas de origen subjetivo a una realidad objetiva [...]».

blemente, una emanación del inconsciente y una profundización en él, regida y ordenada por la lógica del trabajo y la fuerza del logos. De hecho, en toda buena obra poética puede y debe constatarse esta dialéctica —que a veces aparece en forma de pugna— entre las ideas e impulsos más primarios e intuitivos y la reglamentación racional y artística del logos. Siguiendo otra vez a Bachelard, «un bello poema no es sino una locura retocada. Un poco de orden poético impuesto a las imágenes aberrantes.»¹⁵ Uno de las cualidades que con más precisión definen la expresión poética padorniana es, justamente, esta: la producción de un discurso que pudiera ser considerado delirante si no estuviera ahormado poéticamente. En algunas obras finales de nuestro poeta encontramos buenos ejemplos de este tipo de habla. Veamos cómo son descritas unas “Vacas oceánicas” en *Canción atlántica*:

Todo el paisaje vacas, largo prado
de aquellos animales dando tumbos,
mugidos largamente, a cielo abierto.
Vacas tan grandes nunca en parte alguna
se habían visto. Qué va. Aquellas,
pastando allí grandísimas [...]. [CA, 16]

Pero, a modo de recopilación de lo tratado hasta el momento, diremos que la poesía está estrechamente relacionada con el sujeto y que este y aquella, a su vez, se implican y vinculan con el habla y con el inconsciente; aunque de momento no estemos en disposición de decir qué fue primero, si el sujeto, la lengua, el inconsciente o la poesía, realidades tan fronterizas todas ellas que se implican mutuamente.

Frente a lo abstracto de todas estas afirmaciones, sí parece más concreto y por todos asumido que el sujeto, la persona, es un ser social, *zoon politikon*, que ocupa un lugar y obtiene su sentido en el seno del grupo humano. Esto es lo que veremos en el siguiente apartado, es decir, cómo la poesía, por vincularse al sujeto, se ubica dentro de la cultura y de la sociedad a la cual este se acoge y pertenece.

¹⁵ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, tercera reimpresión de 1998, pág. 258.

Poesía, arte y cultura

La poesía es una más de las múltiples manifestaciones artísticas que produce el ser humano aunque, tal y como desarrollaremos más adelante, no solo resulta una más sino que pudiera desempeñar una función específica entre las demás artes.

El arte —cuya definición es casi tan compleja como la de poesía— ocupa, para la más común de las opiniones, un lugar de preeminencia dentro de lo que conocemos como cultura. En algunos casos, arte y cultura se consideran términos sinónimos. Ahora bien, nosotros preferimos distinguir nítidamente ambas realidades, ampliando la noción de cultura hasta el punto de que esta acoja en su interior, junto con otras realidades humanas, al arte. En este sentido, apreciamos tan útil como precisa la definición que nos va desgranando Sigmund Freud a lo largo de *El malestar en la cultura*, obra que se dedica, además, a explicar la situación del ser humano en el seno de esta realidad:

[...] cultura designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí. [...] Consignaremos como primeros actos culturales el empleo de herramientas, la dominación del fuego y la construcción de habitaciones. [...] Pero no creemos poder caracterizar a la cultura mejor que a través de su valoración y culto de las actividades psíquicas superiores, de las producciones intelectuales, científicas y artísticas, o por la función directriz de la vida humana que concede a las ideas. Entre estas, el lugar preeminente lo ocupan los sistemas religiosos [...], junto a ellos se encuentran las especulaciones filosóficas, y finalmente, lo que podríamos calificar de “construcciones ideales” del hombre, es decir, su idea de una posible perfección del individuo, de la nación o de la humanidad entera, así como las pretensiones que establece basándose en tales ideas.¹⁶

¹⁶ *El malestar en la cultura*. Sigmund Freud. Traducción de Ramón Rey Ardid, Madrid, El Libro de Bolsillo, Biblioteca de Autor, Alianza Editorial, séptima reimpresión de 2005, págs. 35-39.

Como se desprende de la definición freudiana, el arte no es más que un ingrediente más del amplio y complejo compuesto de la cultura.¹⁷ Pero en otro de sus textos capitales, *Tótem y tabú*,¹⁸ Sigmund Freud se aplica a la reconstrucción detallada, desde sus orígenes, de la cultura y de la humanidad, puesto que, ahora sí, ambos términos resultan casi sinónimos. La investigación freudiana, que no tiene poco de policiaca, arroja el sorprendente resultado de que nuestra cultura nace, doblemente, de un crimen y de su sanción: del asesinato del padre primigenio, por un lado y, por el otro, de la atávica prohibición posterior del incesto —origen de toda ley— que debieron de formular los parricidas. Por otra parte, la nueva sociedad instituida por dicha prohibición, liga a todos sus miembros —más exactamente los re-liga, los vuelve a vincular— con la culpa que se desprende del asesinato del padre primordial —es decir, con las religiones. A partir de este momento nacería la cultura y dentro de ella el arte, el cual vendría a disponer, en todas sus épocas y manifestaciones, una espesa red de invenciones, fantasías —o sueños— tejida por los hombres —dialógicamente, además, en el sentido bajtiniano del término— con el fin de evadirse de la prohibición primera y de las subsiguientes, con el fin de llegar a consumarla o consumarlas de manera indirecta, ficticia o artísticamente. Releamos, desde este nuevo punto de vista, la definición de cultura que nos ofrece Gérard Pommier:

La cultura es un conjunto de leyes que conciernen al empleo de los bienes, sus intercambios, y específicamente, su disfrute; reglamentación independiente del estado de la lengua. A partir de

¹⁷ Aunque no sean pocas ni poco relevantes, contra lo que suele pensarse desde lógicas utilitaristas o en exceso simplistas, las funciones del arte. Humberto Eco (*En Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Humberto Eco, Editorial Lumen 1973, Barcelona, Traducción de Andrés Bóglar, pág. 323) las toma y enumera de Charles Lalo:

1. Función de diversión (arte como juego, estímulo a la divagación, momento de pausa, de “lujo”)
2. Función catártica (arte como solicitud violenta de las emociones y consiguiente liberación, relajación de la tensión nerviosa o, a nivel más amplio, de crisis emotivas e intelectuales)
3. Función técnica (arte como respuesta de situaciones técnico-formales, a gozar en cuanto tales, valoradas según criterios de habilidad, adaptación, organicidad, etc.)
4. Función de idealización (arte como sublimación de los sentimientos y de los problemas, y por tanto como evasión superior —y pretendida como tal— de su contingencia inmediata)
5. Función de refuerzo o duplicación (arte como intensificación de los problemas o de las emociones de la vida cotidiana, hasta hacerlas evidentes y convertir en inevitable su coparticipación o consideración)»

¹⁸ *Tótem y tabú y otras obras*. Sigmund Freud. Buenos Aires, Amorrurto, 1988.

todas esas limitaciones nacerán los mitos y leyendas que las ilustran y compensan. Es necesario un poder de prohibición para que pueda surgir el sueño [...]. Lejos de ser la colección de mitos y de obras que lo representa con posterioridad, la cultura constituye más bien el aparato coercitivo policial, y también permisivo, que separa el Bien del Mal, en cierto modo, y las ficciones no son más que sus brotes manifiestos.¹⁹

Según estas últimas palabras, el núcleo de la cultura se hallaría en cierto conjunto de normas o reglas con su correspondiente carácter prohibitivo o coercitivo. Esencial, pues, para que haya cultura es la existencia de una ley, la cual prohíbe o disuade de la realización de determinados deseos y, por tanto, la frustración de aquellos impulsos. Estos buscarían alcanzarse por variadas formas al margen de aquella ley. Una de ellas, y la más frecuente quizá, es la ficción, o los sueños que, por tanto, vienen a ser casi lo mismo. Debe quedar asentada, por tanto, la identidad entre arte y sueño, de tal manera que el arte o las ficciones que el arte propone, o bien las mimesis que dispone, no serían otra cosa que sueños elaborados, pasados por el cedazo de todo el oficio cultural que depara cada una de las manifestaciones artísticas que conocemos. En los momentos finales de la obra padorniana, se desarrolla con total explicitud este vínculo entre sueño y arte o sueño y poesía. El poema se encuentra tras haber atravesado el ámbito del sueño. Poemas como “Ganar en somnolencia” [CA, 26], “Camino la playa dormido” [CA, 28] o “Entrada al sopor” [CA, 307] así lo desarrollan en versos como estos:

La luz como una sábana te envuelve.
La playa es una larga cama abierta
donde en vez de acostado vas andando
con los ojos cerrados a lo largo.
Y entras en el sopor, entredormido [...] [CA, 307]

¹⁹ *Esto no es un papa... Ficción psicoanalítica en torno al inconsciente y la cultura*, Gérard Pommier. Ediciones Serbal, 1999, Barcelona, traducción de Daniel Alcoba revisada por Graziella Baravalle, pág. 100. Al final de su cita, Pommier aclara, de paso, por qué es imposible la existencia de un inconsciente colectivo tal y como la había dispuesto Carl Gustav Jung: «la conclusión le quema los labios: el inconsciente colectivo no existe, pero en cambio existen ficciones colectivas». En nuestro trabajo, si bien reconocemos el valor de los textos jungianos de cara al análisis y la crítica literaria, nos decantamos netamente por la postura freudiana o la que puede desprenderse de la cita de Pommier.

Sabemos, además, que el sueño es uno de los medios en los el inconsciente del sujeto se manifiesta con mayor claridad. En el sueño del sujeto, y en lo que lo constituye, de nuevo para Freud, el complejo de Edipo, «se conjugan los comienzos de religión, eticidad, sociedad y arte.»²⁰ Pero esto, la cuestión del sujeto, será algo que retomemos en el siguiente apartado, a la hora de profundizar más aún en la esencia de la poesía.

Discurso del sujeto

El sujeto, que no es otro que *el que habla*, posee por tanto un inconsciente y sueña, o produce obras artísticas, que vienen a ser casi lo mismo, en el seno de una sociedad y su cultura; pues «no sólo es el médium y sus posibilidades», es decir, la lengua y sus materializaciones, «sino también la situación histórica que el artista encuentra en el desarrollo artístico de su arte, lo que sugiere, y a veces incluso dicta, las soluciones que él utiliza.»²¹

Pero ahora debemos profundizar en el primer término de aquella definición, es decir, en el sujeto. Del cual ya hemos dicho que es un sujeto parlante y que lo es por ocupar —deícticamente, incluso: la primera persona del singular, frente a las demás personas— un lugar discursivo.

Dos rasgos fundamentales definen a la condición de sujeto: la parcialidad y la carencia. En cuanto al primero de los rasgos, la imposible objetividad del sujeto reside, precisamente, en que este es una parte del todo, ocupa un lugar que es parcial —su parcela— desde la cual proyecta su visión del resto —que es todo—, su subjetividad.²² De aquí ya puede deducirse el segundo de los rasgos fundamentales en el sujeto quien, al no ser todo, al no tenerlo todo sino, al contrario, carecer de casi todo, se encuentra en una posición de carencia y, por tanto, de deseo permanente de aquello de lo que carece.²³

²⁰ *Tótem y tabú y otras obras*, op. cit., pág. 158.

²¹ *Freud y la psicología del arte, Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*. E. H. Gombrich, Ediciones de Bolsillo, Barral Editores, 1971, Barcelona, Traducciones de Ricardo Domingo y Eduardo Subirats, pág. 32.

²² Seguimos en este momento, por su claridad y pertinencia, las elaboraciones de Jesús González Requena: «La noción de sujeto no se opone a la de objeto (pues el sujeto tiende hacia el objeto), como a la de totalidad: ser sujeto es estar desposeído de la totalidad, carecer del objeto, tener que combatir por él frente a otros sujetos.» *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Madrid, 1989, Akal, pág. 21.

²³ «Ser sujeto significa desear algo —un objeto— de lo que se carece.» *Ibidem*, pág. 22.

La constitución del sujeto tiene lugar en su edad más temprana y alrededor de dos estadios que tienen que ver, por este orden, con la imagen y con la palabra. El primer estadio, preverbal, se conoce como de relación imaginaria —o fase del espejo—²⁴ y el segundo, verbal, es el de la relación simbólica. Toda esta teoría, de raigambre psicoanalítica, fue exhaustivamente desarrollada por Jacques Lacan en sus *Seminarios*, pero en este momento seguiremos, por su concisión, la explicación que de ello nos ofrece Jesús González Requena. A menudo en las páginas que han de venir referiremos a esta teoría y a estos dos momentos, el imaginario y el simbólico, por ser de vital importancia en cuanto a lo poético en general, y en cuanto a lo simbólico en relación con el momento —de déficit, por cierto— que estamos viviendo:

He aquí, pues, los dos registros, los dos niveles decisivos en la constitución del sujeto: 1) el sujeto —su yo— se construye primero en la relación imaginaria —a la que quedará ya para siempre vinculado su deseo—; 2) y luego se introduce en el orden simbólico, en el universo del lenguaje, donde su subjetividad se constituirá a través de su acceso a la enunciación y al intercambio simbólico.²⁵

Así las cosas, el deseo del sujeto, lo que lo define como tal y orienta el sentido de su vida —aquello que cantará y buscará indirectamente el poeta en sus poemas— queda constituido en la primera de las fases, en la imaginaria. Ahora bien, el objeto de deseo, la consecución de lo deseado, esa imagen de la que el sujeto queda prendido y prendado en la fase del espejo,²⁶ se presenta como un imposible, por su propia condición imaginaria. Junto a todo esto, y para complicar aún más las cosas, el propio sujeto desconoce exactamente en qué consiste su deseo, qué es lo que desea pues si «[...] el otro es, antes que

²⁴ En *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Jesús González Requena, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 1988, págs. 62-65, desarrolla una rigurosa explicación de la fase del espejo lacaniana.

²⁵ *El discurso televisivo, op. cit.*, pág. 21. Allí mismo, pág. 61, Requena precisa que «el yo del sujeto nace sobre el modelo de esta imagen del otro que es, a la vez, aquello que desea. Tal es lo que Lacan ha llamado la identificación imaginaria: identificación con la imagen especular del otro.»

²⁶ «Así funciona la llamada fase del espejo: en ella, y antes de que el lenguaje le permita pensarse, nombrarse, el yo del sujeto se construye sobre un doble déficit, sobre una alienación esencial, pues se construye a partir de la experiencia de su carencia, de lo que le falta, y se construye sobre la imagen misteriosa del otro con el que se identifica. Pues lo que se desea, después de todo, es ser deseado por otro. El deseo del sujeto es, pues, el deseo del otro.» *El discurso televisivo, op. cit.*, pág. 62.

nada, aquello de lo que se carece. Y, por ello mismo, objeto de deseo»,²⁷ por esta misma razón el deseo del sujeto es el deseo del otro.

La poesía será, por tanto, el habla activa —no pasiva— del sujeto; discurso subjetivo —parcial, efímero— en las condiciones deseantes y de imposibilidad, de inefabilidad, diríamos más poéticamente, que hemos tratado de definir en las líneas inmediatas.

Originalidad y niñez

El habla del sujeto posee otra importante característica en consonancia con una de las aspiraciones más nítidas del inconsciente que, como ya vimos, lo constituía: la aspiración de ser original. Pero también tratamos de que la existencia del inconsciente se plantea como condición *sine qua non* para que haya lenguaje y, por tanto, ser humano y poesía. Así las cosas, el inconsciente plantea al hombre la exigencia de ser absolutamente único, ser original; una de las formas que tiene para conseguir aquello es por medio de la contradicción, la cual habita en su interior como en ninguna otra parte.²⁸ La poesía, de esta manera, será el habla del sujeto que aspira, en voz activa, a la más pura originalidad, a la vez que la forma de conseguir este anhelo. Una vez más es Bachelard quien nos anticipa estas definiciones:

El poema es esencialmente una aspiración a imágenes nuevas. Corresponde a esa necesidad esencial de novedad que caracteriza al psiquismo humano.²⁹

De esta forma, el estilo, aquello que caracteriza la forma que cada persona posee de hacer las cosas, y que es irrepetible e inimitable, en poesía consistirá en la originalidad; para Miguel Casado, «*el estilo es lo nuevo*»: ³⁰ ser original en la forma de expresión —ritmo, intensidad, grado de armonía, sonoridad, empleo del silencio— o en la forma del contenido —asunto, *topoi*, pers-

²⁷ *Ibidem*, pág. 61.

²⁸ «[...] para el inconsciente, la contradicción es verdaderamente una necesidad más que una condescendencia. Porque, en efecto, la contradicción es el camino más fácil para llegar a la originalidad, y la originalidad es una de las pretensiones dominantes del inconsciente.» *Psicoanálisis del fuego*, *op. cit.*, pág. 136.

²⁹ *El aire y los sueños*, *op. cit.*, pág. 10.

³⁰ Miguel Casado, "Tendencia y estilo". En *Los artículos de la polémica y otros textos de poesía* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pág. 176.

pectiva, ideología, etc. La repetición de ciertos patrones o la supeditación de la presencia o la labor del autor a ciertos moldes propios del género no parecen contraindicadas en numerosas manifestaciones literarias; véase, en este sentido, el cuento popular o, también, la novela en muchos de sus subgéneros. No es así en la poesía donde la posición y subjetividad del autor, junto con la novedad, particularidad e irrepetibilidad del poema, han de prevalecer siempre. Para Novalis, «mientras más personal, local, temporal y particular es un poema, más se acerca al centro de toda poesía.»³¹ Todo ello es, en suma, indicativo de ese deseo inconsciente de ser original al que deben aspirar la persona y el poema.

Por otra parte, en la primera y más sencilla de nuestras definiciones de poesía decíamos que esta consistía en hablar. Pues bien, quien empieza justamente a hablar, el que se encuentra con la palabra, es el niño. Todo ello lo hace, bien lo sabemos, con absoluta originalidad, aplicando la imaginación y la creatividad a la ardua tarea de entrar en el lenguaje. Pues si hay un estadio en la vida del ser humano en que predomine la originalidad este parece ser, sin duda, el de la niñez; junto a ella, la imaginación —tratada ya antes— puesto que «en el ensueño del niño, la imagen prevalece sobre todo.»³²

De esta forma, el poeta, que también se encuentra en el sentido más radical del hecho con la palabra, debe hacerlo recobrando la posición de un niño.³³ La actividad poética supondría, doblemente, un retorno a las dificultades de la infancia en cuanto al hallazgo de la lengua y un deseo de recuperar, una rememoración, de aquella edad presidida por la imaginación y la creatividad. Se anuda aquí todo aquello que Bachelard identificaba como «triple lazo: imaginación, memoria y poesía [...]».³⁴

Pero, además, el niño aprende a hablar —como aprende otras muchas cosas de la vida— mediante el juego. No parece desdeñable, pues, la importancia del juego en la poesía, del juego en su dimensión más infantil y divertida. Algunos movimientos de vanguardia —el dadaísmo, por citar alguno— supieron apoyarse para su labor poética en el juego, así como en el humor, cuya contigüidad como fenómeno con la poesía todos conocemos. El juego con

³¹ *Ibidem*, pág. 177.

³² Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, *op. cit.*, pág. 155.

³³ «La voz del poeta es una voz del mundo [...] Los poetas, en sus ensoñaciones cósmicas, hablan del mundo con palabras primigenias. Hablan del mundo en el lenguaje del mundo.» Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, *op. cit.*, pág. 283.

³⁴ *Ibidem*, pág. 160.

las palabras o los juegos de palabras parecen hallarse en el origen de la creación, a la vez que se perfilan como una importante herramienta poética.³⁵ Manuel Padorno empleó, a lo largo de toda su obra, los juegos de palabras para, de alguna manera, encontrar su palabra:

A veces quiere ser él solo, sólo [CA, 45]

Me cambia la última palabra: me poesía. [CA, 286]
(poesía/poseía)

También la mente, es decir, el alma
encima de la cama en calma debe [...] [CA, 324]

Una canción atlántica. Salubre. [CA, 351]
(salubre/salobre)

En «el niño soñador»³⁶ tal como lo concibió Bachelard, por su originalidad y por su actividad creativa e imaginativa, por su capacidad y disposición al juego, se nos hace patente todo un símbolo de lo que es la poesía.

Arte de la palabra

Así como cada una de las artes tiene su materia fundamental de elaboración, la poesía trabaja con la palabra y la consecución de la obra poética solo llega tras haber sometido al componente verbal a un intenso trabajo de transformación. Del mismo modo que la lengua es una forma, algo que aprendimos del padre del estructuralismo, Ferdinand de Saussure, hemos de declarar ahora que en la poesía, como arte de la palabra, todo es forma.³⁷ Podría decirse que la poesía consiste en transformar, ahorrar de una manera muy

³⁵ «Los juegos de palabras no están hechos: se descubren en el lenguaje, y lo que el proceso primario hace en la teoría de Freud es facilitar realmente su descubrimiento por la rápida conexión de las asociaciones.» *Freud y la psicología del arte*, op. cit., pág. 28.

³⁶ «El niño conoce una ensoñación natural de la soledad, una ensoñación que no hay que confundir con la del niño enfurruñado. En esas felices soledades, el niño soñador conoce la sensación cósmica, la que nos une al mundo.» Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, op. cit., pág. 164.

³⁷ «La lingüística trabaja en el terreno limítrofe donde se combinan los elementos de dos órdenes: esta combinación produce una forma, no una sustancia.» *Saussure y los fundamentos de la lingüística*. Estudio preliminar y selección de textos de José Sazbón. Buenos Aires, 1976, Centro Editor de América Latina.

determinada, el material verbal, amorfo e informe en cuanto a lo poético, pre-existente. Así lo señala, a su manera, Manuel Padorno:

Me arriesgo a contemplar cada palabra.
A veces no conozco los tamaños
de una letra y decido entrar adentro,
entonces la camino por entero,
compruebo las alturas y los bajos
de cada sílaba, o recorro el largo
de una frase y me detengo luego
donde termina el párrafo: en el punto. [CA, 281]

La poesía implica, así pues, un riguroso trabajo de lenguaje. No en vano, una de las corrientes de crítica y análisis literario más relevantes en el pasado siglo, los formalistas rusos, deben su nombre y su importancia, precisamente, al estudio del componente formal en la obra literaria. Para ellos, «la poesía es la puesta en forma de la palabra con valor autónomo».³⁸ Pero cuando Gombrich afirma que «el código genera el mensaje», está diciendo que es la lengua, en su conformación, en su forma, en su mecánica gramatical, la que produce y está antes que el sentido.³⁹ Aunque ya lo decía Goethe, en fin, para quien “la suprema, la única operación del arte consiste en dar forma.”

Desde esta perspectiva, puesto que consideramos la forma como la esencia de lo poético, nos aplicaremos especialmente en nuestro trabajo al análisis formal de la lengua poética padorniana, en todos sus niveles, fónico, morfosintáctico y semántico. La producción artística consiste, esencialmente, en dar forma. Y de nuevo nos encontramos aquí con la vinculación entre poesía, inconsciente y sueño. Dar forma en el arte como en el sueño, cuando este ahorra sus materiales por la noche:

Lo que el chiste debe al inconsciente en esta fórmula, no es tanto su contenido como su forma, la condensación, parecida a los sueños, del significado, característica de lo que Freud llama el proceso primario. Es un proceso en el que las impresiones y las

³⁸ *Questions de poétique*, Roman Jakobson. París, Seuil, 1973, pág. 15. En el mismo sentido, allí mismo, pág. 43-44 podemos leer que «si queremos dar la definición de la percepción poética e incluso artística, esta es la que se impone inevitablemente: la percepción artística es aquella en que experimentamos la forma (quizá no solo la forma, pero por lo menos la forma)», o bien, pág. 12, que «la forma existe en tanto que nos es difícil percibirla, en tanto que sentimos la resistencia de la materia, en tanto que dudamos».

³⁹ *Freud y la psicología del arte*, *op. cit.*, pág. 30.

experiencias de nuestra vida de vigilia se mezclan y se resuelven en impredecibles permutaciones y combinaciones [...] Un pensamiento que tal vez sería rudo o indecoroso para exponerlo llamadamente se sumerge como si estuviese dentro del fluido mágico del proceso primario, tal como se puede sumergir una flor o una ramita en las aguas calcáreas de Karlsbad, de donde emergen transformadas en algo rico y extraño.⁴⁰

Pero frente a todas las demás artes, no parece que en la poesía y en su materia de elaboración, la palabra, recordémoslo, esta quede reducida solamente a eso, a instrumento o cosa de la cual el artista se sirve para producir su obra. Seguimos en este punto las teorías heideggerianas para sostener que «también el poeta se sirve de la palabra», en efecto, «pero no como los que hablan y escriben habitualmente, gastando palabras, sino de manera que la palabra se hace y queda como una palabra.»⁴¹ Del mismo modo que comenzábamos estas líneas invirtiendo el orden de utilidad y deseo, anteponiendo, contra toda lógica, el deseo al útil, hay que invertir ahora el orden entre palabra y poesía, o entre lenguaje y poesía, y no deducir lógicamente que primero está la lengua y que, posteriormente, y de esta nace o se deriva la poesía.⁴² Porque, antes al contrario:

La poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía misma hace posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico. Al contrario, entonces es preciso entender la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía.⁴³

La poesía, el arte de la palabra, se manifiesta entonces como la palabra verdadera u original, la palabra primera o la energía de donde, por derivación

⁴⁰ Freud y la psicología del arte, *op. cit.*, págs. 25-26.

⁴¹ *Arte y poesía*, Martin Heidegger, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión FCE-España, Madrid, 1995, Traducción y prólogo de Samuel Ramos, pág. 79.

⁴² Gaston Bachelard, de quien tomamos el fructífero método de invertir lo que nos muestra el sentido común, también parece coincidir en que antes que el lenguaje está la poesía: «Si hiciéramos caso del psicoanalista, terminaríamos definiendo la poesía como un majestuoso Lapsus de la Palabra. Y digo yo, ¿por qué no es la palabra un majestuoso Lapsus de la Poesía?» En *La poética de la ensoñación*, *op. cit.*, pág. 12.

⁴³ Hölderling y la esencia de la poesía, en *Arte y poesía*, *op. cit.*, pág. 140.

y evolución, aparecerían las demás palabras, o la lengua. La poesía, como matriz y generadora del lenguaje, sería la fuerza motriz de todo lo que conocemos como seres y humanos y, por supuesto, la primera de las actividades creativas, la primera entre las artes, la que genera todas las demás y la que las informa y sustenta. Estaríamos manejando aquí poesía, por tanto, en el puro valor griego del término *poesis*, creación.

Propiedad por tanto de la palabra poética, por estar en contacto con el origen o serlo ella misma, será la de alcanzar la verdad, pues «la esencia del arte», que es la poesía, «sería esta: el ponerse en operación la verdad del ente».⁴⁴ Así las cosas, si comenzábamos afirmando que la poesía se servía de la palabra como materia para elaborar la obra de arte, ahora vemos que es la propia poesía la que genera el lenguaje y que el hombre debe trabajar con ella, elaborarla, *oficiar con ella* para desvelar la auténtica realidad de las cosas. No se nos escapa la similitud de estas ideas con las de una importante corriente poética, la poesía del conocimiento, que arranca precisamente en las décadas —años 50 y 60 del pasado siglo— en las que la obra de Manuel Padorno y la de sus coetáneos comenzaba a forjarse. Todas las palabras y todos los poemas elaborados por nuestro poeta parecen destinados a desvelar a esa otra realidad padorniana que recibe el nombre de “el otro lado”, la cual solo es alcanzada en sus últimos textos:

Contemplo el otro lado. Es una fiesta. [CA, 116]

*

Qué hermoso territorio virginal
en donde entré. Yo soy el pionero. Piso
lo inexistente por primera vez. [CA, 168]

Ahora bien, habrá a personas a las que todas estas conclusiones suenen como demasiado míticas o indemostrables, demasiado filosóficas o metafísicas; nosotros les recomendamos el estudio y la constatación de cómo dos figuras retóricas, dos procedimientos poéticos, metáfora y metonimia, se encuentran en el origen del cambio y la evolución lingüística.⁴⁵ Por la metáfora y

⁴⁴ *Arte y poesía, op. cit.*, pág. 63. Allí mismo, puede leerse también que «si lo que pasa en la obra es un hacer patentes los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad.»

⁴⁵ En *Comentario y desarrollo de textos lingüísticos*, de Concepción Otaola Olano, Madrid, UNED, 1996, pág. 277, se enumeran y explican la metáfora y la metonimia como causantes del cambio

la metonimia la lengua cambia, mejora, se recrea a sí misma. La poesía, así pues, hace avanzar la lengua, la engrandece, la hace más bella, más cercana a la verdad:

[...]en el lenguaje poético, cuando la conciencia imaginativa crea y vive la imagen poética. Aumentar el lenguaje, crear lenguaje, valorizar el lenguaje, amar el lenguaje son otras tantas actividades en las que se aumenta la conciencia de hablar.⁴⁶

El signo de lo femenino

Dentro de las conceptualizaciones míticas de la poesía en las que nos estamos introduciendo, podría llegar a afirmarse que la poesía es una actividad marcada, simbólicamente, por el signo de lo femenino. Actividad en la que interviene lo masculino, simbólicamente de nuevo, dando forma, ahormando con todo un conjunto de normas y reglas —métricas, retóricas, éticas, estéticas— al principio informe e infinito de lo femenino. El artista debe adoptar, por tanto, una posición femenina, no actuante, pasiva, para dar a luz la obra de arte, si es que aceptamos, dentro de estas conceptualizaciones simbólicas, que lo masculino sería lo actuante y lo femenino lo no actuante. El texto de un poeta coetáneo y amigo de Manuel Padorno, José Ángel Valente, sus “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”,⁴⁷ resultan absolutamente esclarecedores en este sentido:

Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar

lingüístico por «transferencia de nombre»: en el caso de la metáfora, por «similitud de sentidos e ideas»; por «contigüidad de sentidos», la metonimia.

⁴⁶ *La poética de la ensoñación*, *op. cit.*, págs.15-16. Un poco antes, en esta misma obra, pág. 13, se podía leer que «la imagen poética, en su novedad, abre un futuro del lenguaje.»

⁴⁷ Texto incluido en *Material memoria* (1979), de José Ángel Valente. Tomado de *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Madrid, Alianza Literaria, tercera reimpresión de 2001, págs. 41-46.

un acto de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación.⁴⁸

Gombrich, en un texto sobre estética,⁴⁹ tan pertinente que ya hemos acudido a él en varias ocasiones, define como “médium” o “código” al lenguaje, a la lengua en general o al lenguaje artístico. En todo caso, sus consideraciones son también válidas en este punto y asimilables a las de José Ángel Valente. Donde este habla de “materia” y de que el artista es penetrado por ella, aquel habla del “médium” para afirmar que «es el médium y no el artista el que está activo [...]»,⁵⁰ y que es por tanto el médium quien de alguna manera genera la obra a través del artista puesto que «es su arte el que informa su mente, no su mente la que se abre paso a través de su arte.»⁵¹

De nuevo nos encontramos aquí con las tan iluminadoras como productivas inversiones del orden lógico de los hechos. El arte está antes que el artista, y es aquel, el arte, el lenguaje o la poesía lo que se manifiesta a través del artista y este debe aprender a escucharla, a dejarse atravesar por ello para tratar de conformarlo. Ejercicio de suma dificultad aunque único modo, quizá, de conseguir la obra poética.

La poesía no tiene precio

Uno de los últimos rasgos de la poesía que vamos a tratar, después de haberla visto como habla del sujeto que aspira a la originalidad y, a la vez, como fuerza generadora del lenguaje y del propio sujeto, sorprende por cuanto señala la inutilidad, en términos prácticos o de uso, de una energía tan primigenia como esta. Como sus hermanas gemelas, filosofía y ciencia —puesto que ambas aspiran, si bien por medios y modos diferentes, a desvelar la verdad— la poesía es inútil:

La filosofía no necesita ni protección, ni simpatía de la masa.
Cuida su aspecto de perfecta inutilidad, y con ello se liberta de

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 41.

⁴⁹ *Freud y la psicología del arte*, *op. cit.*, págs. 25-26.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 32.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 37. También allí, pág. 30, encontramos una interesante conclusión en cuanto a este asunto pues incluso «es posible que también debamos algunas de las obras maestras del mundo a similares accidentes descubiertos en las posibilidades del médium y del estilo.»

toda supeditación al hombre medio. Se sabe a sí misma, por esencia, problemática, y abraza su libre destino de pájaro del buen Dios, sin pedir a nadie que cuente con ella, ni recomendar-se, ni defenderse. Si a alguien buenamente le aprovecha para algo, se regocija por simple simpatía humana; pero no vive de ese provecho ajeno, ni lo premedita, ni lo espera. ¿Cómo va pretender que nadie la tome en serio, si ella comienza por dudar de su propia existencia, si no vive más que en la medida en que se combata a sí misma, en que se desviva a sí misma?»⁵²

A la pregunta de para qué sirve la poesía no puede dársele, en principio, otra respuesta distinta de que no sirve para nada. Poesía, filosofía y ciencia carecen de una utilidad inmediata. Solo indirectamente, solo sin pretenderlo, la poesía y la filosofía alcanzan su peculiar y paradójica utilidad: la de lo inútil.

El propio Manuel Padorno ya había señalado variada y repetidamente que «la poesía afortunadamente es lo más inútil del mundo».⁵³ A lo largo y ancho de toda su obra prevalece esta consideración. Pero no queremos decir que la poesía sea inútil porque carezca de un valor material, de mercado, de un precio cuantificable, más aún cuando uno de los males que aquejan a la actividad poética en nuestros días es, precisamente, el de haber devenido en mercancía, junto con el arte o la cultura en general, apta para nuestras actuales pautas de consumo.

El valor de la poesía, que no su precio, es doblemente simbólico: en el sentido de que posee uno tan alto que no puede ser cuantificado y en el de que reside, justamente, en la esencia de lo simbólico, donde nociones como la utilidad o el precio carecen de significado. La palabra poética, el símbolo, no es apto para el intercambio comercial sino para el intercambio puramente simbólico, por el cual no se obtiene beneficio material o económico sino que se obtiene, *únicamente*, significado, sentido. En numerosos poemas de Manuel

⁵² *La rebelión de las masas*, José Ortega y Gasset. Edición de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Tecnos, 2009, reimpresión de la segunda edición de 2008, pág. 217. La ciencia, y tendríamos así tres maravillosas hermanas, también lo es, también debiera ser inútil aunque decimos “debiera” por los tiempos que corren, en los que se halla, entre otras circunstancias, supeditada a su hija bastarda, la tecnología: «La técnica es consustancialmente ciencia, y la ciencia no existe si no interesa en su pureza y por ella misma, y no puede interesar si las gentes no continúan entusiasmadas con los principios generales de la cultura.» *Ibidem*, pág. 214.

⁵³ “Palabra del sol”, entrevista de Juan Cruz a Manuel Padorno, tomada de *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 60.

Padorno aparece este intercambio de sentido metaforizado, irónicamente, en una transacción meramente comercial:

Y veo en una especie escaparate,
de algún comercio, de no sé de dónde [...]
un objeto ignorado, deslumbrante [...]
El dependiente apresto, afectuoso, [...]
me lo enseña. Pregunto el precio [...]
y me lo quedo, cueste lo que cueste.
Lo compro. Es de un valor indescifrable [CA, 229]

Pero nos corresponde ver a continuación, una vez superados elementos utilitarios y los pragmáticos, dónde reside el verdadero valor de la poesía. La actividad poética, su creación o su lectura —que es, a la vez, recreación— supone la mejoría notable del ser que se encuentra consigo mismo. Y no solo eso, puesto que, por este encuentro, alcanza un crecimiento y un engrandecimiento: «no hay bienestar sin ensoñación, ni ensoñación sin bienestar. Por la ensoñación descubrimos que el ser es un bien. Un filósofo diría: el ser es un valor.»⁵⁴

Ya vimos que en su afán de originalidad, la poesía innovaba el lenguaje y que, de resultas de ese continuo aporte, era una fuente de cambio y creación lingüística. Por esta aportación a la lengua, al lenguaje del hombre, la poesía contribuye al enriquecimiento de su ser:

Hay imágenes completamente nuevas [...]. El libro que las contiene es de súbito para nosotros una carta íntima. Desempeñan un papel en nuestra existencia. Gracias a ella, la palabra, el verbo, la literatura, ascienden a la jerarquía de la imaginación creadora. El pensamiento, al expresarse en una imagen nueva, se enriquece enriqueciendo la lengua. El ser se hace palabra. La palabra aparece en la cima psíquica del ser. Se revela como devenir inmediato del psiquismo humano.»⁵⁵

Desde este engrandecimiento del ser y del mundo, alcanzaríamos la práctica poética como un ejercicio de optimismo. La obra poética sobre la que versa este trabajo precisamente, la de Manuel Padorno, es un acto de optimismo, un canto a la alegría de estar vivo, a la maravilla de ser. Pocas obras

⁵⁴ *La poética de la ensoñación, op. cit.*, pág. 230.

⁵⁵ *El aire y los sueños, op. cit.*, pág. 11.

poéticas de la actualidad o de cualquier tiempo, tan vitales y entusiastas como la padorniana:

Un auténtico lujo: despertar.
Sí. Despertar. Despertar cada día. [CA, 71]

La poesía sería, de esta manera, una actividad terapéutica, en el mejor sentido de la palabra, que en absoluto tiene que ver con la profusión de terapias descubiertas, hoy en día, para los innumerables males creados al ritmo del mercado. Quizá, la única terapéutica junto a alguna otra actividad que también resulta una curación por medio de la palabra:

Eso [el mundo] me respira. Dicho de otro modo: el mundo viene a respirar en mí, participo de la buena respiración del mundo, estoy inmerso en un mundo respirante. Todo respira en el mundo. La buena respiración, la que va a curarme de mi asma, de mi angustia, es cósmica.⁵⁶

Poesía y símbolo

Por lo que acabamos de tratar, la poesía no practica un arte de tipo evasivo sino, más bien, de resituación en la realidad. No hay ficción, pues, ni mimesis, sino fijación de la realidad o, a lo sumo, recreación. Quizá también lo que se produzca con el arte de la palabra sea —y por aquí nos internamos en la estrecha senda de la interpretación simbolista de la poesía— es un descubrimiento, una revelación, un desvelamiento, en fin, de la realidad. El poeta se nos presenta así, tal como Heidegger nos declaró, como un creador o recreador que alumbra la realidad con su palabra:

El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son.
Este nombrar no consiste en que solo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera

⁵⁶ *La poética de la ensoñación, op. cit.*, pág. 269.

vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra.⁵⁷

El poeta vendría a ser un hombre, en tanto que sumo nominador, un tanto especial, por ello, y distinto a los demás hombres —ni mejor ni peor— o, cuando menos, diferente por la especificidad de su oficio y de la materia con que elabora ya que «el habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser del hombre.»⁵⁸ Dentro de la concepción simbolista de la poesía que arranca fundamentalmente, en nuestras letras modernas, con Rubén Darío y es consolidada por Juan Ramón Jiménez y, más adelante, rescatada —en pleno predominio de una poesía social y realista— por poetas como Manuel Padorno, el poeta se nos presenta como un sacerdote, por oficiar con la palabra, y capaz de desvelar, ya como profeta, la textura oculta realidad, puesto que «la Poesía es el decir de la desocultación del ente.»⁵⁹ En un poema que lleva por título, precisamente, “El poeta es un sacerdote”, podemos leer:

Es una religión la poesía: [...] engranando palabras que conoce a las que desconoce: su plegaria [...] [LG, 127]



⁵⁷ Hölderling y la esencia de la poesía, *op. cit.*, pág. 137.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 133.

⁵⁹ *Arte y poesía, op. cit.*, pág. 113.

2. BIOGRAFÍA DE MANUEL PADORNO

En las páginas siguientes realizaremos un recorrido detallado por la vida de Manuel Padorno. Este se organizará en torno a tres momentos fundamentales: en primer lugar, los orígenes en las Canarias; en segundo lugar, la marcha a Madrid y la estancia en la capital durante más de veinte años; y, por último, el retorno definitivo a las Islas que supondrá la materialización de su obra poética definitiva. Ahora bien, no deseamos restringirnos en estas páginas al relato o al mero ensartado de una serie de datos biográficos sino que, en todo momento, trataremos de vincular la obra del poeta con su vida, de tal manera que ambas se expliquen recíprocamente. Nos detendremos, por ello mismo, a considerar aspectos generales de la obra y de libros poéticos, pero sobre todo intentaremos mostrar cómo se perfila una figura extraordinariamente original, la de Manuel Padorno, desde las elecciones que le cupieron en vida. Como resultado de todo ello, obtendremos una semblanza que debemos relacionar con lo desarrollado en las páginas anteriores, es decir, con la situación del poeta en una sociedad de masas: un ser extraño o solitario, desubicado o marginado en el panorama sociocultural, mediático y masificado, reciente,

En las Islas Canarias

Tres son los primeros e ineludibles condicionantes en la vida y la obra de Manuel Padorno: la fecha de nacimiento, en el año 1933; el lugar, las Islas Canarias; y, ya por último, la familia, de extracción humilde, en que vino al mundo.

Con respecto al primero de los condicionantes, Manuel Padorno se nos presenta como otro más de los niños que sufrieron las consecuencias de nuestra Guerra Civil y, también, como un joven cuyas expectativas educativas, profesionales y culturales habrán de verse restringidas por opresivo ambiente de la época. Aunque esta circunstancia vincule al poeta con sus coetáneos de la Generación del 50, ello deberá quedar inmediatamente matizado por el segundo condicionante, el de haber vivido buena parte de su vida en Las Palmas de

Gran Canaria,⁶⁰ es decir, no ya en la periferia sino en la ultraperiferia tanto de la Península como de sus generaciones poéticas. Este avatar posiblemente explique la excepción continua que Manuel Padorno supone en el panorama actual de nuestras letras, aunque la marginalidad geográfica que el poeta ocupó, en las Islas Afortunadas, quiso ser considerada por él, más acertadamente, como equidistancia cultural entre Europa, África y América:

Canarias está en medio del Océano Atlántico, y éste baña por igual las costas inglesas como las costas norteamericanas, mexicanas, venezolanas, argentinas o del África occidental, etc. Canarias está en el vértice de un trípode formado por Hispanoamérica, África y Europa. Su efigie es la tricontinentalidad, y nuestra cultura la occidental, universal fundamentada en nuestra propia idiosincrasia atlántica.⁶¹

Por otra parte, Las Palmas, la casa de Punta Brava, la playa de Las Canteras, supondrán la sede, más adelante lo veremos, en que pueda encontrar su sitio su palabra.

Entrando ya en la tercera de las condiciones previas en la vida de Manuel Padorno, hay que señalar que sus abuelos paternos fueron campesinos en Galicia; los maternos, en Tenerife. El trabajo de Manuel Severiano Padorno, padre del poeta, como mayordomo en la Transmediterránea da cuenta, por otra parte, de los frecuentes viajes y traslados en los primeros años de vida del primogénito, por diferentes ciudades marítimas de las Islas, en el norte de África e, incluso, de 1940 a 1942 en la Barcelona castigada de la posguerra. Allí, un Manuel Padorno niño, quien ya de mayor culminará su obra poética en *Canción atlántica*, vive premonitoriamente en la calle Atlántida del populoso barrio de la Barceloneta, hasta que, contando once años, su familia fije residencia definitivamente en el Puerto de la Luz de Las Palmas de Gran Canaria, en 1944.

⁶⁰ Aunque es sabido que el poeta nació en la capital de otra de las Islas, en Santa Cruz de Tenerife.

⁶¹ Manuel Padorno, "Doy por instinto y naturaleza una visión distinta de la realidad", entrevista al poeta de José Ángel Cilleruelo. Barcelona, *El ciervo*, mayo de 2001, pág. 48.

Todos los condicionantes que estamos tratando explican, de un lado, las dificultades del poeta por recibir una educación superior, a pesar de sus permanentes esfuerzos; de otro, la obligación de asumir partes de la función paterna, como el mantenimiento de la familia a la muerte prematura, con apenas cuarenta años, del padre. Con todo y con eso, la gratitud de Manuel Padorno es inequívoca en cuanto a los primeros dones recibidos de la familia: «A mí me legaron su palabrita inculta, analfabeta. Esa gran herencia de incalculable valor. De valor pobre»⁶².

Gaston Bachelard nos pregunta en uno de sus ensayos si, en el caso de los poetas, «¿la obra no ha dominado la vida?». ⁶³ Nosotros le respondemos afirmativamente, a pesar de lo que suele hallarse en las biografías al uso, donde unos determinados hechos literarios quedan explicados desde la impronta de un conjunto de circunstancias y sucesos vitales. De esta forma, en lugar de que una vida sea la explicación de una obra, creemos que la vida de un poeta se explica por su obra. Así pues, siguiendo un método ya habitual en todas estas páginas, preferimos pensar que sea un modo de imaginar, un modo de ser, lo que seleccione los actos vitales que se traducirán en una biografía. En las líneas siguientes, visto ya lo ineludible en toda prehistoria, veremos cómo el deseo, la imaginación y la obra de Manuel Padorno van dejando huella por su historia.

No ha de extrañar, por tanto, que un poeta de la sensación y que un autor por cuya obra transitan felices los animales domésticos —más adelante veremos en qué modo— haya puesto sus ojos de niño, justamente, en ambas realidades:

Estaba todo lleno de olores, de animales, de sentimientos: precisamente los olores, los animales, venían de la mano de mi abuelo y de mi abuela... Mi abuelo era pastor de cabras y panadero. Él me llevaba a mí, en Santa Cruz de Tenerife, dentro de la cesta del pan, cuando lo repartía por las calles del Toscal. Los olores

⁶² Manuel Padorno, “Palabra del sol”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 59. Citaremos siempre por aquí este texto, si bien la entrevista de Juan Cruz apareció originalmente como “Introducción” al *El nómada sale* [NS, 17-49], antología que da cuenta de la obra padorniana hasta la fecha de 1990.

⁶³ *La poética de la ensoñación*, *op. cit.*, pág. 23.

del pan... O quesos... Todo ese tipo de olores, de gustos, yo los comencé a gozar desde la niñez.⁶⁴

O que alguien que se iba a dedicar a la creación ya intuyera, viendo trabajar a su abuelo, la magia de las representaciones:

Cuando de muy niño yo vi a mi abuelo dibujar un banquito de madera donde sentarme y, luego, una vez hecho, lo vi hecho, para mí fue todo un encantamiento. Una relación insospechada. Me sumió en algo indescifrable. Hasta la fecha.⁶⁵

Parece razonable, entonces, que un poeta cuya obra alcance, muchos años después, a trascender la realidad aprendiera también de la familia en qué consiste eso:

Tuve la fortuna de tener un entorno —mis padres, mis tíos y mis abuelos, majoreros— que creía en la realidad. Hay que creer profundamente en la realidad, para luego irnos hacia la irrealidad. Porque si no, puedes caminar sobre el límite de la locura. Tú debes empezar a creer en la realidad, en el presente que viviste desde niño. Para no alejarte demasiado de tu entorno.⁶⁶

Como vemos, la voluntad padorniana de sobrepasar las simples apariencias data de muy temprana fecha; así, tiene oídos para las enseñanzas de las gentes de su pueblo, quienes comienzan a mostrarle algo de *lo que no se ve*: «Un día un pescador me enseñaba por dónde entraba el viento. Y le dije:

⁶⁴ “Atlántico”, entrevista realizada al poeta por Juan Cruz; recogida en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 79. Esta entrevista fue grabada en video y puede verse, en una versión más extensa que la recogida por escrito de Juan Cruz, con el mismo título en la página web oficial de nuestro autor, www.manuelpadorno.es. Con todo, siempre citaremos por el texto impreso ya que ofrece más facilidades para su consulta bibliográfica.

⁶⁵ Manuel Padorno, “Una lectura distinta del mundo a través de la pintura y la poesía”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 103.

⁶⁶ “Atlántico”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 79.

«Pero Frasquito, yo no veo ese viento que dice usted que entra y si no sale de ahí no pueden salir a pescar».⁶⁷

En 1953, fallece el padre de Manuel Padorno. A sus veinte años, y habiendo cursado el bachillerato, el joven poeta debe ponerse a trabajar, con el fin de sostener a la familia, como administrativo en la fábrica de conservas de pescado Escobio, situada en La Puntilla. El trabajo en la fábrica le priva de iniciar la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de La Laguna, pero, a la vez, le exime del cumplimiento del servicio militar. Ahora bien, no son pocos ni irrelevantes los recuerdos de Manuel Padorno hacia su primera obligación laboral. Treinta años después, aflorará, en un poema en prosa, la valoración de esos trabajos en la fábrica: «Corre la Fábrica Escobio como cinta imborrable en mi memoria. Mi juventud. Allí me empleé. De administrativo. Más bien de estudiante. Aprendí, mucho. Casi cuanto sé.» [NS, 147-148]. Pero, allí, escamotea horas al trabajo rutinario para practicar, gracias al aprecio de ciertos trabajadores de la fábrica,⁶⁸ quienes llegaron a fabricarle, con unas precarias estanterías, una suerte de biblioteca en la cabina de un camión de carga —y no ha de quedar en la anécdota que uno de los primeros estudios del poeta fuese precisamente *móvil*— sus primeras e intensas lecturas juveniles: los *Caligramas* y *El poeta asesinado* de Apollinaire, *Opio* de Cocteau y otra serie de lecturas que van desde Gómez de la Serna a Kafka, Hesse, Unamuno o Kierkegaard. A bordo de esta biblioteca móvil Manuel Padorno recuerda que, de noche, «le decía al chófer: “Ponte debajo de la luz del muelle porque quiero seguir leyendo.”»⁶⁹ Entre otras lecturas primerizas de las que Manuel Padorno también guarda recuerdo, aparece *El extranjero* de Camus, *Demian* de Hesse o *Pan* de Knut Hamsun; como pensadores, Nietzsche, Heidegger, Schopenhauer y Ortega ejercieron su influjo en esta época. Por otra parte, tan estimado era Manuel por las gentes del populoso barrio de La Puntilla, estibadores, cambuyoneros y pescadores, que, según cuenta Josefina Betancor, esposa del poeta, no pocas veces fueron invitados a ejercer de padrinos en las bodas o bautizos, en los días de fastos, en los nefastos, de compañeros de velatorio. De este entramado humano y social quedan huellas en *Salmos* y, sobre todo, en *Queréis tañerme*, primerísimas obras del poeta entre 1958 y 1959.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 85.

⁶⁸ “Atlántico”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 81.

⁶⁹ *Ibidem.*, pág. 81.

Pero, volviendo al trabajo de la fábrica, tampoco ha de sorprendernos que un poeta que habrá de practicar, en diversos modos, la poesía del silencio fuese un auténtico experto en hacer pasar con más peso del permitido por la báscula, *con más carga de la reglamentaria*, en este contexto fabril, ese mismo camión de Escobio del que acabamos de hablar, pues en eso consistirá más adelante el silencio poético padorniano: sobrecargar de significado el significante. La predisposición, por otra parte, a lo visual en el poeta y pintor había de manifestarse de alguna forma en este impropio, en principio, medio laboral. De esta forma:

Yo había utilizado antes, en los años cincuenta, los tampones de la fábrica donde trabajaba para realizar poemas y dibujos. Forma de expresarme entonces rápida y abundosa, pero también sincopada.⁷⁰

En 1954, Manuel Padorno entabla una amistad, plena de futuro, con Manolo Millares y Martín Chirino. Precisamente este último habría de sufragar, con la venta de unas obras, la tirada en unos 150 ejemplares de *Oí crecer a las palomas*, la primera de las obras de nuestro poeta, texto rico en visualismos y elementos experimentales.

Pero la amistad entre aquellos tres jóvenes no quedaría ahí. Tal y como nos cuenta la hermosa historia del pacto de Omar Jayyam, autor de las *Rubaiyyat*, con sus otros dos amigos,⁷¹ sabemos que llegó a darse un reparto en los destinos de pintor, escultor y poeta entre los tres amigos en virtud del cual, con el tiempo, cada uno de los tres vendrá a triunfar en la creación artística. Eduardo Westerdahl nos lo relata:

⁷⁰ “Una lectura distinta del mundo a través de la pintura y la poesía”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 106.

⁷¹ La edición de Carlos Areán en su apartado “Tres destinos y un pacto” relata la historia de, en principio, tres amigos. Conforme a su acuerdo de juventud, Omar Jayyam, Abdul Kassen y Hassan Sabbah alcanzan, en el imperio persa-iraní del siglo XI, un destino en función de su deseo: el primero, se dedica a la ciencia y la poesía, dejándonos las sublimes rubaiyyat; el segundo, llega a ser visir del imperio persa; el tercero, frustradas sus aspiraciones políticas, termina siendo el líder de la mítica secta de los “haschiscin”, asesinos, o terroristas, que actuaban bajo el efecto alucinógeno del cannabis. En *Rubaiyyat* de Omar Jayyam. Introducción y versión de Carlos Areán. Madrid, Visor, 5ª ed., 2003, págs. 20-30.

No olvidemos que todo se gestó en la isla. Cuando Padorno tenía diecisiete años conoce a Millares y a Chirino. Hacen reparto del destino de cada uno. Chirino sería escultor, Millares pintor y Padorno es nombrado poeta. Y está bien el juicio. Padorno *oirá crecer las palomas* —ya el título de este libro nos muestra de manera transparente su desnudez poética—; las *reinas negras* de Chirino, realizadas en piedra o en hierro, darían paso a espirales y aerovóros y las *pictografías canarias* de Millares se transformarán en *homúnculos* delatores.⁷²

Pero, para alcanzar todo esto, los tres amigos hubieron de emprender un viaje. Se trataba de abandonar el asfixiante panorama de Las Palmas en la década de los cincuenta, para encontrar ambientes más propicios, cultural y socialmente, en la capital. En 1955 y conforme a este ánimo, se produce el viaje que, con los dos amigos,⁷³ tiene un carácter, casi, iniciático:

Manolo vendió los muebles de su casa, a mí me dieron un tanto por ciento de una mercancía que vendí en tiendas en Las Palmas y Martín consiguió dinero por la venta de una obra, una escultura, de un cuadro que pintó. Nos fuimos en un barco inglés, en tercera. Nos fuimos. Hicimos el viaje Las Palmas, Madeira, Lisboa, Vigo y en Vigo cogimos el tren a Madrid.⁷⁴

En la capital, Padorno convive con los artistas que fundarían, más adelante, el muy relevante grupo El Paso aunque, reclamado por su madre y por ciertas obligaciones familiares, se vea obligado a abandonar el incipiente grupo artístico, en el que ya estaba ubicado. Este viaje, de ida y vuelta, comienza a situar a nuestro autor en lo que ya podríamos denominar como el descentramiento padorniano: el de un poeta dentro de un club, el grupo “El Paso”, de artistas plásticos, que, por motivos familiares, se ve obligado a *bajarse del ca-*

⁷² Pero allí mismo, Eduardo Westerdahl precisa que, ante este reparto de destinos, «Manuel Padorno ha dicho SÍ, PERO NO o TAMBIÉN», ya que, como sabemos, él también terminaría siendo artista plástico. En “Reflexión sobre la reflexión del pintor Padorno”, *Homenaje a Manuel Padorno, op. cit.*, págs. 375-376.

⁷³ Elvireta Escobio y Alejandro Reino fueron, también, compañeros de este viaje.

⁷⁴ “Atlántico”, en *Homenaje a Manuel Padorno, op. cit.*, pág. 82.

rrero y abandonar la aventura justo cuando lo mejor estaba por llegar. Manuel Padorno ha de retornar a Las Palmas hacia 1956 comenzándose, así, a consolidar rasgos fundamentales en su obra y su persona: su condición de solitario y de viajero o, más bien, de nómada que difícilmente encuentra asiento en parte alguna. De hecho, «el nómada», «el pasajero» o «el náufrago» vendrán a ser heterónimos habituales en su poesía. Pero, además, el motivo del viaje ha de recorrer, en adelante, la obra padorniana, implícita y explícitamente, en las formas y en sus contenidos, y no solo como desplazamiento sino, más bien, como tránsito interior de un estado a otro. El retorno a Las Palmas, en fin, impide a Manuel Padorno cursar, de nuevo, unos ansiados estudios superiores, esta vez en la Universidad Complutense de Madrid, aunque le abra paso a un autodidactismo, el suyo, que le permitirá cuajar una obra tan original como radicalmente independiente. Así nos lo cuenta el propio hermano del poeta:

Desestimada la posibilidad de matricularse en Filosofía y Letras como alumno libre, se plantea con seriedad su autodidactismo; las lecturas últimas con que el poeta arriba a aquella isla pertenecen a la más poderosa tradición hispánica: me refiero al *Poema de Mio Cid*, Berceo, Arcipreste de Hita, Francisco de Aldana, Góngora, San Juan de la Cruz, y el Juan Ramón Jiménez de *Dios deseado y deseante*. Tales lecturas eran acompañadas de la redacción reflexiva de las correspondientes notas y observaciones.⁷⁵

Autodidactismo, el de Padorno, por el cual, en algún momento de su vida y ante ciertas críticas hubo de justificarse o excusarse. Parecen olvidar algunos que, tal como señaló García Hortelano en su tardía antología de la generación del 50, el que más y el que menos debió ser, de algún modo, autodidacta en la pobreza cultural de la España franquista:

⁷⁵ Eugenio Padorno, "Manuel Padorno y la isla poética", en *Homenaje a Manuel Padorno*, op. cit., pág. 319. En relación con esto, Eugenio Padorno, hermano del poeta, añade en nota al pie: «Cuando yo era estudiante de Preu y en Literatura se explicaba un monográfico de Góngora, pude comprobar que Manuel sabía de memoria secuencias enteras del *Polifemo* y las *Soledades*, y que no siempre aceptaba las soluciones que Dámaso Alonso y Alfonso Reyes daban a determinadas interpretaciones estilísticas o semánticas». *Ibidem*, pág. 319.

Burgueses inconformistas, ensobrecidos autodidactas corroidos por el complejo de ignorancia, pedantes, insolidarios, rechazados y rencorosos, convictos de pertenecer a un país bárbaro, edípicos, idealistas o salaces, escépticos... ¿cómo fue posible que llegaran a hacerse poetas?⁷⁶

La imposibilidad de culminar unos estudios universitarios, junto con el obligado retorno, también, al trabajo en la fábrica, conducen al joven Padorno a una etapa de cierto desánimo y hasta disolución, diríamos, aunque el poeta nunca deje de leer y escribir en esta época. Así, obra de estos años son la *Antología inédita* de 1959 —si bien publicada en la revista *San Borondón* de Las Palmas—, *Coral Juan García El Corredera*, de 1959 —aunque habría de esperarse a su publicación hasta 1977, dado su fuerte contenido político— *Salmos para que un hombre diga en la plaza*, de 1958, y *Queréis tañerme*, de 1959, —ambos parcialmente inéditos hasta ahora—. Todos estos poemarios poseen un neto contenido social, muy en consonancia con el tipo de poesía humanizada que se practicaba y leía en el momento, junto con otros elementos de experimentación, visuales y neovanguardistas, ya practicados en el primer texto, *Oí crecer a las palomas*.

Tras los reveses del destino que le hacen abandonar Madrid para regresar a las Palmas, Manuel Padorno halla un rumbo más certero cuando conoce en el grupo “Sesiones de teatro y poesía” —cuyas representaciones tenían lugar, no sin cierta polémica, en el Gabinete Literario de Las Palmas— a quien habrá de ser su mujer y compañera para toda la vida, Josefina Betancor. A ella dedicará el poeta, prácticamente, al totalidad de sus libros de poesía. De ella dirá, emocionado, en una entrevista realizada por Juan Cruz lo siguiente:

A quien yo he dedicado todas mis obras, es mi primera lectora, la primera crítica mía, mi compañera... con ella he tenido hijas...⁷⁷

Las cerca de treinta obras que, a lo largo de casi medio siglo, comprenden la extensa producción poética padorniana nos llegan con la escueta pero

⁷⁶ García Hortelano, en *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 1978, pág. 16.

⁷⁷ “Atlántico”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 86.

constante dedicatoria de “A Josefina”. El amor de Manuel por Josefina debió de ser, por tanto, el de aquellos «seres que han vivido por la llama primera de un amor terrestre y acaban en la exaltación de la pura luz».⁷⁸ El caso es que el futuro poeta de la luz, ahora recién casado, marcha con su esposa a Lanzarote en 1961, donde, con 28 años es padre de su primogénita, Ana⁷⁹, y donde ha de gestar, a la vez, lo más acendrado de su verbo poético durante la escritura de *A la sombra del mar*:

Yo sí necesité irme a Lanzarote, ante una naturaleza tan clara como la de Lanzarote, para poder relacionar la palabra con la realidad que veía. Y con lo que no veía, también.⁸⁰

El tránsito de unos modos y contenidos sociales hasta la depuración del segundo libro del poeta se consuma gracias a influencia de las lecturas más hispánicas y clásicas que antes recogíamos, fundamentalmente el *Cantar del Cid*, Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez. Manuel Padorno abandona, ahora, los modos neovanguardistas, con su verso libre o sus versículos, en favor de los rigores del endecasílabo, el heptasílabo y los ritmos yámbicos afines; relega los contenidos de protesta por un cántico de acción de gracias ante la maravilla de los frutos que le es dado saborear gracias a su labor poética. Y así, dirigido por una voluntad de sencillez, perfectamente vinculable a la juanra-moniana desnudez, y en la búsqueda de un desvelamiento más esencial del mundo, decide mirar la realidad volcánica, esquemática y, casi, lunar de Lanzarote y cantar, gozosamente, acerca de ella en *A la sombra del mar*. Pero el mayor hallazgo formal del libro consiste en lo que el poeta va a denominar «estructuras poéticas»: oraciones muy breves, producto de combinaciones sintácticas tan primordiales que apenas poseen un elemento verbal y otro nominal o que se reducen a la estructura, mínima, de la frase nominal, donde el verbo se da por entendido. Veámoslo:

⁷⁸ *Psicoanálisis del fuego*, op. cit., pág. 178.

⁷⁹ De hecho, uno de los poemas de *A la sombra del mar* lleva precisamente por título “En el cumpleaños de Ana”. [SM, 58]

⁸⁰ “Atlántico”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, op. cit., pág. 86.

Allí me puse a rellenar [en Lanzarote] cuadernos con lo que llamé «estructuras poéticas», referidas a la realidad exterior así como sus sentimientos, frases que constan de un nombre más aquello que lo singulariza —una acción a veces—, dignifica o diferencia. Por ejemplo: «la gaviota vuela», «la garza picotea», «las montañas tendidas», «el rojo cantarero», «el copo la lenteja», «el sable la cebolla» o «mi casa el mar». Así pasé más de un año.⁸¹

A esta voluntad de sencillez le corresponde, no obstante, un resultado lírico más fecundo. No en vano, *A la sombra del mar* mereció en 1962 un accésit del Premio Adonáis, circunstancia esta que también asocia a Manuel Padorno con los poetas de la Generación del 50,⁸² ganadores casi todos ellos del premio, cuando no del accésit, justamente por los años en los que el galardón gozó de todo su prestigio. Para un buen crítico de nuestro poeta, Miguel Casado, estamos ante «un libro excepcional, único en nuestra poesía»; y si «casi todas las categorías críticas que se manejan de Manuel Padorno proceden de *A la sombra del mar*»⁸³ ello se explica bien porque en esta obra se halla, un tanto, en ciernes todo el verbo padorniano.

Viaje a la capital

Como todos los ganadores o los accésit del Adonáis, *A la sombra del mar* fue publicado por la editorial Rialp, en 1963. Es el mismo año en que Manuel Padorno ha marchado de nuevo a Madrid, ahora con su esposa, en busca, muy posiblemente, de aquello no encontrado en su primer viaje. Ya en la capital —en la calle Dolores Romero, en Ambrós y en la Avenida de los Toreros, sucesivamente—, los comienzos no debieron de ser fáciles:

⁸¹ «Una lectura distinta del mundo a través de la pintura y la poesía», en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 106.

⁸² Buena parte de los premiados en este periodo vinieron a integrar la nómina de la Generación del 50: Claudio Rodríguez, en 1953, por *Don de la ebriedad*; José Ángel Valente en 1954 por *A modo de esperanza*; Carlos Sahagún en 1957 por *Profecías del agua*; Rafael Soto Vergés en 1958 por *La agorera*; Francisco Brines en 1959 por *Las brasas*; Luis Fera en 1961 por *Conciencia*. El año del accésit a Padorno, el ganador fue Jesús Hilario Tundidor por *Junto a mi silencio*. Merecieron un accésit, como Manuel Padorno, J.M. Caballero Bonald en 1951, J. A. Goytisolo en 1954 y Ángel González en 1955, por nombrar solo a los más señalados.

⁸³ Miguel Casado en «El espacio exterior». *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, págs. 215-216.

Había que hacer cosas. Comencé en la indigencia. Uno trataba de ver, en la profundidad social de un país, cómo una persona que escribía versos debía ubicarse. Ganarse la vida. En principio me dediqué a vender electrodomésticos casa por casa, luego a corregir pruebas de imprenta. Así pasó el tiempo.⁸⁴

Más adelante, Manuel Padorno trabajaría para la editorial Taurus. Madrid es vivido, por tanto, con sentimientos ambivalentes y de ello queda huella en poemas del momento, como “Varado en Castilla” de *Código de cetrería*:⁸⁵

Sé qué rocas cubre ahora la marea, [...]
Hasta mí llega el olor de las algas [...]
Atravieso la Plaza Roma, siento
caer la lluvia, la densa niebla de enero
arrollarse entre los árboles del bulevar,
me empuja contra el alto acantilado
y choco en las ventanas, en los frisos,
y voy y vengo, remo las calles.
En la noche/ alguien trata lentamente, con su aparejo,
trenzar palabras cada día como si fueran
peces que llegaran bajo la claridad de su barca
varada en el corazón de Castilla. [NS, 88]

O, en las propias declaraciones del poeta:

Yo a veces echo mano de cosas, por ejemplo, al decir que el frío me mordía, como gigante perro de presa, las rodillas, en el estudio, en Madrid. Es un decir. Ese perro helado enormemente cariñoso.⁸⁶

También en lo creativo puede definirse como problemática la etapa madrileña, que se extiende hasta 1985, fecha del retorno a Las Palmas ya definitivo. En principio, Manuel Padorno no deja de escribir en este periodo, pero sí

⁸⁴ “Palabra del sol”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 58.

⁸⁵ Por otra parte, en “Silla de junto al lecho” [NS, 99] de *Ética*, podemos encontrar similares sensaciones de añoranza.

⁸⁶ “Palabra del sol”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 58.

produce y publica menos obras poéticas. Todo ello puede obedecer, en parte, a una mayor dedicación a otras tres dimensiones de su personalidad o su obra, ciertamente paralelas a la literaria y que ya hemos venido anticipando: por un lado la plástica y pictórica, de otro, su inclinación hacia el viaje, dirigida ahora a satisfacer el afán estético y de conocimiento en el exterior y, por fin, su entrega a la difusión y fomento de la obra de los demás. En el estudio ya mencionado de Miguel Martínón, redactado justo por estas fechas, el crítico apunta a esta circunstancia y cree, en plena etapa madrileña del poeta, que su obra ha de materializarse en el futuro en su dimensión pictórica.

Hoy sabemos que esto no ha sido exactamente así y que Manuel Padorno ha sido más poeta que pintor. Pero la producción padorniana queda sujeta en estas décadas a una autoexigencia tan severa que, por un lado, la obra se gesta muy lenta y trabajosamente y, por otro, apenas es publicada en medio de las correcciones y dudas continuas. El propio Manuel Padorno reconocía que «algunos poemas de estos libros me han llevado años y todavía no he logrado solucionarlos».⁸⁷ De hecho es en Madrid cuando el poeta ingresa en su mayor periodo de silencio poético: los veintitrés años que van desde 1963 hasta 1986. Cabe decir, por todo ello que Madrid no pudo ser, quizá, para el poeta el sitio óptimo del canto.

Por lo que respecta a la primera de sus actividades paralelas, la pintura, Manuel Padorno inicia en Madrid su serie *Nómada urbano*, de la cual realiza exposiciones en la Galería Nane Stern de París y, también, en la Aelee de Madrid. Junto a ello, realiza también exposiciones individuales de *Cangrañas* en Arte/Expo de Barcelona, de *AfroCánico*, *CanEuropeo*, *AmeriCan* en la Sala Griffith de Madrid o de *Nómada urbano: Toro* en Konstnäs, Stockholm Art Fair, Sollentuna, por citar solo algunas, así como de las exposiciones colectivas en que pudo participar en distintas ciudades insulares y peninsulares que omito ahora para no fatigar al lector.⁸⁸

La segunda de las dimensiones que, tal vez, apartaron a Manuel Padorno de la creación poética, o más bien de la difusión de su obra y la ubica-

⁸⁷ Manuel Padorno en “Poetas del 50: Una revisión”, *El Urogallo*, Madrid, nº 49, junio, 1990, pág. 71.

⁸⁸ En el catálogo del Círculo de Bellas Artes, publicado con motivo de la exposición total que, a título póstumo, se le dedicó al poeta en Madrid puede encontrarse información completa de las distintas exposiciones, y los catálogos, con que se difundió la obra pictórica de Manuel Padorno. Juan Manuel Bonet *et alii*, *Manuel Padorno 1933-2002*. Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003.

ción generacional de su persona, tiene que ver con su ya comentado nomadismo. Los viajes, efectivamente, son en estos años continuos y casi diríamos que frenéticos. Todos ellos tienen un sentido artístico, por conducir a destinos en los que Manuel Padorno podría aplacar su sed de arte y saber. Uno de los primeros tiene por destino la Italia de Giotto:

Mediados los 60 tengo la ocasión de visitar Italia por primera vez. Giotto me ronda desde hace algunos años: lo que hizo, la creación de la perspectiva. Una tarde de verano Josefina y yo vemos en un cartel publicitario colgado en la esquina de mi barrio de Ventas que determinada empresa de viajes organizaba una excursión en autobús y camping, muy barata, que nos llevaba durante cuatro semanas a las ciudades de Roma, Florencia y Venecia. Desde Roma, adelantándonos, viajamos a Asís, a su Basílica. Desde finales del “Trecento” hasta principios de este siglo la realidad se ha visto, y sentido, como la vio y la plasmó Giotto en sus frescos inaugurales.⁸⁹

En 1969 efectúa su primer viaje a Nueva York, «aventura estética y existencial»⁹⁰ que marca su trayectoria pictórica, al extraer de aquí el campo de color de Rothko. En Nueva York asiste a la polémica «presentación, en la Malborough, de la etapa figurativa de Philip Guston»⁹¹ y en esa misma ciudad queda fascinado ante el hallazgo de los “nómadas urbanos”, estetas errabundos de la gran urbe, que pernoctaban en ciertos portales para, a la mañana, contemplar óptimamente el amanecer en la gran ciudad. Al año siguiente, estudia en Londres la obra de Turner, y dos años más tarde, en 1972, hace en bicicleta, con Antonio José Betancor, la ruta Cambridge-Oxford-Londres. De 1978, en fin, son diversos viajes por Holanda.

⁸⁹ “Una lectura distinta del mundo a través de la pintura y la poesía”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, pág. 108. Por otra parte, el prólogo en prosa, “Palabras para una *Guía del desvío*” [DOS, 9-11], a *Desvío hacia el otro silencio* nos parece la mejor lectura para percibir las importantes repercusiones que la obra del pintor, arquitecto y escultor del Trecento italiano produce sobre la de Manuel Padorno.

⁹⁰ En *Manuel Padorno. Nómada de la luz. Antológica 1964-1994 (Pinturas, dibujos, collages)* Fernando Castro Borrego (Comisario de la exposición), Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, 1994, pág. 21.

⁹¹ *Ibidem*, pág. 108.

La lectura de la obra de Manuel Padorno, tanto la poética como la ensayística o aquella en que reflexiona sobre su propia producción, conlleva la recompensa del hallazgo de la vía de acceso más propicia a la obra de un amplio número de creadores, tan valiosos como infrecuentes, contemporáneos o no, de la pintura, la música, la literatura o cualquier otra disciplina artística. También, de la arquitectura:

Todos los arquitectos, incluso los de la arquitectura tradicional, popular, que han tratado de manera «cuadricular» la parte alta del edificio, tenga este las plantas que tenga, siempre me interesaron. Desde Louis Sullivan, Mies van der Rohe, Richard Neutra, Frank O. Gehry, etc., pasando por los españoles Alejandro de la Sota, Sáenz de Oíza y Rafael Moneo. A casi todos ellos he dedicado lienzos y poemas.⁹²

En torno a la arquitectura, tienen lugar los viajes a ciudades alemanas como Colonia, Düsseldorf, Hannover, a partir de 1973. Mucho más adelante, ya en 1998, Manuel Padorno recorrerá el Veneto para estudiar la obra de Andrea Palladio, arquitecto del manierismo italiano que se caracterizó entre sus contemporáneos, justamente, por ser solo arquitecto y no pintor o escultor a la vez, así como por hacer coincidir belleza y funcionalidad en sus construcciones. A La Rotonda, palacio campestre a las afueras de Vicenza, «el manjar del espacio, allí tallado», cantará más adelante Manuel Padorno en el poema de *Canción atlántica* —cuya estructura general, lo veremos más adelante, fue denominada por Padorno como «palladiana»— que lleva, precisamente, por título “Palladio” [CA, 253]. Otra serie de viajes europeos o americanos nacen desde esta hambre de conocimiento:

Mi pasión por al arquitectura. Motivo por el cual estudié y visité aquellas ciudades y edificios donde determinados arquitectos habían levantado su obra.⁹³

⁹² *Ibidem*, págs. 109-110.

⁹³ “Una lectura distinta del mundo a través de la pintura y la poesía”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, pág. 109.

De hecho, algún crítico ha habido que ha explicado la síntesis de lo visual y lo verbal —asunto con que comenzábamos estas líneas— en la obra de Manuel Padorno, justamente, desde lo arquitectónico.⁹⁴

El apodo de *solitario solidario*, autoimpuesto por Manuel Padorno, sirve bien para comentar la tercera de las actividades, la de difusor de la obra artística de sus contemporáneos a la que se dedica en la capital. En 1972, funda con Josefina Betancor la editorial Taller de Ediciones JB. Desde el número 8 de la calle Ambrós, realizan una necesaria difusión en «ediciones económicas de bolsillo» de autores poco habituales en el panorama editorial de aquellos años, como Todorov o Bloomfield, de textos difíciles o marginales, el *Heraclés* de Gil-Albert, o incluso, —en la colección “Paloma Atlántica”— de autores canarios poco, o nada, editados en la Península por entonces. En 1976, por otro lado, participa activamente en la redacción del *Manifiesto del Hierro*. Firmado por numerosos intelectuales canarios, Antonio de la Nuez, Alfonso O’Shanahan Martín Chirino, Manuel y Eugenio Padorno, y leído durante la inauguración del *Monumento al campesino*, obra de Tony Gallardo, en la isla de El Hierro el 5 de septiembre 1976, este manifiesto pretendía proclamar y reivindicar la verdad de la realidad canaria.

El año de 1965 —en que, por otra parte, fue padre de su segunda hija, Patricia— se revela como fecha clave por cuanto supone el inicio de la colección “poesía para todos”, codirigido con Luis Feria y con su esposa, Josefina Betancor. Es esta una publicación de notable relevancia en las letras poéticas españolas por cuanto en ella se editó anticipadamente a buena parte de los poetas del 50, en obras tuyas muy significativas, además.

Pero hemos de decir que no son pocas las dificultades que se plantean a la hora de ofrecer una visión global de la poesía de Padorno en este periodo: muchas obras quedaron inéditas y solo fueron publicadas mucho más tarde, en 1990; por otro lado, la escritura de los libros de la etapa madrileña, es decir, de 1963 a 1985, se solapa con la de otros que, comenzándose a escribir en Madrid, se terminan en Las Palmas, en un momento vital bien diferente, a partir de 1985; por último, la publicación de toda esta obra se hace en sendos volúmenes recopilatorios, que ofrecen entre sí perturbadoras coincidencias y

⁹⁴ Fernando Castro Borrego formula esta tesis sin ahondar, por desgracia, en ella. En *Manuel Padorno. Nómada de la luz*, op. cit., pág. 31.

divergencias.⁹⁵ En un caso no quedan recogidas todas las obras del periodo —hablamos de *El náufrago sale*, de 1989— en el otro, ciertas obras quedan reducidas a selecciones del autor y aparecen amalgamadas en el todo de una recopilación bastante extensa —es el caso de *El nómada sale*, de 1990.

Pensamos que es oportuno observar conjuntamente todas estas obras. En cuanto a la forma, anotaríamos la vuelta a la polimetría, al verso libre de antes de *A la sombra del mar*, o la práctica de un verso endecasílabo muy particular. Este varía entre la sonoridad clásica y el rechazo a la misma, conseguido desde una ruptura constante de la armonía: los acentos rítmicos rehúyen toda pauta y las pausas, quiebras sintácticas y encabalgamientos —asociables, por otra parte, a los modos narrativos o coloquiales muy de la época— son constantes. Manuel Padorno frecuenta en estas obras una oralidad rayana en el anacoluto y, a la vez, un hermetismo ciertamente gongorino, cuando no el culturalismo y los modos discursivos fracturados que remiten a los novísimos, cuya obra se imprimía por entonces. En cuanto a los contenidos, debemos constatar una cierta rehumanización, tal como señalaba Martiñón en su tesis doctoral:

En relación al contenido, la nota más destacada es que estos poemas ya no exploran la situación del sujeto ante lo otro no humano (la naturaleza insular), como sucedía esencialmente en *A la sombra del mar*, si no la situación del hombre ante los otros hombres.⁹⁶

Esta rehumanización no llega, en su intensidad, a la de las primeras obras; junto a ella, reconocemos una actitud posmoderna que explicaría mejor

⁹⁵ *El náufrago sale*, en 1989, recoge íntegras *Una bebida desconocida* (1985-1986), *El animal perdido todavía* (1980-1987) y *En absoluta desobediencia* (1981-1988). Tan solo un año después, en 1990, *El nómada sale* hace selección de las dos últimas obras y recoge completa *Una bebida desconocida*. Pero, además, incluye varias obras anteriores a aquellas tres: *A la sombra del mar*, *Conejera* (1963) —integrada por los textos que en su día Padorno no incluyó en *A la sombra del mar*—, y sendas selecciones de *Código de cetrería* (1965-1966) y *Ética* (1967-1977). *El nómada sale*, por último, incluye selecciones de dos obras posteriores a las tres de *El náufrago sale*: *Loor del solitario* (1987) y *El hombre que llega al exterior* (1987-1989). Pese a lo farragoso de esta anotación, quizá haya podido deducirse que la última de las dos antologías, *El nómada sale*, pretendió ser, frente a la otra más concreta, una antología total que registrase el recorrido poético de Manuel Padorno hasta el momento. De ahí, que se viera obligado a realizar selecciones de las obras incluidas para confeccionarla.

⁹⁶ *La poesía canaria del mediosiglo*, op. cit., pág. 82.

las oscilaciones y la irracionalidad recién mencionadas del autor en este periodo. Por último ya, las obras que se terminaron de escribir en Las Palmas refieren y exploran, como ninguna obra padorniana ya, lo autóctono canario. La búsqueda y los tanteos en la forma y el contenido, constantes en la obra padorniana pero más intensos en este periodo, se traducen en unos textos que, primeramente, pueden ser brevísimos, superar los cincuenta versos o, incluso, materializarse como poema en prosa; finalmente, en una producción que, en su conjunto, no parece estar a la altura de libros como *A la sombra del mar*, o a la de otros que están por venir en la etapa de Las Palmas.

Como valoración final del periodo madrileño, nos valen las palabras del poeta, ya que recogen las dificultades de esta etapa que podemos sintetizar como de búsqueda y tanteo:

En el 63 volví a Madrid. Pretendí hacer lo mismo [que hubo hecho en *A la sombra del mar* con el paisaje lanzaroteño] con el urbano. Pero surgió un grave problema, que tuve a costas durante casi diez años.⁹⁷

En una entrevista ofrecida a *Diario 16*, el poeta explica sin ambages la raíz de esta problemática:

Yo entonces tenía problemas porque la moral y la religión impregnaban muchas de las palabras que se utilizaban en este país. Y me veía obligado a someter los poemas a una gran revisión. Porque si utilizaba esas palabras me llevaban a un mundo occidental que tenía que asumir. Y yo lo que quería era llevar al lector a un mundo presocrático, sin dioses, quería situar al lector ante un poema no sentencioso. No podía utilizar esas palabras.⁹⁸

De resultas de todo ello, al poeta se impondría como necesario un retorno a las Islas que, como veremos, iba a ser definitivo.

⁹⁷ “Una lectura distinta del mundo...”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 107.

⁹⁸ Manuel Padorno entrevistado por M. Mar Rosell, “He tratado de desvelar el mundo de lo invisible desde la sensibilidad”, *Diario 16*, Madrid, miércoles 5 de mayo de 1991, pág. 34.

Vuelta definitiva a Las Palmas

El retorno de Manuel Padorno a su tierra natal es, en primera instancia, de índole política y social puesto que, hacia 1985, el poeta fue nombrado Asesor de la Consejería de Cultura del Gobierno Autónomo Canario:

Mi vuelta fue casual, política. Yo no sabía nunca si venirme definitivamente. Era un tanteo continuo. Apenas lo hablaba socialmente. [...] Volver era también una oportunidad, una probabilidad de mi existencia.⁹⁹

El poeta toma posesión con su familia de la casa señorial de los Betancor, en el número 3 de la Plaza Cairasco. Un documento fotográfico de la propia hija del poeta, Ana Teresa Padorno, posee inestimable valor para apreciar el estado de la cuestión en la casa familiar de su esposa, que el poeta convierte muy pronto en un caótico estudio donde acumula montones de papel manuscrito o mecanografiado, junto a grandes lienzos. “Plaza Cairasco, 3. Trabajo íntimo”,¹⁰⁰ puede consultarse en el catálogo póstumo de la exposición que el Círculo de Bellas Artes de Madrid dedicó al poeta en 2002. Aquella situación se prolonga hasta 1989, año del definitivo traslado a la casa de Punta Brava. Sabemos que fue cosa de Josefina Betancor la elección del inmueble, y que llegó a imponérsela a su marido a cambio de permanecer en Las Palmas. También sabemos que en ese mismo momento se les planteaban otras expectativas, como la de irse a vivir y a trabajar, sobre todo en la pintura, a Nueva York, aunque esta última opción, más del gusto de Manuel Padorno, es obvio que no tuvo lugar. En todo caso, no parece baladí la elección de la casa de Punta Brava: no se puede entender toda la producción padorniana que habrá de llegar en los inmediatos años sin tener en cuenta esta nueva y definitiva ubicación:

Un poeta debe darse cuenta delante de la ventana donde escribe.
Es algo que resulta fundamental. No hay escritura sin ello. Ha-

⁹⁹ “Palabra del sol”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 58.

¹⁰⁰ Ana Teresa Padorno, “Plaza Cairasco, 3. Trabajo íntimo”, en *Manuel Padorno 1933-2002*, *op.cit.*, págs. 144-153.

brá literatura. Un poeta tiene que saber de alguna manera por qué la luz entra, cúbica, ilumina su folio en blanco. La ventana en donde escribe, cómo es. La orientación de la conciencia.¹⁰¹

De esta forma, el poeta va identificando Punta Brava consigo mismo —dentro de una simbolización, ya clásica, entre hombre y casa— y con su creación. La ventana de la casa de Punta Brava —quienes la hayan visto, personalmente o en fotografía, no negarán lo privilegiado de su vista— son los ojos del poeta de la luz:

Y desde mi ventana, en Punta Brava
apenas alborea, despuntada
saco la mano, doy la luz. Arranca. [CA, 90]

Y el hombre y su casa llegan a compartir un mismo cuerpo:

No estoy dentro de casa ni por fuera.
Sin embargo, estoy afuera dentro. Cierto. [CA, 77]

Pero la casa de Punta Brava, que parece hundir su azotea como proa en el océano —también suscribirían esto quienes la hayan visitado—, ofrece al poeta una metafórica nave para perseverar en un nomadismo restringido, ya, a lo creativo. El poeta, que ya se había definido como viajero, nómada o navegante, encuentra un destino definitivo, un puerto de llegada en la casa de Punta Brava. En *Una aventura blanca*, obra que canta, entre otras cosas, el hallazgo de esta casa, contemplamos la casa como la nave que permite al poeta continuar su viaje:

Y encalló suavemente en una playa
que convirtió el barco en una casa
(barco petrificado), la cubierta
una azotea blanca, vela altísima:
el viento la empujaba inmóvil, lisa. [AB, 33]

Son, en fin, numerosos los poemas de estos años en los que se ve la casa de Punta Brava como un barco. En el último poema del primer libro que salga de esta casa, *Desnudo en Punta Brava*, encontramos:

¹⁰¹ “Palabra del sol”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 62.

Las olas rompen bajo mi ventana
interminablemente. Cuece el día.
He venido a vivir aquí al azar
en la proa de un barco, en Punta Brava.
Las olas rompen en el contrafuerte
del paseo. Tiembla la casa. Trema. [...]
las olas rompen bajo mi ventana
arrolladoramente dulce muero. [DPB, 76]

Pero las identificaciones no terminan ahí; el poeta, su casa nave y, por fin, la isla llegan a ser, todo ello, la misma cosa, «la nave el alma». A contracorriente del tradicional sentir insular, del aislamiento paradigmático del que se han quejado o en el que se han regodeado los habitantes de estas islas, para Manuel Padorno Gran Canaria es un lugar ubicuo, extraordinariamente comunicado con el resto del mundo:

Canarias está en medio del Océano Atlántico, y este baña por igual las costas inglesas como las costas norteamericanas, mexicanas, venezolanas, argentinas o del África occidental, etc. Canarias está en el vértice de un trípode formado por Hispanoamérica, África y Europa. Su efigie es la tricontinentalidad, y nuestra cultura la occidental, universal, fundamentada en nuestra idiosincrasia atlántica. Cuba y Venezuela son parte de nuestro territorio, de nuestra consanguinidad.¹⁰²

Este es el lugar privilegiado de la luz, históricamente incluso, donde el poeta encuentra su palabra:

El espacio insular, la naturaleza atlántica canaria, enuncia nuestro poeta fundacional Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610), está dotado por la divinidad, por la providencia (pues «del cielo puso a parte lo más noble»), de la mejor luz universal, la de más calidad. Corroborado un siglo después por el poeta de la Isla de Tenerife fray Andrés de Abréu (1674-1725), cuando para recibir en las Islas Afortunadas al hermano Fran-

¹⁰² “Doy por instinto y naturaleza una visión distinta de la realidad”, *op. cit.*, pág. 48.

cisco, catedraliza la luz del Valle y bahía de La Orotava, la más alta pantalla del mundo (la ladera norte del Teide) que refleja en el mar la luminosidad terráquea: convierte el ángulo refractante, ladera y mar, con su «arquitectura de llamas», en un espacio catedralicio.¹⁰³

No sabemos si el regreso de Manuel Padorno a Las Palmas fue producto de su derrota o su renuncia, pero sí estamos seguros, por el contrario, de que el producto de todo ello no ha sido otra cosa que la poesía, en una extensa producción de doce libros que Miguel Casado contempla «como si una fábrica callada hubiera estallado»,¹⁰⁴ tras el relativo silencio del periodo anterior:

Desnudo en Punta Brava (1990), *Una aventura blanca* (1991), *Égloga del agua* (1991), *Éxtasis* (1993), *Efigie canaria* (1994), *Desvío hacia el otro silencio* (1995), *La Guía*¹⁰⁵ (1996), *Para mayor gloria* (1997), *El pasajero bastante* (1998), *Hacia otra realidad* (2000), y los publicados a título póstumo *Canción atlántica* (2003) —que comprende cuatro libros, los ya mencionados *Para mayor gloria* y *Hacia otra realidad*, con los nuevos *El otro lado* y *Fantasia del retorno*— y, por último, *Edenia* (2007). En comparación con la anterior obra del poeta, estas doce —contando con la antología de *La Guía*— se editan en un soporte más adecuado¹⁰⁶, las últimas de ellas en las cuidadas ediciones de Tusquets. También la crítica parece prestar ahora mayor atención y detenimiento hacia esta última parte de la obra del poeta.

La actividad, en efecto, de Manuel Padorno en esta época de su vida debió de ser particularmente intensa, por dar abasto a su creación poética sin relegar, por otra parte, las otras tres dimensiones que ya hemos comentado: la plástica, la del viajante y la del solitario solidario.

¹⁰³ Manuel Padorno en “Palabras para La Guía”, prólogo a su *Antología poética personal La Guía* [LG, 12].

¹⁰⁴ Miguel Casado, *La poesía como pensamiento*. Madrid, Huerga y Fierro, 2003, pág. 136.

¹⁰⁵ Si bien *La Guía* es una «antología poética personal», el modo en que se ordenan los poemas seleccionados, intensamente corregidos en ocasiones, la frecuente inclusión de inéditos y la adición de un importante prólogo a modo de poética, hacen de ella una antología con vocación de obra original, motivo por el cual preferimos contarla ahora entre las obras inéditas de estos años.

¹⁰⁶ En ediciones de Hiperión, Pre-Textos o Cuadernos del Bronce.

En cuanto a lo primera, Manuel Padorno prolonga su serie de *Nómada urbano*¹⁰⁷ con el, ahora, *Nómada marítimo* que expone en 1986 en la galería Aelee de Madrid. En 1987 participa en la exposición colectiva en Jerusalén *Lights in the Canarian Scene* y en 1994, sitúa a su *Nómada de la luz*¹⁰⁸ en Las Palmas, exposición antológica, especie de homenaje, por toda su obra plástica desde 1964.

Por lo que se refiere a la segunda, los viajes no decrecen aun estando definitivamente asentado en Las Palmas. Por una parte, son regulares los desplazamientos del poeta y su esposa a Madrid, donde nunca llegan a prescindir de su residencia en la Avenida de los Toreros ni de su estudio de pintura en el cercano Parque de las Avenidas. Próximo al domicilio madrileño, en el número 53 del Parque de las Avenidas, el poeta poseía un estudio de pintura que la familia ha conservado hasta que recientemente, en septiembre de 2008, trasladaron la obra pictórica a un lugar más espacioso en la madrileña localidad de San Sebastián de los Reyes, sumando allí a la pintura los manuscritos y buena parte de los papeles del poeta, para su catalogación, estudio y eventual exhibición al público.

Por otra parte, el matrimonio Padorno viaja a menudo durante estos años, en vuelo charter, a Berlín, en función de la programación musical de la Filarmónica, o a otras ciudades alemanas como Hannover, Hamburgo o Leipzig, atraídos por las artes plásticas o su arquitectura.¹⁰⁹ De ahora es, recordémoslo, el exhaustivo recorrido por el Veneto italiano en pos de la obra de Andrea Palladio.

Ya por fin en la dimensión de catalizador cultural, hemos de decir que esta, si cabe, se intensifica. En 1990, publica su ensayo, *Sobre la indiferencia y el ocultamiento: la indefinición cultural canaria*, cuya temática es clara desde el título. Desde su asesoría, el gobierno canario adquiere la antigua fábrica de tabacos La Regenta para hacer de ella centro cultural. En ese mismo año de 1991, participa en la Convención Prosaharai de Ginebra en representación

¹⁰⁷ En el catálogo de la exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid pueden encontrarse una selección de las numerosas exposiciones individuales y colectivas en las que participó Manuel Padorno, así como de los catálogos de sus exposiciones y carpetas. En *Manuel Padorno 1933-2003, op. cit.*, págs. 182-185.

¹⁰⁸ De esta exposición nos ha quedado un catálogo, *Manuel Padorno. Nómada de la luz, op. cit.*, texto muy pertinente de Fernando Castro Borrego para introducirnos a la obra pictórica de Manuel Padorno y a las concomitancias entre poesía y pintura padornianas.

¹⁰⁹ De 1997 y 1999 datan sendos viajes a Holanda, con Josefina, dedicados al estudio de su arquitectura contemporánea.

de los artistas e intelectuales canarios y en 1992 es nombrado asesor de la Fundación César Manrique en Lanzarote. Su colaboración en prensa escrita¹¹⁰ y radiofónica es, por otra parte, intensa y regular entre 1987 y 1996, como también lo fue su participación en conferencias, simposios, actos culturales o lecturas de poemas. Entre otros muchos, citaremos aquí la lectura de poemas en varias instituciones de París en 1990, en la Residencia de Estudiantes en 1992, y en 1993 en Aquisgrán y en Colonia. En 1996, por último y por no fatigar al lector, participa en el 12º Festival Internacional de Poesía de Barcelona.

Dentro de esta dinamización cultural, existe una versión no por más experimental o lúdica¹¹¹ menos valiosa: de 1986 datan los conciertos *Zaj* con Esther Ferrer y Walter Marchetti y de 1988 el *Happening Paseo de Don Domingo Rivero por la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria*. Cabe mencionar aquí los graffiti o murales que ocupan, a veces, enormes paredes en los edificios que dan a la playa de Las Canteras. Suelen mostrar estas pinturas urbanas símbolos clave en la obra padorniana: el árbol de la luz, la carretera marina, la luna del mediodía... Un poema de *Canción atlántica* lleva por título, precisamente, “*The graffiti*”, el cual es objeto, por cierto, de un interesante análisis a manos de Ramón Trujillo. Como curiosidad, mencionaremos también ahora la recogida de objetos traídos a la playa por la marea y su oportuno almacenaje, así como otros curiosos coleccionismos que pueden contemplarse en el catálogo de la exposición póstuma del Círculo de Bellas Artes.¹¹²

Pero un año antes, Manuel Padorno ya había creado el grupo de free-jazz *Nocturna Free*, con la sonada serie de conciertos donde todos los intérpretes del grupo supieron demostrar su *sabiduría* a la hora de no tener ni idea de cómo se toca un instrumento:

Una de las virtudes principales
de la *Nocturna Free* era, entre otras
tocar muy bien muy mal. A tope siempre.
Tocar muy bien muy mal ninguna pieza.¹¹³

Pero en 1991, por último, ya había organizado el muy relevante encuentro de los “Poetas de la periferia”,¹¹⁴ en el que tuvo cabida una parte de aque-

¹¹⁰ Sobre todo en los diarios de las Islas *Canarias 7* y *La provincia*.

¹¹¹ Ramón Trujillo en el artículo “El espacio de la palabra” del *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, págs. 357-374. “Objetos del nómada” en *Manuel Padorno 1933-2002*, *op. cit.*, págs. 158-160.

¹¹² “Objetos del nómada”, en *Manuel Padorno 1933-2002*, *op. cit.*, págs. 158-160.

¹¹³ *Ibidem*, pág. 167.

llos poetas, en palabras del propio Padorno, «los que no figuramos, o no hemos sido antologados como tales, entre otros, somos María Victoria Atencia, Ángel Crespo, Luis Feria, Vicente Núñez, Antonio Gamoneda, Fernando Quiñones, Rafael Soto Vergés y yo mismo»¹¹⁵, dentro del grupo del 50. En este momento de su vida, en fin, le llega a Manuel Padorno una parte del reconocimiento cultural y social que toda su labor creativa merece: de 1990 el Premio Canarias de Literatura; de 1992 el Premio Nacional Pablo Iglesias de las Letras y el Pensamiento; ya en el 1993, el Premio de Poesía del Ayuntamiento de Las Palmas; por último, en 1999 es nombrado vicepresidente de la recién fundada Academia Canaria de la Lengua. La extensa producción poética de estos últimos años recibe, ya lo vimos, ahora un estudio más intenso de parte de un mayor número de críticos, aunque los estudios de más calado, recogidos en el volumen colectivo *Homenaje a Manuel Padorno* de la Academia Canaria de la Lengua,¹¹⁶ los actos más señalados, como la exposición total en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2003, o los reconocimientos más decisivos hayan ocurrido y habrán de ocurrir a título a póstumo: destino del nómada Manuel Padorno, quien «no se equivocaba en absoluto cuando afirmaba: “Trabajo en el día venidero”». ¹¹⁷

A los 69 años de edad y sin haber padecido ninguna enfermedad seria, fallece de afección coronaria el 22 de mayo de 2002, en su casa de la Avenida de los Toreros de Madrid, muy lejos de la de Punta Brava y justamente el día —«azar»¹¹⁸ o «guiño del destino»¹¹⁹, tal como interpreta la prensa nacional que recoge el óbito— en que debía dirigir, en el Jardín Botánico madrileño, un encuentro entre poetas insulares, Tomás Segovia y Arturo Maccanti, y peninsu-

¹¹⁴ Antonio Gamoneda, María Victoria Atencia, Ángel Crespo, Luis Feria, Vicente Núñez, asistieron a “Poetas de la periferia”, autores convenientemente rescatados, todos ellos, en los últimos años. Participó además, como ponente en el encuentro, Miguel Casado, uno de los más certeros críticos, y no solo de nuestro autor, contemporáneos.

¹¹⁵ “Manuel Padorno” en “Poetas del 50: Una revisión”, *El Urogallo*, Madrid, n° 49, junio, 1990, pág. 70.

¹¹⁶ Con artículos firmados por, entre otros, Eugenio Padorno, Guillermo García-Alcalde, Juan Manuel Bonet, Arturo Maccanti, Miguel Casado, Manuel González Sosa, Jorge Rodríguez Padrón o Eduardo Westerdahl. Más recientemente, en 2007, la Academia Canaria de la Lengua ha creado la “Nueva colección Biblioteca de Manuel Padorno”.

¹¹⁷ J. M. Caballero Bonald, en “La poesía como Procedimiento”, *El País, Babelia*, n° 461, Madrid, 23 de septiembre de 2000, pág. 9.

¹¹⁸ Luis Antonio de Villena, “Luz de las islas” *El Mundo*, Madrid, jueves 23 de mayo de 2002, pág. 6.

¹¹⁹ Antonio Puente, “Manuel Padorno, el poeta que pintaba versos muere en Madrid”, en *La Razón*, Madrid, jueves 23 de mayo de 2002, pág. 25.

lares, Caballero Bonald y Ángel González. Con todo, el acto se realizó, por deseo de Josefina Betancor, y vino a ser póstumo homenaje de Manuel Padorno en el que participaron César Antonio Molina, Juan Cruz, y algún joven escritor canario.

Pero debió de morir feliz puesto que así, más en mayor que en menor medida, debió de haber vivido: «a quien quiera soñar bien hay que decirle: comience por ser feliz»¹²⁰, afirma Bachelard, para quien el sueño —siempre como ensoñación, nunca modorra—, viene a ser lo mismo que la más pura creación. Solo quien haya vivido con tanta felicidad puede haber sido capaz de materializar en tanta obra tanto sueño.

Materialización de la obra

Los trece años que el poeta vive en Punta Brava hasta su muerte se tradujeron, así pues, en un total de doce extensas obras nuevas. Un aluvión lírico de la más alta calidad que, con razón, era contemplado por el crítico como una «*explosión posterior al silencio*»¹²¹ y que una vez más para la crítica resulta de difícil contención. Facilitaría, en un primer acercamiento al corpus de este periodo, la subdivisión en dos grupos de estos doce libros: en el primero incluiríamos desde *Desnudo en Punta Brava* hasta *El pasajero bastante*; en el segundo, el resto de las obras, pero llevándonos *Para mayor gloria* a este último —publicada, efectivamente, antes que *El pasajero bastante*—, no solo por los rasgos que posea, sino porque el propio poeta la agrupó junto con los otros tres libros de *Canción atlántica*.

Desnudo en Punta Brava representa una especie de temprano testamento poético. En este, la voz poética detalla cómo y dónde ha llegado a serlo, qué otras voces poéticas han sido asumidas en la suya y cómo es exactamente su voz, cuál es su timbre, volumen y tono. Pocos libros pueden, efectivamente, ser tan metapoéticos como este que detalla el origen y el porqué de una poesía y en el que se rinde homenaje a los poetas que han ejercido el magisterio sobre

¹²⁰ *Poética de la ensoñación*, op. cit., pág. 27. La cita completa sigue así: «Entonces la ensoñación cumple su verdadero destino: se convierte en ensoñación poética. Gracias a ella y en ella todo se vuelve hermoso. Si el soñador tuviese “oficio”, haría una obra con su ensoñación. Y esta obra sería grandiosa puesto que el mundo soñado es automáticamente grandioso.»

¹²¹ “El espacio exterior”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, op. cit., pág. 216.

su canción. César Vallejo, Lezama Lima, Stéphane Mallarmé, Lorca, Vicente Aleixandre, son pertinentemente homenajados por medio de intertextualidades y referencias, más o menos explícitas, a lo largo de toda la obra, aunque el mayor referente lírico sea Juan Ramón Jiménez, sin duda, en *Desnudo en Punta Brava*, donde el poeta ha alcanzado su ansiada desnudez.

En *Una aventura blanca* se efectúa un cierto retorno al narrativismo, y a los temas canarios de los años anteriores. Estaríamos, así las cosas, ante una aventura o viaje circular que va registrando la historia del individuo que siente —especie de fenomenología de la sensación— desde su propio origen más abstracto hacia su propia disolución también abstracta o universal, pasando por su existencia bien concreta, casi autóctona, en las Islas Canarias. Pero no tenemos, exactamente, ningún relato en *Una aventura blanca* sino un cuento que sirve como ejemplo; al modo de los clásicos *speculum principis*,¹²² *Una aventura blanca* será un *espejo de poeta* —o, mejor, tratándose de Padorno, *speculum laicorum*— en el que se nos declara un posible método de poesía. Otra forma, ahora, de metapoeticidad.

En *Égloga del agua* la carga lírica se intensifica. En esta obra, además de vincular poesía y pintura como pocas veces, además de avanzar en su simbólica particular identificando agua, mujer e isla, Manuel Padorno consigue trazar el itinerario que le conduzca al núcleo de su palabra poética. El viaje es verbal, ahora, y al alcance del origen de la palabra. Eso es lo que acontece en el seno de «la alcoba del agua», donde lo que el poeta está contemplando en realidad es el verbo y el origen de todo lo que, en tanto que hombres, somos y conocemos. En las dos ediciones de *Égloga del agua* pueden leerse estas palabras de María Zambrano: «respirar en las aguas primeras, límpidas, puras, de la creación. Esta es, me parece, su poesía.» [EA, 9]

A lo largo de veinte años, de 1973 a 1993, Manuel Padorno concibió las veinte sextinas que constituyen *Éxtasis*. Cada una de ellas pretende dibujar

¹²² Los *speculum principis* o espejo de príncipes, ofrecían un manual para hacer el príncipe o gobernante perfecto de sus lectores. El género es bien antiguo y universal, desde el *Libro del Tao* de Lao Tse a *El Príncipe* de Maquiavelo, pero en nuestras letras es de tradición, fundamentalmente árabe o latina. En la edición de uno de nuestros más importantes espejos, *El libro de los doce sabios. Tratado de nobleza y lealtad* puede leerse que este género obtuvo amplísima difusión en el medievo y en el renacimiento, paralela al auge de las monarquías, hasta el punto de que, según Allan H. Gilbert, pueda calcularse que «entre los años 800 y 1700 se escribieran unos mil tratados sobre la conducta del príncipe». En *El libro de los doce sabios. Tratado de nobleza y lealtad*, edición de John K. Walsh. Madrid, Anejos del Boletín de la RAE, 1975, pág. 42.

una panorámica habitada de inusuales realidades —*el color de mi país, el límite de la conciencia, el sol que no se ve, la bebida luminosa, la carretera marina, el árbol invisible, la gaviota de luz que vuela fuera o el hombre de agua*—, inéditos entes que dan cuerpo a una nueva realidad. *Éxtasis* se recrea en el encuentro y detalle de estos nuevos seres y, de ahí, la abundancia descriptiva en un libro que es, en parte, pintura o inventario de esa otra realidad imaginada y fijada por Manuel Padorno durante los veinte años que ocupó su escritura.

Efigie canaria resulta, efectivamente, otra recopilación, la de buena parte de los sonetos escritos por el autor a lo largo de su vida. Interesa en ella, por otra parte, la distribución de los textos en unos capítulos cuya vertebración semántica supone, además, una suerte de autointerpretación de toda la obra padorniana hasta el momento.

Desvío hacia el otro silencio, desde la brevedad de sus siete poemas, ofrece un completo método al lector para alcanzar esta otra realidad padorniana que es el desvío. Propósito similar al de *La Guía*, aunque esta no sea método sino antología, seleccionada por el autor, de toda su poesía hasta el momento. El criterio en la elección de los poemas, como en el caso de *Efigie canaria*, no es cronológico sino semántico y los textos se agrupan en capítulos a los que da título un importante elemento simbólico o temático en la obra del poeta.

En las décimas, en fin, de *El pasajero bastante* se cuenta, una vez más en apariencia, una historia: la de un poeta, un filósofo y un pintor que se hallan suficientemente preparados para consumir una cierta navegación. Pero, de nuevo, la historia del viaje pierde en narratividad y gana en lirismo cuando notemos que lo realmente expresado es el viaje simbólico, de un solo personaje, Manuel Padorno, al origen del lenguaje, en la línea de *Égloga del agua*.

Hasta aquí las obras que integrábamos en la primera subdivisión, de 1990 a 1998. Veamos, a continuación, las obras de esta segunda parte de la eclosión lírica de Punta Brava. Ya vimos que *Canción atlántica* se publicó en 2003; ahora bien, la edición póstuma fue dirigida por Josefina Betancor conforme a los criterios que Manuel Padorno había dejado dispuestos:

Escribí desde finales de 1996 hasta comienzos del verano de 1997 una larga serie de poemas que, según iba terminándolos de redactar, los agrupaba, por sentido e instinto, en carpetas di-

ferentes. Y, en el transcurso de meses, pasó de ser un libro con equis partes a ser, finalmente un libro cada parte. Pero cuando amainó este toubillon poétique me di cuenta de que los cuatro libros —arquitectónicamente palladianos— serían uno.¹²³

Los cuatro libros de poesía que integran *Canción atlántica* —*Para mayor gloria, Hacia otra realidad, El otro lado y Fantasía del retorno*— suponen, en fin, el definitivo fruto lírico padorniano.

Canción atlántica configura un retablo poemático, donde los textos se agrupan en capítulos y donde todo el conjunto, poemas, capítulos y libros, contrae intensa trabazón por resonancia: los mismos temas se toman y se dejan, se retoman y se vuelven a dejar. Otro elemento muy importante de esta época y esta obra es la nítida estructura, arquitectónica, «palladiana», que poseen los libros de poemas. En el caso de *Canción atlántica* tenemos cuatro libros y cada uno posee siete capítulos; cada uno de los siete capítulos consta de siete poemas, todos ellos de idéntica extensión, 21 versos endecasílabos. Cada uno de los poemas posee, a su vez, una muy consciente y elaborada estructuración, en lo semántico, visual, fónico y musical.¹²⁴

Por otra parte, los bestiarios, la sinestesia y sus efectos, aquí alcanzan su cenit, o, también, el tema del desvío, aunque este se aborde ahora con diferente luz. Como nuevos temas, en *Canción atlántica* hallamos el del desmembramiento del cuerpo o la identidad y el de un poeta que —al modo juanramoniano, nuevamente— se siente el centro de su creación. En breve síntesis, podría decirse que *Para mayor gloria* cosecha el fruto poético; *Hacia otra realidad* traza, con el sabor del fruto, el camino del desvío que conduce hasta esa otra realidad, *El otro lado*; *Fantasía del retorno*, tras aquella experiencia, supone una vuelta, pero con el otro lado incorporado. Ya por fin, en cuanto a *Edenia*, habría que decir que el país imaginario y paradisiaco alumbrado en sus versos no es exactamente *el otro lado*. En esta obra asistimos a la construcción verbal de un espacio edénico, como su propio título apunta, del cual se detalla la existencia: objetos, animales, vegetales, accidentes geográfi-

¹²³ Josefina Betancor en su “Nota a esta edición” de *Canción atlántica* [CA, 353] recoge, muy pertinentemente, estas palabras de Manuel Padorno.

¹²⁴ El artículo de Cristina Martín Herrero, “Manuel Padorno o el gran tanteo azul” desarrolla este asunto de la estructuración global de *Canción atlántica*. En *Homenaje a Manuel Padorno, op. cit.*, págs. 289-229.

cos... Pero, tal vez, *Edenia* no sea el otro lado padorniano, el que se consuma y alcanza en todo *Canción atlántica*, sino una nueva creación mundana de Manuel Padorno.

Conclusiones: el lugar del canto

El compañero más auténtico de generación poética de Manuel Padorno pudiera ser José Ángel Valente, quizá porque disuenen, elementalmente, los cantos de uno y otro:

Creemos que existe alguna relación entre la doctrina de los cuatro elementos físicos y la doctrina de los cuatro temperamentos. En todo caso, las almas que sueñan bajo el signo del fuego, bajo el signo del agua, bajo el signo del aire, bajo el signo de la tierra, se revelan como muy diferentes entre sí. El agua y el fuego, sobre todo, continúan enfrentados en la ensoñación, y aquel que escucha el arroyo apenas puede comprender al que oye cantar las llamas: ellos no hablan la misma lengua.¹²⁵

El que escucha el arroyo, poeta de lo acuático, Valente, apenas puede comprender al que oye cantar las llamas, Manuel Padorno, poeta de la luz, y viceversa. Mientras la obra de Valente, *antepalabra* mística, se reconcentra en la oscuridad de su interior origen, la de Manuel Padorno, *postpalabra* sin misticismo, se desvía con la óptima luz del exterior hasta alcanzar al otro. La obra del poeta de la luz no puede resultar, por tanto, más optimista. A ella sí pueden aplicarse las palabras de Bachelard, según las cuales «la poesía es una alegría del aliento, la dicha evidente de respirar»¹²⁶ que, con su optimismo, puede llegar a «curarme de mi asma, de mi angustia, [que] es cósmica».¹²⁷

¹²⁵ *Psicoanálisis del fuego*, op. cit., pág. 149.

¹²⁶ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 294.

¹²⁷ *Poética de la ensoñación*, op. cit., pág. 269. Y en la misma línea, «¡Qué engrandecimiento del soplo cuando los pulmones son los que hablan, los que cantan y crean poemas! La poesía ayuda a respirar bien.» *Ibidem.*, pág. 273.

La obra padorniana persigue completar una síntesis, tan utópica como fundamental, entre la imagen y el concepto. De este vínculo se derivan otros varios en un proceso que Manuel Padorno parece reconocer en sus versos:

Parten por la mitad mi cuerpo. Un largo
tajo de arriba abajo, vertical, certero
que me divide en dos partes iguales.[...]
Voy repartido en dobles direcciones [CA, 52]

El cuerpo poético de Manuel Padorno va repartido entre las dobles direcciones de la oralidad y el hermetismo, de lo culto y lo popular, de lo clásico y lo posmoderno, entre lo social y lo puro, lo místico y lo laico. Como nómada, se mantuvo en tránsito entre los polos recién enumerados y no pudo o no quiso quedarse en ninguno. Hoy en día, vigente aún la pugna entre los que hacen una poesía social o de la experiencia y los que la practican deshumanizada o pura, la obra de Manuel Padorno —y este puede ser uno de sus valores más importantes— no es que se mantenga en la equidistancia, es que comprende y supera ambas posibilidades, haciendo una poesía para el erudito y para el hombre de la calle, para los que gustan del hermetismo y para los que de lo coloquial, válida para el crítico purista y para el amigo de los cantautores.

Ya dijimos que la continua excepción que Manuel Padorno supone en el panorama actual de nuestras letras poéticas podría explicarse desde su condición insular, desde la marginalidad geográfica que el poeta ocupó en las Islas. Pero, tal vez, se explique mejor desde el nomadismo interior de un poeta que siempre, de alguna forma, vivió tratando de salir de un isla, ahora simbólica, para encontrarse con el otro y que, por tanto, nunca llegó a ocupar su sitio, o un solo lugar, donde ser oportunamente conocido y reconocido. Por todo ello, la obra de Manuel Padorno posee, en el contexto de la segunda mitad del siglo veinte, una radical originalidad.



3. MP EN LA TRADICIÓN HISPÁNICA

La voz poética de Manuel Padorno, como el de cualquier otro poeta, nace del diálogo con las voces de aquellos otros autores que le hayan precedido. En el caso de un poeta español de la segunda mitad del siglo veinte, el volumen y variedad de esas voces preexistentes, dentro de una tradición tan amplia y plural, es tan considerable que podría pensarse como cierta la afirmación de que cada vez es más difícil escribir algo con una verdadera voz propia. Cualquier autor que quiera ser verdaderamente original, en cualquiera de las manifestaciones literarias o artísticas, debe asimilar toda esa grave tradición que le precede y, a la vez, superarla si pretende que su voz alcance aquel timbre de originalidad que permita considerarlo, precisamente, como autor, como sujeto con voz propia.

Algo de esto es lo que Manuel Padorno había conseguido a muy temprana edad, asimilando y, a la vez, olvidando la inmensa herencia literaria que le precedía; tradición tan amplia que abarcaba prácticamente todas las letras castellanas, las hispanoamericanas y buena parte de las europeas; tan variada que se ramificaba hacia otras disciplinas artísticas, como la pintura, o hacia otras menos limítrofes y que, por tanto, ya hemos tocado en la biografía del poeta, como la arquitectura o la música.

Esto es de lo que vamos a tratar, en buena medida, a lo largo de las próximas páginas, es decir, la herencia cultural y sobre todo literaria, poética, de distinta fecha y procedencia, en la que se imbrica el verbo padorniano. Pero podemos avanzar ya, a modo de síntesis, que si pudieran identificarse dentro de nuestra tradición poética dos grandes vertientes, una simbolista y el otro realista, decantada en el trabajo de la forma la primera, la segunda, en el del contenido, la obra padorniana se afilia mayormente, y sin dejar por ello de escuchar el rumor del cauce paralelo, a esa corriente poética simbolista y formalista, que cree que el mensaje está en la forma o que la forma es el mensaje y que, puesto que todo en la vida es forma, sobre ella, sobre las formas, hay que laborar y elaborar.

Manuel Padorno en la tradición castellana

Decíamos que el verbo padorniano tiene su lugar y sus orígenes tan plenamente incardinado en nuestra tradición literaria que ello sucede desde las letras hispánicas más antiguas, en nuestra tradición fundacional como es el caso del *Cantar de Mio Cid*. Ahora bien, como pudimos tratar, el caso de Manuel Padorno no es exactamente el de un poeta culto o el de tantos poetas profesores que desde la Generación del 27 han abundado en nuestras letras. Las circunstancias familiares, ya lo vimos en la biografía de nuestro poeta, le impidieron cursar estudios superiores, en la universidad de La Laguna de Tenerife, y Manuel Padorno debe comenzar desde sus primeros pasos un camino en solitario, autodidacta en la búsqueda de sus fuentes. Una de las primeras, tanto para el poeta como cronológicamente en la historia de nuestra literatura, es el *Cantar*.

Cantar de Mio Cid

La lectura del texto auroral en nuestras letras produjo una impresión tan intensa en el poeta, «un libro deslumbrante [...]: el *Poema de Mio Cid*, de Per Abbat. Toqué el lenguaje con él»¹²⁸, que esta puede rastrearse, de alguna forma, en toda su obra posterior. Efectivamente, Manuel Padorno se aplicó al estudio, en forma autodidacta, del famoso poema épico, hasta tal punto que en textos suyos muy posteriores, de tipo ensayístico, quedará patente el conocimiento de la tirada anisométrica atribuida a Per Abbat:

Uno de los hallazgos más importantes desde el punto de vista literario (yo que venía de la escritura surrealista) es el descubrimiento del *Poema de Mio Cid*, de Per Abbat [...] En el *Poema de Mio Cid* descubrí, entre otros, tres aspectos que me interesaron. Primero: la cabalgadura cinematográfica. Segundo: la plasticidad de ciertas acciones, gestos, lugares, etc., contenía un colorido deslumbrante. Y tercero: la intensidad y la densidad, la precisión y apretura, las síntesis sucesivas con que se narraban o cantaban determinados acontecimientos era un auténtico, gozoso encantamiento. Voy a poner brevemente ejemplos de ello. De la

¹²⁸ “Palabra del sol”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.* pág. 69.

“velocidad” y “síntesis expresiva” (del *Cantar Primero*): “la oración fecha—la misa acabada la han/ salieron de la iglesia—ya quieren cabalgar”. Sobre la plasticidad (*Cantar Tercero*): “manto armiño—e un brial rastrando/ bermejo viene—ca era almorzado.” La intensidad o síntesis expresiva consiste, por ejemplo, en cómo va adjetivando a la ciudad de Valencia de manera exclusiva y suprema: si comienza, espacial con “Valencia la grande”, “Valencia la mayor”, y sigue con “Valencia la clara”, luego dirá, cuando ya la va sintiendo suya, “Valencia la casa”, hasta que al fin, desde un altozano, a la vista de la ciudad y el mar, la sintetiza: “Valencia la bella”.¹²⁹

Tras el goce estético en la lectura del *Cantar* y tras el estudio del texto, hubo de llegar la influencia hasta los versos de Manuel Padorno. Determinados libros que quedaron inicialmente inéditos en la etapa vital madrileña de nuestro autor parecen contagiados del sobrio ambiente y espacio castellano del poema del *Cid*. *Código de cetrería*, obra de 1965 que queda recogida más tarde, en 1989, en *El nómada sale*, remite desde su título al texto medieval. Ello se comprueba también con los topónimos que dan título a los poemas o que van apareciendo en la obra: “Sasamón” [NS, 85], milenarío pueblo románico de Burgos, o “Cebreros” [NS, 86] pueblo abulense.

Pero la mayor influencia del *Cantar* no ocurre en lo referencial sino a nivel textual. Podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que nunca desaparecerá de la poesía padorniana aquella impronta abbatiana, en la forma de lo que el poeta definía en sus estudios como la “velocidad” y “la síntesis” verbal de aquel texto. Desde su primera obra verdaderamente importante *A la sombra del mar*, Padorno emplea en sus versos lo que él mismo denominará estructuras poéticas o planimétricas: oraciones muy breves que poseen la más sencilla y primordial estructura sintáctica, es decir, de un elemento nominal y otro verbal, o bien frases nominales donde el componente verbal se da por entendido.

Estas estructuras poéticas se vinculan a los ejemplos que el poeta aducía del *Cantar*: “manto armiño—e un brial rastrando/ bermejo viene—ca era almorzado”, o bien “la oración fecha—la misa acabada la han/ salieron de la iglesia—ya quieren cabalgar”. En poemas como “Tratado en el paseo” de *Des-*

¹²⁹ “Una lectura distinta del mundo...”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, págs. 105-106.

nudo en Punta Brava, obra central en la evolución lírica padorniana, hallamos en el centro del poema, aislada entre oraciones bastante más extensas:

Cruza una gaviota
blanca. [DPB, 26]

En «Boca del agua», del mismo libro, leemos:

[...] la hierba blanca,
un sol desconocido enfrente, arriba
una gaviota lentamente, nubes blancas, [...] [DPB, 50]

«Hierba», «sol», «gaviota», «nubes» constituyen los núcleos de todas estas frases nominales. Se trata así, con estas estructuras básicas, de iniciar tirando de la punta de los hilos primeros más sencillos, el desvelamiento del tejido de lo real. Y ello se hace desde el principio, desde textos como el *Cantar de Mio Cid*. Este modo de escribir sintético, en fin, este esencialismo ha de permanecer por siempre y como rasgo diferencial en la palabra poética padorniana.

Romancero

Pero existen otras influencias en la obra de nuestro poeta que podemos rastrear en otro texto idénticamente inaugural en nuestras letras al anterior, y con el cual se halla además genéticamente vinculado. Nos estamos refiriendo, claro está, al *Romancero*.

No debemos olvidar que tanto el *Cantar* como el *Romancero* eran géneros orales. Buena parte de los primeros versos de Manuel Padorno nacen desde la atenta escucha de la oralidad y en la voluntad reproducirla artísticamente; así lo recogía Miguel Martínón cuando afirmaba que «el propio poeta ha declarado que hacia 1959 había empezado “a trabajar poéticamente sobre *Juan García*, hilando versos con frases que oía”». ¹³⁰ En la oralidad, en aras de la concisión y la velocidad o por el simple desgaste del material verbal en su uso se omiten o se pierden partes del discurso. Ello ocurre en el *Cantar*, en el *Romancero* y en los versos padornianos.

¹³⁰ Miguel Martínón en *La poesía canaria del mediosiglo*, op. cit., pág. 110.

Aportaremos unos cuantos ejemplos de este procedimiento, ya que lo considero muy relevante en toda la obra del autor, no solo por su alta frecuencia de uso sino, más bien, por sus implicaciones críticas. Bajo cada uno de los ejemplos reproducimos el verso en que se ha producido la omisión restituyendo en él y entre paréntesis el elemento omitido. En el proceso de restitución nos ha guiado otra cosa que la competencia lingüística aunque esta ha venido a ser confirmada, a veces, por el propio poeta ya que en otras partes de su discurso hemos encontrado repuesto el elemento omitido que suponíamos.

Así, por ejemplo, en el poema que lleva por título “Manzana la luz”, de *Desnudo en Punta Brava*, yo supongo «Manzana de la luz»; y, una vez iniciada la lectura del poema, encontramos “La manzana de luz” [DPB, 19], con lo cual se confirma la suposición. En “La llama silenciosa” encontramos al final del poema este verso, «el mar es una llama silenciosa» [DPB, 66], que permite, como se verá, suplir unas cuantas de las omisiones.

En “La gaviota visible”:

gaviota la mañana más sencilla [DPB, 46]
gaviota (en) la mañana más sencilla

En “El ave ejemplarizante”:

en el paisaje un sol desconocido [DPB, 13]
en el paisaje (hay) un sol desconocido

En “Un sol vacío”:

encima de la mar el sol vacío [DPB, 29]
encima de la mar (está) el sol vacío
encima de la mar (,) el sol vacío

En “Perro de luz”:

a la orilla del mar la llamarada [DPB, 47]
a la orilla del mar (está) la llamarada

En “Trabajo todavía en esto”:

trabajo todavía en esto poesía [DPB, 36]
trabajo todavía en esto (que es) poesía

trabajo todavía en esto :) poesía

Pudiera parecer que las omisiones —estas supresiones de tan diminutas partes del discurso como una coma, una preposición o una cópula— que Manuel Padorno ya puso en práctica desde *A la sombra del mar* y que no dejarán de producirse en su discurso poético, conllevan repercusiones retóricas tan mínimas como pequeñas fueron las partes sustraídas al discurso. Pero esto no es así, obviamente, y prueba de ello es el detenimiento con que se han dedicado algunos críticos a la interpretación de este procedimiento propio de la retórica de este poeta. Eugenio Padorno explica el fenómeno relacionándolo con la *gustosa desobediencia*, es decir, la libertad o casi rebeldía creativa del poeta¹³¹. Jesús Paez habla de supresión de morfemas independientes¹³². Pero la explicación más exhaustiva la ofrece Miguel Martínón, al analizar el recurso en *A la sombra del mar*:

Estamos ante uno de los recursos expresivos más interesantes de este libro de Manuel Padorno. Ya hemos visto antes que el poeta ha declarado que en la época de composición de *A la sombra del mar* tuvo un especial interés por el *Poema del Cid*. Supongo que la relación entre el libro medieval y el del poeta insular estriba en el lenguaje, y precisamente en estas interesantes identificaciones sin nexo.¹³³

Antes de pasar a detallar otra serie de influencias, debemos mencionar una última que vincula el verbo de nuestro poeta al de aquellos primeros que cantaron en nuestra lengua. Recordaremos para ello los bellos versos del “Romance de Abenámbar”, cuando el rey Juan II pregunta al moro:

¿Qué castillos son aquellos?
¡Altos son y relucían!¹³⁴

¹³¹ Eugenio Padorno, “Manuel Padorno y la isla poética”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 318.

¹³² Jesús Paez, “Manuel Padorno” en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 24.

¹³³ *La poesía canaria del mediosiglo*, *op. cit.*, pág. 72.

¹³⁴ “Romance de Abenámbar”, en *Romancero*, edición de Alejandro González Segura, Madrid, Alianza, pág. 138.

Este modelo de discordancia temporal es análogo al de las innumerables *inconsecutio temporum* encontrables y rastreables a lo largo y ancho de toda la obra padorniana, pero más, si cabe, en su último libro, *Canción atlántica*, donde acontece la granazón del verbo de Manuel Padorno. De esa misma obra, por tanto, tomo los ejemplos en los que señalo en cursiva los verbos implicados en esta alteración temporal:

Entonces la mañana *carnaliza*,
y la playa *es* un vaso que me *ofrece*
ese salitre dulce, que *bebía*. [CA, 298]

En la tradición renacentista y barroca

Avancemos ya un poco más en este sentido pero contemplando ahora la influencia en nuestro poeta no ya de nuestras letras medievales sino de las renacentistas y barrocas.

En la biografía de nuestro poeta recogíamos, en palabras de su hermano, Eugenio Padorno, cómo se dedicó al estudio autodidacta de nuestros clásicos fundamentales, el «*Poema de Mio Cid*, Berceo, Arcipreste de Hita, Francisco de Aldana, Góngora, San Juan de la Cruz [...]»¹³⁵. El propio Manuel Padorno reconoció en numerosas ocasiones, bien en entrevistas o bien en textos ensayísticos, el impacto que le produjo la lectura de estos textos:

Uno de los hallazgos más importantes desde el punto de vista literario (yo que venía de la escritura surrealista) es el descubrimiento del *Poema de Mio Cid*, de Per Abbat. Y luego de San Juan de la Cruz [...]. De esa síntesis poderosa, abbatiana, paso a la de Juan de Yepes, “mi amado las montañas” [...].¹³⁶

La influencia de Juan de la Cruz es tan poderosa como las tratadas anteriormente, la del *Cantar* y el *Romancero*, y del mismo modo que en aquellas su huella puede rastrearse en cada momento de la obra padorniana. Retome-

¹³⁵ “Manuel Padorno y la isla poética”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 319.

¹³⁶ “Una lectura distinta...”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, págs. 105-106.

mos, para ver este asunto, el tema de las omisiones tratadas, asimismo, en las líneas precedentes.

Omisiones

Como pudimos observar, lo omitido en los versos de Manuel Padorno podía ser una preposición, un artículo o, apenas, un signo de puntuación. Pero, en otras ocasiones, lo omitido puede ser un verbo, y copulativo con frecuencia, «ser» o «estar», es decir, una forma verbal de las que denominamos como gramaticalizadas: llenas de significado de tan usuales como resultan en la comunicación. Aportaremos nuevos ejemplos y, de nuevo, restituiremos en cada caso lo omitido. En “El bañista y la bestia” de *Desnudo en Punta Brava*, encontramos:

hermosa bestia mía el mar el agua [DPB, 27]
hermosa bestia mía (es) el mar(:)el agua

En “La noche incierta”, del mismo:

el aire un silbo [DPB, 70]
el aire (es) un silbo

En diversos poemas de *Canción atlántica* también hallamos esta supresión del verbo copulativo:

al horizonte, nubes producidas [CA, 90]
al horizonte (están) las nubes producidas

*

todo cuanto sucede impredecible [CA, 183]
todo cuanto sucede (es) impredecible

Bien sabemos el efecto infinitamente germinativo que, en lo semántico, puede producir la omisión de una simple cópula:

mi amado las montañas

La omisión, además, suele producirse en el último verso del poema. Es decir que, cuando la voz poética debe efectuar la culminación del poema, emplea este recurso, con lo cual puede deducirse, sin dificultad, que este sea un procedimiento especialmente significado por el autor. Además de todo esto, cuando el poema finaliza o culmina con un verso con omisiones, se está efectuando un importante proceso de sentido que implica al lector, quien deberá suplir lo eliminado.

La supresión en la cadena del discurso de estos pequeños eslabones es, una vez más, la forma de decir más con menos; en este caso, la forma de decir bastante más. El procedimiento en sí es económico e implica un mínimo de energía verbal pues no obliga a poner nada, sino al contrario, a quitar. Pero lo quitado no es cualquier cosa; suele ser el verbo, pero el verbo cópula o el verbo gramaticalizado que, en sí, concentra gran cantidad de sentido. Así pues, suprimido este, la ya de por sí gran cantidad de significado que este poseía y que nos pasaba desapercibida, a causa de la costumbre, se multiplica y expande indefinidamente. Es este, en definitiva, el más notable de los rasgos del silencio padorniano y que, una vez más, lo singulariza entre unos contemporáneos suyos partidarios de una práctica poética del silencio más ortodoxa: concisión, parquedad, minimalismo.

Figuras de pensamiento

Ahora bien, la influencia del místico no queda reducida a las omisiones de las cópulas. Uno de los recursos estilísticos más empleados por Manuel Padorno, desde sus primeros versos y hasta los últimos, parece emparentado con la mística: el oxímoron.

Es esta una figura retórica predilecta de los místicos puesto que en ella misma se consuma la fusión de los contrarios, la abolición de las dicotomías. En “A la máxima lentitud”, de *El hombre que llega al exterior*, el sujeto sólo alcanzará el objeto de la búsqueda:

Si consigue correr a la máxima lentitud. [HE, 12]

En “Orquesta”, también de *El hombre que llega al exterior*:

Uno sabe despacio. Tiene
únicamente la alegría. Suena
la orquesta de silencio. [HE, 77]

Tomemos, ahora, unos ejemplos de *Desnudo en Punta Brava*. En “Un animal despacio”, leemos:

el animal hambreado [DPB, 33]

En “El arriero infinito”, este, al animal:

lo azota terco y blandamente manso [DPB, 22]

El propio título de “Pinto cegato” es ya un oxímoron; en “El bañista y la bestia”, por último, dice la voz poética al mar:

tú que sabes dulcemente
a la sal de la tierra [DPB, 59]

El paradojismo, la paradoja es una figura de pensamiento muy propia también del misticismo. En realidad, una y otra figura, oxímoron y paradoja, quedan bien próximas, hasta el punto de que podríamos pensar que solo una diferencia de grado se produce entre una y otra: bastan un par de oxímora cercanos para que todo el poema se cargue de paradojismo. En “Pinto cegato”, la voz poética manifiesta:

toda mi vida trabajé para
ver algo no como lo veo ahora, pues
quería ver algo de otra manera:
que se pareciera. [DPB, 59]

En “El bañista y la bestia”, vemos claramente la cohabitación de oxímoron y paradoja:

una bestia
increíble. No tiene fauce alguna,
garra alguna; es dulce, poderosamente dulce [DPB, 27]

Por otra parte, ya en la época de *Canción atlántica* pueden encontrarse abundantes paradojas:

Solo estoy preparado para nada [CA, 67]

*

Voy por ninguna parte a todos sitios [CA, 211]

*

Es un lugar al que se llega nunca donde llegué [CA, 207]

El poeta, ahora, gracias a todo esto, se ha convertido en “Un idiota perfecto”, tal como se titula todo un capítulo, siete poemas, que desarrolla su asunto dentro de un total paradojismo. Pero, además, el poema que a continuación recogemos de aquella sección lleva por título, precisamente, “Camino de perfección”:

A veces solo quiero hacer de mí
un idiota perfecto, el más perfecto,
costosamente, cueste lo que cueste;
perfectamente idiota, a ciencia cierta
embobado baldío: el más iluso. [CA, 317]

Una imposible mística

El empleo de figuras literarias propias de la mística, así como el de temas, tonos y asuntos relacionados con ella tiene lugar en la poesía padorniana desde el libro que debiéramos calificar como su auténtica primera obra, *A la sombra del mar*. Desde entonces, estos modos místicos irán en aumento hasta llegar a su apogeo en el periodo central de la obra de nuestro poeta, en torno a los años 90 del pasado siglo, en libros como *Desnudo en Punta Brava*, *El hombre que llega al exterior* y, cómo no, el significativo, desde su propio título, *Éxtasis*. Por otra parte, *Égloga del agua*, libro que incluye un autocomentario del texto poético, al modo sanjuanista, se presenta por tanto como momento cumbre de lo místico en nuestro autor. Pero allí, en El contenido vacío, su autor nos aclara:

El título de poema no surgió desde el principio, ni con anterioridad. Después de la primera versión quise titularlo *Acántico espi-*

ritual. Hubo días que me pareció un título ajustado [...] El poeta (en el poema) no solo debe caer en la cuenta sino también intentar ir más allá, un poco más allá, desprovisto de significado, pero no carente de sentido. O en el sinsentido de San Juan de la Cruz (sin misticismo).¹³⁷

La clave, un poco del asunto, está en notar que la *a-* inicial del posible título, *Acántico espiritual*, no está para hacer un juego de palabras en guiño u homenaje al *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz. No, esta *a-* inicial es, simplemente, el prefijo privativo, de negación, con lo cual el autor se planteó titular así su libro precisamente por no ser ni su libro ni él místicos. No hay, pues, mística tampoco en *Égloga del agua*, y queda ello claro en las propias palabras de su autor.

El aire místico decaerá, en cierto modo, en la etapa final de la obra del poeta, en *Canción atlántica*; aunque en este libro no queden en desuso las figuras retóricas que acabamos de tratar —oxímoron y paradoja—, sí resulta más difícil hallar símbolos o contenidos que remitan directamente a la mística.

De todos modos y a pesar de las concomitancias con la mística, debemos ir asentando que la filiación de Manuel Padorno con la tradición mística es, más bien, irónica por no llegar a decir paródica. Aunque la voz poética de Manuel Padorno prorrumpe en algo parecido al éxtasis en determinados momentos:

¿En donde vivo? ¿Qué mar es este? [DPB, 11]

Y aunque su discurso adopte las incoherencias o fracturas propias del habla enajenada o exaltada de la mística, como lo hace en el último poema de *Desnudo*, «En Punta Brava»:

El hondo cielo azul brota del pozo
desconocido, una gaviota lentamente.
Más allá de La Barra la nave que fondea
la claridad del fuego, alta llama
derramada de luz, el mediodía
arde en El Confital, árbol de luz

¹³⁷ *El contenido vacío* [EA, 66-67].

inmenso crece en la proa del barco
las olas rompen bajo mi ventana
arrolladoramente dulce muero. [DPB, 76]

Sabemos que Manuel Padorno no es en absoluto un poeta místico. El éxtasis padorniano nace del contacto con la realidad, con la otra realidad que puede entreverse tras el tejido convencional de la nuestra, de la común; el éxtasis padorniano no conoce divinidad alguna. No obstante, algunos críticos han dudado en cuanto a esto o han querido ver en Manuel Padorno un nuevo misticismo quizá porque no hayan reparado en declaraciones del propio autor tan diáfanos como esta:

Yo no soy un poeta místico ni a la vieja ni a la nueva usanza. Ni, por supuesto, esotérico. Yo solo trato de la multiplicidad de la lectura del mundo. De hacer (cantar) una distina.¹³⁸

La lectura, en fin, de los primeros versos de un poema de *Desnudo en Punta Brava* hubiera despejado las dudas de todo aquel que las albergase:

No hay nada más engañoso que la mística
al Sur del mar Atlántico [...] [DPB, 13]

En la línea de sus contemporáneos de los cincuenta, Manuel Padorno no solo descrea irónicamente del valor de la palabra en general y de la poética en particular, sino que también pone en cuestión los relatos y teorías místicas así como sus poéticas concomitantes. El proceso místico parece interesar muy poco en verdad a un Manuel Padorno posmoderno, cuyo pensamiento, cuya ética y poética podríamos mejor calificar como laica. En las quintetas de “80” y “90” de *Una aventura blanca*, queda tratado así el asunto:

[81] El mar. El mar del hombre religioso.
¿O laico? [...]

*

[82] Un hambre laica: el pino religioso. [...]

¹³⁸ Manuel Padorno en “Doy por instinto y naturaleza una visión distinta de la realidad”, *op. cit.*, pág. 48.

*

[83][...] Rezaba no sé a dónde: para dentro.

La propia experiencia de desvelamiento de la realidad y de su comunicación tiene algo de religión, de sacerdocio para Manuel Padorno. ¿Es la poesía el rezo de este laico hombre poeta religioso? Parece que sí, porque en las propias palabras del poeta, el “*sacerdote* tiene tres ocupaciones fundamentales: habitar lo infrecuente, desvelar lo invisible, concretar (balbucear) lo indecible”¹³⁹. Palabras en las que Manuel Padorno está reproduciendo su metodología poética.

Por otra parte, la historia que se nos comunica en *Una aventura blanca* no tiene nada que ver con la experiencia mística. No le falta razón a Juan Carlos Suñén cuando dice que “la historia de ese mirar se resuelve en los fragmentos “94” y “95” de *Una aventura blanca*”¹⁴⁰. Efectivamente, son claves esos fragmentos porque en ellos parece asentarse que para encontrarse con el objeto deseado, con el que desencadenó la búsqueda, es preciso quebrar el ideal:

94

Historia del mirar. ¿Qué miro? Veo
moverse algo por allí: es un engendro.
Es un engendro blanco. Mueve, parco
sus brazos incendiados. Clama al cielo.
Pero yo no soy un buscador de oro

*

95

que ya no busca nada. Buscador de oro
que ya no busca nada. Que no busca.
Es él un buscador de oro que ya sabe
del oro que no existe. Que no tiene
metal, valor precioso cincelado

Muy significativamente, son estos los dos únicos quintetos del libro que, como puede observarse, están prosódica y sintácticamente unidas. En las siguientes, se reconstruye el ideal caído, se consigue *un ideal más real*.

¹³⁹ *Ibidem*, págs. 44-50.

¹⁴⁰ Juan Carlos Suñén, “El buscador de oro”, *Ínsula*, Madrid, nº 534, junio de 1991, ppág. 12-13.

No puede haber mística en el ideal caído. La mística consiste, en buena medida, en el mantenimiento cada vez más alto de un ideal cada vez más imposible, que es dios o lo absoluto, y con lo que, paradójicamente, se consigue la unión. Pero aquí, en *Una aventura blanca*, no hay nada de eso; en cambio, sí hay la revelación del poeta profeta iluminado que alumbra y nos alumbra lo real, lo cual no es poco.

Podrá notarse, por último, hasta qué punto es relevante el tema de la mística si sabemos que el poeta ha llegado a valorar y clasificar toda la lírica de su tiempo, justamente, en dos grandes grupos: la poesía de la experiencia o realista, por un lado y la formalista o metafísica, por el otro. Este último grupo quedaría, obviamente, afiliado en la estética y los contenidos de la mística. Ahora bien, ni en uno ni en otro se considera a sí mismo Manuel Padorno, quien más que posmoderno podría ser aquí considerado como poeta *post-místico*:

Hay poetas que cantan su calle, y hay otros que se acercan al sinsentido. Puede ser que ambos redacten poemas aceptables. Mitifican lo visible. Los primeros acampan a sus anchas, los otros no sobrepasan el límite sanjuanista. Yo comienzo donde termina la calle y el sinsentido, el muro y la palabra: *trabajo en el desvío*".¹⁴¹

El influjo gongorino

Pero, por más interesante que pueda resultar este asunto, debemos continuar revisando las otras influencias sobre la obra de Manuel Padorno. Si a Juan de la Cruz se le pudiera considerar en el periodo renacentista—incurriendo inevitablemente en la generalización—, la siguiente influencia importante sobre nuestro poeta es de origen barroco. Retomemos, una vez más, la cita del poeta en la cual enumera sus modelos primeros y fundamentales:

¹⁴¹ Palabras de Manuel Padorno en "El otro silencio", texto para *Cómo se hace un poema: el testimonio de 52 poetas*. Edición a cargo de Alejandro Duque Amusco. Barcelona, Pre-Textos, 2002, pág. 102.

Uno de los hallazgos más importantes desde el punto de vista literario (yo que venía de la escritura surrealista) es el descubrimiento del Poema de Mio Cid, de Per Abbat. Y luego de San Juan de la Cruz [...] De esa síntesis poderosa, abbatiana, paso a la de Juan de Yepes, “mi amado las montañas”, y a la de Góngora, “nocturno lobo de las sombras nace”.¹⁴²

Tratados ya los casos del *Cantar*, el *Romancero* y el de San Juan, solo nos queda ya abordar la influencia de quien hace mención en el último lugar de su cita Manuel Padorno, la de Góngora. Sabemos ya, también, que el poeta debió dedicarse personalmente al estudio de nuestros clásicos; pero resulta esclarecedor, a causa de lo marcado que resultará el influjo del poeta cordobés, lo que Eugenio Padorno nos comunica acerca de la lectura y trabajo de su hermano sobre la obra de Luis de Góngora:

Cuando yo era estudiante de Preu y en Literatura se explicaba un monográfico de Góngora, pude comprobar que Manuel sabía de memoria secuencias enteras del *Polifemo* y las *Soledades*, y que no siempre aceptaba las soluciones que Dámaso Alonso y Alfonso Reyes daban a determinadas interpretaciones estilísticas o semánticas.¹⁴³

El ascendiente del poeta cordobés será, efectivamente, intenso aunque para situarlo más justamente hayamos de decir que ello se inscribe en la influencia, mayor y general, de las letras de nuestro Siglo de Oro. El primer capítulo de *Fantasia del retorno* —libro póstumo incluido en *Canción atlántica*— lleva por título el adagio extraído del famoso soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola, “Ni es cielo ni es azul”;¹⁴⁴ y ello parece más significativo sabiendo,

¹⁴² “Una lectura distinta del mundo...”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, págs. 105-106.

¹⁴³ “Manuel Padorno y la isla poética”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 319.

¹⁴⁴ Reproducimos, a continuación, el soneto de Argensola, por los interesantes aspectos de la obra padorniana que pueden deducirse de él: «Yo os quiero confesar, don Juan, primero,/ que ese blanco y carmín de doña Elvira/ no tiene de ella más, si bien se mira,/ que el haberle costado su dinero./ Pero también que confeséis yo quiero/ que es tanta la beldad de su mentira,/ que en vano a competir con ella aspira/ belleza igual en rostro verdadero./ ¿Qué, pues, que yo mucho perdido ande/ por un engaño tal, ya que sabemos/ que nos engaña igual Naturaleza?/ Porque ese cielo azul que todos vemos/ ni es cielo ni es azul; ¿y es menos grande,/ por no ser realidad, tanta belleza?»

como sabemos, que son muy escasas las citas y los homenajes, en general, en la obra padorniana.

La influencia de nuestro periodo áureo se materializa, primeramente, en el cultivo de formas clásicas que tiene lugar en la obra de Manuel Padorno entre 1993 y 1998, a través sobre todo de los tres libros escritos en rigurosos moldes métricos y con rimas consonantes: las sextinas de *Éxtasis* (1993), los sonetos de *Efigie canaria* (1994) y las décimas octosilábicas de *El pasajero bastante* (1998). Pero teniendo en cuenta que el molde métrico que el poeta parece encontrar definitivamente en *Canción atlántica* (2003), con sus estrofas de veintiún endecasílabos también blancos, podríamos asentar que desde la década de los noventa —cuando llega la eclosión lírica y lo más granado del quehacer padorniano en coincidencia, justamente, con su retorno a Las Palmas—, el poeta escribirá ya siempre amoldándose a formas métricas, muy rigurosas en algunos casos, levemente menos rígidas en otros.

La influencia gongorina se hace especialmente intensa en dos obras de este momento, *Égloga del agua* y *El pasajero bastante*, en las que el empleo constante y en ocasiones extremo del hipérbaton, los neologismos y las alteraciones morfosintácticas de todo tipo da lugar a unos textos bien complejos, en ocasiones herméticos, que recuerdan, de algún modo, la lengua latinizante gongorina. Veamos algún ejemplo en el caso de las estrofas de nueve endecasílabos en *Égloga del agua*:

Mujer el agua mansa que orillea
con su vestido rosa entre las olas
el callado salitre que desciende
la isla espumeante con tu rostro,
abre los ojos va para ver nunca
escuchando las plantas desoídas,
que crecen, acampadas por la playa
tallos de luz el agua susurrante
siempre bebida todavía luz. [EA, 51]

Y algún otro con las décimas octosilábicas de *El pasajero bastante*:

Un mundo de estaño frío.
Túnel metálico, cueva
gris, rampa del desvarío,
pared de plomo que lleva

lentas nubes adheridas,
colgantes gasas dormidas
de chorreante tul, *lino*
del sueño, dormida cal,
quebrantadas desatino
tenebrosas de la sal. [PB, 130]

Como puede constatarse en ambas estrofas, el aire, el tono, la sintaxis, todo el trabajo formal y el hermetismo conducen, inevitablemente, a la lengua poética de Luis de Góngora.

Manuel Padorno y la tradición canaria

Hemos visto hasta ahora aquellos antecedentes literarios primigenios, de cuya huella verbal queda, efectivamente, una impronta en la poesía de Manuel Padorno. Corresponde ahora tratar otros ascendientes literarios que, sin haber dejado tan pronunciadas marcas formales en la obra de nuestro poeta, sí la han conformado en un cierto modo. Estamos hablando, más en concreto, del influjo de toda la literatura canaria previa a Manuel Padorno, cuyo reflejo por su obra tiene lugar en forma consciente y deliberada: ha sido el poeta quien ha estudiado y citado a los autores que a continuación veremos no tanto porque hayan afectado a su poética sino más bien como un obligación ética. Conforme a ello, Manuel Padorno creyó justo rescatarlos, vindicarlos y situarlos adecuadamente en el panorama de las letras insulares y peninsulares. La influencia, por tanto, que vamos a tratar ahora, antes que textual, es de tipo referencial, histórico, ético y político.¹⁴⁵ En un texto inédito, parece quedar patente la naturaleza de esta influencia:

Domingo Rivero había paseado, en Las Palmas de Gran Canaria, barrio de Vegueta, Triana y Parque San Telmo, por donde yo también paseaba. Miraba las mismas ventanas y puertas que él; me cruzaba con gente parecida seguramente a aquélla con la que él en vida se había cruzado. Respiraba el mismo aire que,

¹⁴⁵ Con respecto a lo canario, Eugenio Padorno ve en la poesía de su hermano la reapertura de «un trayecto estético que, iniciado en el posmodernismo, vertebró las vanguardias anteriores al periodo de 1936-1939». En «Manuel Padorno y la isla poética», en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 316.

seguramente, hubo cuando él vivía, la misma atmósfera. Paseaba por la misma acera en sombra por la que él paseó. Esta cercanía, esta presencia, esta "intimidad" me hacía ver, saber, entender el poema riveriano... con singular familiaridad... por encima del hombro. [...] Yo sólo conocía de don Domingo Rivero, como se le nombraba respetuosamente, por lo que se decía de él, su austeridad, su trabajo en la Audiencia territorial, un anciano vestido y tocado de negro, con su barba blanca, patriarcal, que pasea solitario las calles de la Real de Las Palmas... Sólo conocía, digo, el soneto, de verso mayor, que le dedica al poeta Tomás Morales.¹⁴⁶

Un dato biográfico —junto al ineludible del lugar de su nacimiento— permite comprender mejor el origen y desarrollo de estos referentes literarios en la obra de Manuel Padorno; nos referimos al retorno definitivo a Las Palmas de Gran Canaria en 1986, que el propio poeta calificaba de «política».¹⁴⁷ En efecto, la vuelta tiene algo de político porque, por estas fechas, Manuel Padorno desempeña un cargo de confianza en la administración autonómica, como asesor de la Consejería de Cultura del Gobierno Canario. Pero lo más importante del regreso no será, exclusivamente, su fructífera labor como gestor cultural sino que, como ya hemos señalado, con este retorno el poeta parece encontrar el más fecundo y afinado acento lírico para su obra. Además de encontrar Manuel Padorno en su tierra —y en su mar, sobre todo— una entonación distinta y más fecunda para sus versos, estos se cargan ahora de referencias a lo autóctono canario, al paisaje natural y humano de las Islas.

Manuel Padorno se entrega ahora, junto a la producción —en forma, a menudo, torrencial— de su definitivo verbo poético, a la labor casi filológica de desvelar qué voces le precedieron en aquel espacio, quiénes fueron sus ancestros literarios en la Isla así como a la de comprender más profundamente la idiosincrasia de su comarca atlántica. Pero retomemos ahora la cita en que nuestro resumía sus primeros ascendientes literarios, cita que, de alguna forma, está sirviendo de columna vertebral a todas estas explicaciones:

¹⁴⁶ Texto inédito de Manuel Padorno, fechado el 6 marzo 1997 y gentilmente cedido por Patricia Padorno Betancor.

¹⁴⁷ Manuel Padorno a Juan Cruz en la entrevista "Palabra del sol", en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 58.

Uno de los hallazgos más importantes desde el punto de vista literario (yo que venía de la escritura surrealista) es el descubrimiento del Poema de Mio Cid, de Per Abbat. Y luego de San Juan de la Cruz [...] Y de ahí a nuestro paisano el poeta aruquense Domingo Rivero [...]: “¿por qué no te he de amar, cuerpo en que vivo/ si en ti fui niño, y joven, y en ti arribo...”¹⁴⁸

Domingo Rivero, autor de breve pero muy valorada obra, precursor del modernismo canario, parece quizá el más claro precedente padorniano en las Islas. Junto al caso de Rivero, Manuel Padorno se dedica al estudio y difusión, en ensayos o en la prensa diaria, de otras voces canarias, en ocasiones más remotas que la de Domingo Rivero, a las cuales considera, de algún modo, emparentadas con la suya: el poeta renacentista Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610), los barrocos fray Andrés de Abreu (1647-1725) y Cristóbal del Hoyo (1677-1762) o los modernistas Rafael Romero Quesada (1885-1925), conocido como *Alonso Quesada*, Saulo Torón (1885-1974) y Tomás Morales (1885-1921). A todos y cada uno de estos autores canarios hizo referencia y rindió homenaje Manuel Padorno en diverso modo, dedicándoles poemas, recreando o retratando sus figuras en sus versos, o bien difundiendo en textos ensayísticos sus valores y claves, tanto literarios como humanos, en los que Manuel Padorno se reconocía también a sí mismo, personal o literariamente:

Naturalmente, el concepto de naturaleza atlántica, canaria, ya tuvo en Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610), poeta canario renacentista, creador del esdrújulo castellano, y en fray Andrés de Abreu (1647-1725), nuestro gran poeta barroco, sus fundadores. Si Cairasco cualifica la pureza del agua, del aire, de la luz, etc., De Abreu convertirá el Valle de la Orotava, el gran ventanal del Puerto de la Cruz, en una catedral de luz que va a ser la residencia del hermano Francisco de Asís, cimentada en el mar y levantada en los aires, piedra a piedra, por su «arquitectura de llamas». También los poetas grancanarios Tomás Morales, Alonso Quesada y Saulo Torón trabajaron la luz, la luz ciudadana y portuaria, así como la de Las Cumbres, o la de la

¹⁴⁸ «Una lectura distinta...», en *Homenaje...*, *op. cit.*, págs. 105-106.

playa oceánica. De esa cantería extraigo yo también mis materiales invisibles. [...].¹⁴⁹

Esta labor de investigación y promoción cultural, esta búsqueda de la identidad propia y la ajena, pudo a veces obtener resultados indeseados como, por ejemplo, el enfrentamiento y la ruptura definitiva de relaciones con Andrés Sánchez Robayna, a cuenta de la polémica sobre la *Soledad escrita en la Isla de Madera*, de Cristóbal del Hoyo-Solorzano y Sotomayor, marqués de San Andrés y vizconde de Buen Paso. Asunto, este, que retomaremos más adelante en cuanto a las relaciones del poeta con la crítica.

Pero dejando al margen las polémicas, no cabe duda de que Manuel Pardo realizara una importante labor de estudio y difusión de estos autores, por cauces y medios diversos, y en tal modo que pueden hallarse comentarios de esta profundidad sobre sus antecesores literarios canarios:

Al canónigo y poeta Bartolomé Cairasco de Figueroa (Las Palmas de Gran Canaria, 1538-1610), conocedor de la lengua italiana, se le ocurre, traduciendo *Jerusalem Libertada* de Torcuato Tasso, en su canto quince, en el que hace referencia a ese final del mundo conocido, donde se hallan las Islas Afortunadas y el altísimo volcán, coronado de nieve, que guarda las puertas del Averno, se le ocurre interpolar 42 octavas reales contando y cantando el descubrimiento del paisaje y las hazañas de la Conquista. Este es el primer documento poético que, indudablemente, nos comienza a situar en alguna parte, con una historia concreta, en «una aureola mítica y fundacional», como ha dicho recientemente el ensayista e investigador Alejandro Cioranescu, en el último número de la revista *Syntaxis*, n° 22, (Invierno 1990, Tegueste, Tenerife). Habrá que tener en cuenta que el manuscrito lo llega a conocer José de Viera y Clavijo, ya en el siglo XVIII, pero no verá la luz hasta que Elías Zerolo Herrera *no lo* incluya y publique en su *Legajo de vanos*, París,

¹⁴⁹ *Ibidem*, pág. 111.

1897. Casi tres siglos después. Habrá de tenerse en cuenta. Es el preámbulo de la indiferencia y la ocultación.¹⁵⁰

En su búsqueda, Manuel Padorno llegará a identificar los orígenes y los rasgos esenciales de la cultura y la naturaleza canaria. La razón por la que el poeta se dio a la labor de investigar meticulosamente —tal como en su juventud había hecho, ya lo vimos, en el caso del *Cantar*— y de estudiar a todos estos autores canarios, obedece, en primer lugar, a la voluntad de encontrar y desvelar la idiosincrasia de su comarca. De hecho uno de los escasos ensayos publicados monográficamente de Manuel Padorno lleva por título *Sobre la indiferencia y el ocultamiento: la indefinición cultural canaria*; en él, el poeta llegará a cifrar en esos tres sustantivos los márgenes en que ha sido contenida la historia cultural de las Islas: indiferencia, ocultamiento e indefinición.

Pero lo que Manuel Padorno, en definitiva, esperaba recabar del conocimiento de las voces literarias que en el espacio y el tiempo de las Islas le hubieron precedido, así como del desvelamiento de las claves culturales de su comarca, no debía ser otra cosa distinta que un conocimiento mayor de sí mismo: saber más sobre su propia voz a través, justamente, de la voces de aquellos que le había precedido. Ahora bien, parece quedar bien claro que no estamos tratando ahora una influencia *a posteriori*, sobre el material verbal y poético padorniano, sino una que cursa, más bien, *a priori*, sobre el corpus cultural que el poeta había designado deliberadamente para configurar una comarca espacial e ideológica, en la cual quiere y logra encontrar su sitio.

Lo autóctono canario

La mayor impronta de este momento puede hallarse, obviamente, en las obras inmediatas al retorno en 1985 a Las Palmas. En 1990, se publica *El nómada sale* amplia antología que recoge el trayecto literario del poeta desde 1963 y hasta esas fechas. Precisamente, obras inéditas que vienen recogidas

¹⁵⁰ Manuel Padorno en *Sobre la indiferencia y el ocultamiento: la indefinición cultural canaria*. Ensayo editado individualmente —Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mutua Guanarteme, 1990— y discurso de recepción del Premio Canarias, pronunciado el 30 de mayo de 1990 en Las Palmas. Extraemos la cita del *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 92.

en *El nómada sale*, escritas en los años de la vuelta a las Islas, ejemplifican este tipo de influencia en la poesía padorniana.

Un importante grupo de los poemas de *El animal perdido todavía* (1980-1987) explora, más a fondo aún que en obras anteriores, el localismo canario. Tenemos poemas como “Pancanaria” [NS, 131], “El humo canario” [NS, 132] y “Hombre de Las Palmas” [NS, 133]; el contenido de estos textos es fácilmente deducible desde sus títulos. Uno de ellos incluso, “Vispera tercera”, poema de neta referencialidad histórica, trata de Cristóbal Colón y los prolegómenos del Descubrimiento, aunque ofreciendo una visión crítica, descreída y posmoderna del asunto. Otra importante serie de los poemas de esta obra abordan precisamente la cuestión de cómo es la palabra poética que puede surgir del territorio insular: “Echar la palabra” [NS, 140], “Americana lengua” [NS, 142], “Neología canaria” [NS, 145], “Es otro lenguaje” [NS, 158] o “El verbo canario” [NS, 161]. En este último caso, como en casi todos los anteriores, Manuel Padorno reflexiona sobre su propia palabra poética y manifiesta, de algún modo, su deseo de conseguir su palabra canaria, que su palabra sea de allá.

En algunos de los textos que integran *Loor del solitario* (1987), incluido también en *El nómada sale*, se reflexiona sobre lo autóctono así como sobre la cultura en Canarias: “Cónclave en el sur” [NS, 187] o “Meditación en el Parque San Telmo” [NS, 188].

El año de 1990, tras cinco del retorno a Las Palmas, resulta vital en la obra padorniana ya que en esa misma fecha tres libros salen a la luz: *El nómada sale* —ya mencionado—, *El hombre que llega al exterior* y *Desnudo en Punta Brava*. Los tres se inscriben en el escenario más o menos simbólico de la canariedad. De ese mismo año es el ensayo que antes mencionábamos, *Sobre la indiferencia y el ocultamiento: la indefinición cultural canaria*, y cuyo contenido, deducible desde su título, entra de lleno sobre lo que ahora tratamos.

Toda la obra padorniana subsiguiente se gesta en las mismas coordenadas físicas y culturales. En algunas, la canariedad, el autobiografismo o la referencialidad es más intensa pero nunca en el grado suficiente como para limitar el lirismo de los textos. En otras, como *Éxtasis*, *Canción atlántica*, *El pasajero bastante*, lo autóctono queda subsumido en lo lírico y lo simbólico; en la última entrega del poeta, póstuma, *Edenia*, lo canario ha sido idealizado y elevado a la nueva comarca imaginaria —tricontinental, europea, africana y americana— que da título al libro. Visto de este modo, pudiéramos estar ante uno de los rasgos fundamentales en la obra padorniana: la síntesis de lo con-

creto y lo universal que no incurre en el localismo de los textos patrocinados desde las Autonomías, como tampoco en la abstracción de la poesía más pura.

El caso de *Una aventura blanca* es el de aquellos textos en los que lo biográfico y lo canario, estando muy presentes, quedan integrados en lo lírico simbólico. Un trasunto biográfico de Manuel Padorno, un capitán de barco, llega en su nave tras cierta travesía a una isla, que es su casa, y que son las islas Canarias:

Una isla descubierta. ¿Al sol? ¿Por quién?
Isla del Norte de África, del Sur
De Europa. ¿Quién la descubrió? ¿Quién?
¿Iba de paso? ¿De paso a dónde? ¿En dónde?
Archipiélago manso todavía. [EA, 52]

Tras el hallazgo de la isla, llegan una serie de estrofas que podemos reconocer como abundantemente autobiográficas, autóctonas. Por los poemas van apareciendo «la chalupa», «la Ciudad Alta», «la guagua», «el viejo laurel indio», «la palmera», «la Alameda de Colón», el fruto de «la tenesoya», el «wind-surfista», «la gaviota», «el loro» y «el perro». Pero, tras ello, el poema da un giro para volver a inscribirse en lo puramente lírico.

Efigie canaria, por otra parte, es un libro de sonetos con el que Manuel Padorno pretendió, precisamente, dibujar y homenajear el rostro de la canariedad: la efigie canaria que el poeta cifraba en la tricontinentalidad de Hispanoamérica, África y Europa. Capítulos como “Epifanía de la luz”, “La comarca canaria” o “De la historia personal” abordan, con nueve sonetos cada uno, todos estos asuntos. Pero el octavo capítulo de los nueve que dan cuerpo al libro, “De la mitología atlántica”, sirve como inventario modélico de todos estos referentes literarios isleños padornianos que estamos tratando: en “Toast Funèbre (Lancilotto Maluccelo)” se evoca la figura del posible descubridor medieval de la isla de Lanzarote; “Jardín delfico”, la de Bartolomé Cairasco de Figueroa; “Arquitectura de llamas”, la de Fray Andrés de Abreu; “El huido de Paso Alto”, sobre Cristóbal del Hoyo, Vizconde de Buen Paso; “La última corrección” sobre Domingo Rivero y, en fin, “El funcionario del Bank of British West Africa Limited, la de Alonso Quesada.

Todo este capítulo de *Efigie canaria* ejemplifica la influencia ética y cultural de lo canario, la cual pretendemos aquí deslindar de la tratada antes, la

verbal y poética de los clásicos. Un ejemplo de ello es el recién mencionado soneto a Domingo Rivero:

LA ULTIMA CORRECCIÓN
(Domingo Rivero)

Detrás la Catedral sube La Audiencia,
garrapatea en un papel alguna
palabra (*tristes*) con un lápiz, ciencia
del suave carbón y borra *blancas*: una

por otra sustituye, con prudencia
decide entre las dos: la que reúna
todo el dolor, legítima paciencia
y precisión, tendrá mejor fortuna.

Llega al Puente de Piedra: *mira afuera*.
La nave sigue allá en el horizonte;
una palmera gira transparente.

Cae el sol limpio. Ya sólo quisiera
un poco antes de subir al Monte,
a Los Hoyos, *decir adiós ausente*. [EC, 68]

Manuel Padorno disfrutó la oportunidad de estudiar los manuscritos de la obra de Domingo Rivero¹⁵¹ y seguir el rastro de sus correcciones. Ello es lo que se desarrolla fundamentalmente en este soneto, junto a una concepción de la poesía, de la creación poética como una constante corrección y mejora de lo creado: «Don Domingo sometía sus poemas a una revisión constante, durante años, incluso durante décadas. Precisión, justeza. Esa era la tarea que me había impuesto a mí mismo.»¹⁵² El punto en el que Manuel Padorno se identifica con su predecesor parece justamente el de estos hechos biográficos o personales: en el modo de dar lugar a la obra antes que en el resultado en cuestión de la obra.

¹⁵¹ El propio poeta así lo detalla: «Tuve ocasión, por esos años, de conocer toda la obra inédita de Don Domingo, originales facilitados por los herederos del poeta. Tener en mis manos tales originales y poder rastrear las correcciones habidas en algunos de ellos fue una tarea emocionante.» Texto inédito de Manuel Padorno, fechado el 6 marzo 1997 y gentilmente cedido por Patricia Padorno Betancor.

¹⁵² Allí mismo, el poeta continúa sobre este asunto: «Mis poemas anteriores a esos años, 59-62, adolecían de una fragilidad expresiva por la que nunca estaba conforme, después de cierto tiempo, de la lectura del poema. Podrán tener su encanto, que no lo dudo, pero les falta esa precisión, esa justeza, que yo tanto echo de menos en la poesía contemporánea. Sólo la he encontrado en la obra de dos poetas ideológicamente opuestos: Leopoldo Panero (padre) y Blas de Otero.»

Manuel Padorno y las letras hispanoamericanas

Otra de las influencias capitales sobre la obra de Manuel Padorno, la de los poetas hispanoamericanos, tiene lugar en forma ciertamente parecida a la de los autores canarios tal y como la acabamos de tratar. Ahora bien, del influjo de autores como Lezama Lima o César Vallejo sí puede escucharse un eco mayor, por ir más allá de lo ético o referencial, en el verbo padorniano. El propio poeta así lo reconocía cuando afirmaba, en cuanto a la gestación de su propio verbo, que «es cierto que todo tuvo su encontronazo brutal: César Vallejo. Creo que mi poesía pasa por el ojo de su aguja. Allí la palabra tiembla. Es una palabra realmente dramática, épica. Para venir a terminar en José Lezama Lima.»¹⁵³ Y abundando ya en la influencia de este último:

Yo creo que Lezama Lima inicia algo que todavía no ha logrado descifrarse. Ya sé que él ha sido enormemente mal interpretado. En la abundancia. Lezama Lima trae, como Per Abbat ayer, algo oscuramente inaugural. Nombrar las cosas con esa profundidad desconocida. Algo toca fondo. Quizá la mirada contemporánea, desde Giotto hasta acá. Conclusa.¹⁵⁴

El periodo en que se hace más patente la influencia del poeta cubano puede detectarse en aquella creación padorniana de los años ochenta que queda recogida, precisamente, en *El nómada sale*. Así lo señala también Jesús Páez cuando afirma que «un nuevo descubrimiento poético genera en Padorno un cambio de concepción y escritura lírica: la palabra barroquizante y sensual de Lezama Lima que le lleva, a más de un mayor prurito de perfección y estilización formal, a despojar su creación de toda retórica indebida.»¹⁵⁵ En aquel libro, efectivamente, la palabra poética adopta como pocas veces tonalidades propias del silencio, a la vez que se torna ciertamente hermética. Un poema de *El animal perdido todavía*, “Americana lengua” [NS, 142-143], que lleva por subtítulo precisamente Lezama Lima, es homenaje y a la vez emulación a este

¹⁵³ “Palabra del sol”, entrevista de Juan Cruz en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 70.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pág. 70.

¹⁵⁵ “Manuel Padorno”, artículo incluido en el *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 24.

poeta. En el mismo sentido, el poema “Habenera”, de *Desnudo en Punta Brava*, representa un nuevo homenaje en forma de retrato, ahora:

Vestido blanco lino
largo puro habanero
asmático y cegato [...]
Va camino
del café, la tertulia. [DPB, 16]

Ya en cuanto a César Vallejo, Padorno puede reconocer su deuda de varios modos en los poemas de *Desnudo en Punta Brava*; veámoslos. “El jueves llovía solamente” es reconocimiento a Vallejo en forma de intertextualidad con el profético soneto del peruano “Piedra negra sobre una piedra blanca” de sus *Poemas humanos*:¹⁵⁶

Le dejan paso al árbol verdadero
inútilmente, sin remedio alguno,
la savia no se abre para adentro
ni para afuera [...]
Una tarde cualquiera entretenido
destapando los huesos de su cuerpo
a la intemperie, el agua que le cubre
un jueves que llovía solamente. [DPB, 18]

En cambio, en “Bombilla de silencio” rastreamos la presencia de Vallejo pero asimilado en la voz poética de Padorno:

Incinerado de nostalgia y bocabajo
enhebro ciegamente. Unto, pringo, coleo [...] [DPB, 74]

En *El animal perdido todavía*, en fin, la influencia se queda en homenaje. El poema en prosa “Pero me sale espuma”, principia justamente de esta forma:

¹⁵⁶ «Me moriré en París con aguacero,/ un día del cual tengo ya el recuerdo./ Me moriré en París —y no me corro—/ talvez un jueves como hoy de otoño./ Jueves será, porque hoy, jueves, que proso/ estos versos, los húmeros me he puesto/ a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,/ con todo mi camino a verme solo./ César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada;/ le daban duro con un palo y duro/ también con una soga; son testigos/ los días jueves y los huesos húmeros,/ la soledad, la lluvia, los caminos...» En *Obra poética completa*, con introducción de Américo Ferrari. Madrid, Alianza editorial, segunda edición de 2006, pág. 233.

Recuerdo un verso de César Vallejo mientras
braceo en la alta mar de la cultura canaria (en la
que nadie cree), recuerdo un verso. [MS, 147]

Pero el resto del extenso poema persevera en el tema apuntado desde esas primeras líneas, es decir, el de la idiosincrasia canaria.

No obedece a la casualidad que hayamos querido tratar el ascendiente de los autores hispanoamericanos justamente después del canario; ambos influjos sobre nuestro poeta podrían concebirse perfectamente dentro de una misma corriente de influencia de tipo ético, político y referencial aunque en el caso de la hispanoamericana, como hemos visto, ello también se traduzca en una impronta sobre el material verbal. Manuel Padorno suele realizar varias acciones en cuanto a este influjo: puede adaptar a su discurso la voz de estos poetas hispanoamericanos, puede emularlos, o puede tan solo rendirles homenaje dedicando a su figura o su persona el contenido del poema.

Pero, en relación de nuevo con lo canario, ya mostramos cómo para Manuel Padorno la esencia de su comarca reside en la universalidad o la tri-continentalidad a la que antes hemos aludido. En este sentido, son capitales también las influencias de una literatura hispanoamericana que el poeta consideraba tan propia casi como la canaria.

La obra poética padorniana, en las propias palabras del autor, «es la creación de una teleología atlántica, canaria, occidental. La referencia viene de Juan Larrea y su ensayo sobre “una teleología americana” cristificada en Vallejo, que pronto Lezama Lima, en carta a su amigo Cintio Vitier, asumirá deseando crear una teleología insular cubana. Estos “emblemas” míos forman parte de nuestra teleología o, sencillamente, de nuestra mitología atlántica». ¹⁵⁷El ámbito de intersección entre la influencia de lo canario y la de lo hispanoamericano consiste en el mismísimo factor geográfico e histórico de que ambos ascendientes se localicen en un mismo espacio cultural, algo que el poeta percibía nítidamente al manifestar que, por ejemplo, «Cuba y Venezuela son parte de nuestro territorio, de nuestra consanguinidad.» ¹⁵⁸ En una entrevista ofrecida a Juan Cruz, el poeta hablaba de su modo de conocer lo hispanoamericano y del afecto que hacia ello profesaba:

¹⁵⁷ “Doy por instinto...”, *op. cit.*, págs. 48-49.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pág. 48.

Y si yo conozco, por ejemplo, todos los países de Hispanoamérica, los conozco, no porque haya viajado, sino porque he leído. En eso, por ejemplo, me parezco bastante a Lezama Lima; él conocía todas las ciudades europeas a través de libros y de guías. Que leía en Cuba. Que leía en su casa. Ser ese viajero inmóvil. Yo también mantengo ese nomadismo inmóvil, yo he estado callejeando La Candelaria, en Colombia, sin haber estado todavía en Colombia...¹⁵⁹

Para que todo esto tuviera lugar, el poeta hubo de renunciar a la posibilidad de ocupar posiciones culturales quizá más privilegiadas en Madrid y retornar a las Islas. Solo una vez allí podrá decir:

Vuelvo otra vez a relacionarme con la luz, con la claridad, con la nocturnidad, con el mar... Pero, ¿de qué manera hablar del mar?, ¿de qué manera hablar de la luz? Ese es el trabajo que creo que, si algo he aportado como poeta, como escritor de poesía, es una visión, una especie de teleología como hicieron los poetas cubanos de *Orígenes* empezando por José Lezama Lima. Una mitología atlántica, un atlantismo canario. Yo me siento canario, español, europeo y universal. Y también americano.¹⁶⁰

César Vallejo dio principio a su palabra poética dentro de los límites del modernismo. El simbolismo y formalismo poético tiene uno de sus apogeos en nuestras letras, obviamente, en el modernismo. Dejando de lado la cuestión del modernismo español, puesto que ello desborda, obviamente, los límites de este trabajo, nos proponemos abordar en el siguiente apartado la influencia de la poética modernista sobre el verbo padorniano. El propio poeta ha reconocido en diversas ocasiones, si bien relacionándolo con otros asuntos, la relevancia de sus lecturas modernistas:

Por otra parte, creo que el entendimiento del espacio, de la *realidad exterior*, que viene conformándose desde Per Abbat o Giotto para acá, figuración de la perspectiva, se ha agotado. El espacio

¹⁵⁹ "Atlántico", entrevista de Juan Cruz en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 79.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pág. 87.

ya es otro. *Una luz de otra parte en una nube* como escribió el último Juan Ramón Jiménez; una piedra arrojada que no torna jamás al mundo, como dijo el último Rubén Darío.¹⁶¹

La sinestesia modernista

En modo distinto a los influjos canario e hispanoamericano anteriormente tratados, sí nos encontramos ahora ante una influencia literaria que deja una huella nítida en el material verbal del poema. El nombre de Manuel Padorno entra en constelación con los otros de Góngora, Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez en razón, precisamente, de destacados elementos poéticos: el trabajo con el lenguaje, la metáfora, el brillo o la exuberancia formal en mayor o menor medida.

Figura literaria destacada en las poéticas de todos estos autores es la sinestesia. Bien sabemos que los modernistas veían en la sinestesia algo más que un simple tropo, puesto que llegaron a cifrar en ella una representación o materialización de lo real en toda su complejidad. Manuel Padorno comparte la pasión por la sinestesia de los modernistas —como el ejemplo de Juan Ramón Jiménez quien, desde sus orígenes modernistas, no dejó de practicarla nunca— y nos ofrece tal reelaboración de este procedimiento que podríamos llegar a considerarlo como poeta de la sinestesia. En “Oír la ola distinta” de *Desnudo en Punta Brava*, leemos:

El ruido que hace la ola esta noche
no es el que se ve. [DPB, 11]

En “El baño luminoso”, encontramos:

un ruido luminoso [DPB, 14]

En *Canción atlántica*, como en toda la obra precedente del poeta, abunda la sinestesia. Ahora bien, puede considerarse que el procedimiento queda más ajustado ahora que nunca, no solo por sí mismo —demasiados serían los casos de la sinestesia que ahora se podría aportar si se quisiera hacer un mí-

¹⁶¹ Manuel Padorno en “Longares”, texto inédito, gentilmente aportado por Patricia Padorno Betancor.

nimo rastreo del procedimiento en todo *Canción atlántica*— sino por otra serie de fenómenos con los que ella se vincula. Valga como ejemplo este fragmento del poema “Sentidos en la playa”:

¿Es un olor o es un ruido? Debe
de ser un ruido. Se ve bien; perfecto.
Debe de ser un ruido que se oye
tan solo con el ojo. Estoy seguro.
Como este olor tan solo se percibe
con el oído: el escuchado ahora [...] [CA, 30]

La sinestesia es figura que tiene mucho de metáfora, es más, se podría argüir que toda sinestesia es una variante de la metáfora. Y si insistimos en este predominio de lo metafórico, para Manuel Padorno y para aquella serie de poetas, es porque ello no hace otra cosa que declarar su común pertenencia a la tradición poética simbolista.

Con la Generación del 27

A la constelación antes mencionada, Góngora-Darío-Juan Ramón, cabría añadir ahora buena parte de los poetas del 27, precisamente por ese cultivo de una poesía metafórica. Los referentes y modos padornianos pertenecen más bien a la Generación del 27, al modernismo o, más allá, al culteranismo, es decir, a toda esa línea de la poesía que Ortega, uno de los guías de esta generación, definió como deshumanizada.

Pero la Generación del 27, vista con detenimiento, es tan amplia y plural que merece hacer aquí algunas precisiones. Los nombres de los integrantes con los que Manuel Padorno se vincula más claramente son los de Guillén, Aleixandre y Salinas.

Las referencias al primero hemos de rescatarlas de un texto inédito del poeta. En él, tras haber declarado que «de la Generación del 27, sobre todo Jorge Guillén, el primer *Cántico*, y Luis Cernuda» le atraían, pasa a detallar la influencia del primero en sus primeros años de creación, entre 1961 y 1963:

Los dos poetas contemporáneos que tenía más cerca, más a la mano, más “vivos”, respecto a esa precisión, eran Jorge Guillén y

Domingo Rivero. Un Jorge Guillén comentado por Dámaso Alonso. Fundamental, como su comentario gongorino. Esa apretura del lenguaje guilleano me fascinaba, sobre todo, la de sus décimas: “Estatua ecuestre”, «Permanece el trote aquí, / Entre su arranque y mi mano». O en “Beato sillón”: «¡Beato sillón! La casa / Corrobora su presencia...». Poesía pura. Aunque Guillén se desdiga, descendiente de la tala, de la poda valeriana. Guillén podía darme, ayudarme, a través de *Cántico* —pensaba yo entonces—, claridad conceptual para llevar a cabo el desbrozamiento de la realidad.¹⁶²

Más adelante, trataremos sobre las relaciones de Manuel Padorno con Vicente Aleixandre. Incluso, en el apéndice que acompaña a este trabajo, recogeremos alguna de las cartas que se dirigieron ambos poetas en el Madrid de finales de los años 50. Lo que sí parece claro es que nuestro poeta recibió la influencia del autor de *La destrucción o el amor* directamente desde sus páginas. De ello quedan restos en unas figuras femeninas y un espacio de “El baño luminoso” que no pueden sino recordarnos a Vicente Aleixandre:

Nunca he visto clavada por la playa
Tanta luz. Es una larga espada ancha. [...]
inmensa espada vegetal, puñal del día
la muchacha camina ese filo sangrante
las rocas de la orilla, algas pudriéndose
jubilosa raíz tranquilamente y entra
el mar donde bañarse luminosa. [DPB, 14]

Por otra parte, preguntado el poeta por sus ocupaciones en una entrevista de Guillermo García-Alcalde, acierta a responder: «Aparte de mi obra poética, trabajo en una biografía y comentario de libros (por la fecha de su

¹⁶² Extraído del texto inédito de Manuel Padorno, fechado el 6 marzo 1997 y gentilmente cedido por Patricia Padorno Betancor. Allí mismo, el poeta relata un sintomático suceso en cuanto a este ascendiente guilleniano: «Cuando, de pronto, en revistas literarias, seguramente en *Ínsula*, se anuncia la publicación de su libro en prosa ¿sobre teoría poética?, *Lenguaje y poesía*. Una fiesta deslumbrante. A lo mejor estaba ahí, indicios, de lo que buscaba: la claridad expresiva, la síntesis del lenguaje. Recuerdo que pedí, con un ansia infinita, el libro contra reembolso a dos librerías madrileñas (yo me encontraba viviendo en Arrecife de Lanzarote). [Es decir, entre 1961 y 1963] Todavía conservo estos dos ejemplares. El libro me desilusionó. Eran lecciones. Explicaciones, muy doctorales, sobre Berceo, Góngora, San Juan de la Cruz, Bécquer, Gabriel Miró y sobre la propia “Generación del 27”. No entraba en las mismas aguas del lenguaje. No se dejaba caer al fondo de las aguas. Inmersión textual, no profesoral (“siempre se le ve el arpa” —diría Juan Ramón Jiménez), que nunca realizó, que yo sepa, Jorge Guillén.»

aparición) de Vicente Aleixandre.» Y cuando el entrevistador insiste en por qué Aleixandre, Manuel Padorno afirma que «es uno de los más grandes poetas de su generación. Ha influido enormemente en los derroteros de la poesía española y creo que cuanto nos pueda decir con respecto a su vida y a sus relaciones con los escritores del 98 y de su propia generación, es muy importante para todos.»¹⁶³

Ya, en fin, en cuanto a Salinas, hemos de recordar la poca frecuencia con que Manuel Padorno incluía citas o dedicatorias en los encabezamientos de sus poemas. Uno de esos pocos casos es del de Pedro Salinas. El poema “Días como años” [CA, 123], de *Canción atlántica*, va precedido de los siguientes versos de *El contemplado*: «Tiempo de isla: se cuenta/ por mágicas cifras.»

Hubo un tiempo, por otra parte, en que la crítica quiso encontrar algunos de los rasgos propios de los poetas del 50, precisamente, en su divergencia con las poéticas, en general y exceptuando el caso de Luis Cernuda, de la Generación del 27. Más recientemente se ha cuestionado aquella posible diferencia entre unos y otros poetas. Los críticos¹⁶⁴ que lo hicieron trazaron el vínculo entre unos y otros en el cultivo y la concepción de la poesía como conocimiento. Manuel Padorno sería un buen ejemplo en este sentido, pues uno de los sentidos, si no el sentido, de su obra es el de desvelar la verdadera naturaleza de la realidad. Parece claro este posicionamiento dentro de la poesía del conocimiento, aunque haya que matizar que ello acontece dentro de los presupuestos posmodernos de la época que le tocó vivir a Manuel Padorno. El poema aspira a desvelar una realidad cercana, contigua, pero a la vez inexpugnable e infinita; en Padorno, la enorme cantidad de información que posee el hombre moderno imposibilita, paradójicamente, el conocimiento de la realidad.

¹⁶³ “Pensamiento y sentimiento de un poeta: Manuel Padorno”, entrevista de Guillermo García-Alcalde recogida en *Homenaje...*, *op. cit.*, págs. 42-43.

¹⁶⁴ Andrew Debicki, por ejemplo, en *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Gijón, Júcar, Los Poetas-Serie Mayor, primera edición, enero 1987.

Manuel Padorno y los europeos

Dentro de estas prácticas y concepciones del hecho poético, puede deducirse qué otros referentes reconocerá Manuel Padorno en su poesía si ampliamos, ahora, nuestra mirada en el panorama europeo:

A Stéphanne Mallarmé, ya desde mi primer libro, *Oí crecer a las palomas*, reclamando espacios para la palabra escrita. Palabra que habrá de florecer con Apollinaire, se modulará repetitiva en Jlébnikob, y pasará a Dadá, sobre todo en Schiwitters, el coleccionista residual, el collagista del billeteaje y la estampación comercial urbana. Yo había utilizado antes, en los años cincuenta, los tampones de la fábrica donde trabajaba para realizar poemas y dibujos. Forma de expresarme entonces rápida y abundosa, pero también sincopada.»¹⁶⁵

“Efigie” poema incluido en *Desnudo en Punta Brava* homenajea la figura de Stéphanne Mallarmé:¹⁶⁶

Él es un hombre que camina fuera.
Fuera del mundo cuidadosamente
se detiene en el filo, mira dentro,
baja despacio el boulevard, vestido
de negro (con sombrero); mira dentro.
Allí se ve, bastante tarde, entre
la niebla un tren. Cruza despacio. Borra
la oscuridad, llega lejos. Sube.
El es un hombre que camina fuera
ya de la rue de Rome, 89. [DPB, 45]

El último capítulo de *Efigie canaria* —libro de sonetos del que ya hemos comentado aquel otro capítulo en que se rendía homenaje a los antecedentes canarios— lleva por título “El poeta es un sacerdote”, en intertextualidad con

¹⁶⁵ “Una lectura distinta...”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, págs. 105-106.

¹⁶⁶ Guillermo García-Alcalde también registra esta influencia de Mallarmé, desde la época de El nómada sale: «Desde el primer poema, “Iniciación”, juega en el sueño la ilusión de los *sentidos fabulosos* que los poetas surrealistas reciben de Mallarmé. [...] Padorno entrega entero su vuelo en “La mano dada” y comparte con todos el mallarmenano “himno de los corazones espirituales”.» En el artículo “La emoción espiritualista” de *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, págs. 235-236.

el verso de Wallace Stevens «the poet is the priest of the invisible». Preguntado por José Ángel Cilleruelo en cuanto a esto, el poeta aclara las razones de este homenaje al poeta estadounidense:

Entre nosotros, los términos “sacerdote” y “religión” se entienden, por regla general, como arraigados iconos mentales representativos exclusivamente del oficiante y la creencia católica conservadora. Tuve que correr ese riesgo. Mi “sacerdote” sólo tiene una religión: la desconocida. Y un “dios” invisible. A tal “desconocimiento” sólo se llega a través del logos, el verbo, la palabra; es decir, la poesía.¹⁶⁷

En esa misma entrevista, Manuel Padorno nos ofrece en «apretada síntesis» cada una de las influencias de todos estos poetas del siglo XX, «que escriben en castellano», que venimos tratando. La aportamos a modo de síntesis de todo lo que se ha tratado en estas últimas páginas:

Ciñéndome, en apretada síntesis, a poetas del siglo XX que escriben en castellano (y sin tener en cuenta a aquellos que me interesan por una parte de su obra, por uno de sus libros o por poemas sueltos): Rubén, Domingo Rivero 1852-1929, (poeta desconocido en la Península), Juan Ramón, Gorostiza, Vallejo, Cernuda, Lezama, Blas, Claudio..., y Fonollosa.¹⁶⁸



¹⁶⁷ “Doy por instinto...”, *op. cit.*, pág. 48.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pág. 49.

4. MP EN EL PANORAMA CERCANO

Una vez que hemos tratado la obra de Manuel Padorno en el contexto literario más global y más lejano a su persona, corresponde ahora ver cómo la obra de nuestro poeta se inserta en el panorama próximo de nuestras letras, es decir, en la actividad poética y crítica española desde los años cincuenta del pasado siglo.

De las múltiples nóminas que recogen a los integrantes de los poetas del 50, ofrecidas en el alto número de antologías, monografías e historias literarias que componen el, a su vez, abultado corpus bibliográfico sobre la segunda generación de postguerra, nos quedamos, para comenzar a abordar este asunto, con la que viene a ofrecer José Luis García Jambrina en *La promoción poética de los 50*. Y lo hacemos así porque es esta una obra que goza de la relativa objetividad que solo puede conferirle la perspectiva temporal de haberse publicado recientemente, en el 2000, fecha efectivamente distante del calor de los acontecimientos:

«[...] tal vez sea la de Generación del 50 o de los 50 la que ha terminado por identificar a un reducido número de autores: Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines y Claudio Rodríguez.»¹⁶⁹

Si el nombre de Manuel Padorno nunca ha aparecido en ninguna de las abundantes nomenclaturas que se hayan facturado con cierta relevancia crítica acerca de esta generación a lo largo de toda la segunda mitad del pasado siglo es obvio que resulta imposible que apareciera en esta enésima y tardía compilación, la de García Jambrina.

Pero si importante es el número y la variedad de nóminas con que se ha pretendido configurar el grupo ideal, mayor es aún la cantidad de elementos entre los que cada selección debe discriminar: cerca de trescientos poetas en

¹⁶⁹ *La promoción poética de los 50*, Selección y edición de Luis García Jambrina. Madrid, Austral, tercera edición 2007, pág. 18.

total, según José Luis García Martín¹⁷⁰, estarían llamados a formar parte de una nomina poética del medio siglo que, en la mayoría de las nomenclaturas efectivamente materializadas, no suele superar los diez integrantes. No nos costará, por tanto, ni debiera parecernos extraño el hallar el nombre de Manuel Padorno entre los más de doscientos poetas que suelen quedar excluidos del selecto grupo.

Así las cosas, sin apenas abordar la cuestión de cuál es la verdadera o, al menos, más adecuada denominación para este grupo de poetas¹⁷¹ y cuidándonos más aún de entrar en la tenaz disputa de la crítica reciente en torno a la validez del método generacional —pues no es este, efectivamente el lugar para ello— debemos llamar la atención someramente sobre las dificultades continuas con que se encuentran los críticos a la hora de precisar los límites de esta generación: contornos desconocidos desde el momento en que, según algunos, no tenemos una fotografía que dé fe de ningún acto fundacional; borrosos, los de esta generación, desde que no hay un guía generacional como tampoco un centro, sino varios —generación policéntrica se la ha llamado— y cada uno con sus respectivas periferias; imprecisos límites, los del grupo, desde que son varios los conceptos que se manejan de *lo que es poesía*, así como diversas las escuelas o varios los autores con magisterio inspirador; dificultades e indefiniciones, en fin, que convierten en polémica cualquier afirmación dogmática que, aún hoy, se haga en torno a los poetas del 50.

Si parece más claro que los dos centros fundamentales del grupo poético se repartieron entre Barcelona y Madrid, cada uno con sus respectivos hitos, órganos promocionales y miembros, aunque estos últimos, los integrantes de uno u otro, pudieran y solieran intercambiarse con cierta facilidad entre uno y otro espacio.

En Barcelona, como es bien conocido, el grupo adquiere la denominación de Escuela de Barcelona y se concentra en la universidad catalana alre-

¹⁷⁰ «Hay que tener en cuenta que, entre 1924 y 1938, nacieron por lo menos unos trescientos poetas si entendemos por tales a los que publicaron al menos un libro de poesía.» José Luis García Martín en *La segunda generación poética de postguerra*. Badajoz, Dpto. de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986, pág. 14.

¹⁷¹ Promoción de los 50, Grupo poético de los años 50, Generación del mediodía, Generación del Colliure, Generación Rodríguez-Brines, Segunda promoción o generación de postguerra, han sido algunas de las denominaciones para el grupo de poetas del momento poético que vamos a tratar. El interesado en este particular podrá encontrar un amplísimo catálogo de denominaciones para esta generación en *La otra generación poética de los 50*, Luis García Jambrina, Madrid, UNED, 2009, págs.16-17.

dedor de las figuras, editorial y crítica, de Carlos Barral y de José María Castellet, respectivamente. Desde allá, se otorga el premio Boscán, se anticipan publicaciones en la revista *Laye* y se recoge a la nómina del grupo en las ediciones de la colección “Colliure”, en alusión al homenaje a Antonio Machado que también pretendió ser acto de acuñación generacional. En Madrid, por su parte, los poetas coincidían en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe y desde las ediciones de Rialp podía deducirse la nómina del grupo, a la vez que se otorgaba anualmente el premio Adonáis, galardón de neto carácter generacional en este caso. *Ínsula*, en fin, venía a hacer en la capital funciones similares a la barcelonesa *Laye* en cuanto a la conformación del grupo.

Manuel Padorno en la Generación del 50

El nombre de Manuel Padorno no suele aparecer, ya lo hemos dicho, en las nóminas al uso pero resulta obvio, por otra parte, que nuestro poeta pertenece al grupo de los poetas de la segunda generación de postguerra si nos amparamos ahora en uno de los factores más objetivos, el cronológico —por la edad de su autor— para todo aquel que pretenda clasificar determinadas producciones literarias.

Por la cronología

Manuel Padorno, nacido en 1933, será considerado dentro de los poetas de los cincuenta generalmente y más en concreto, también, conforme a lo prescrito por sendos críticos del grupo con reconocida solvencia: tanto los «nacidos entre 1928 y 1938, según pretende Debicki» como también, siguiendo ahora a Carlos Bousoño, los que vinieron al mundo «entre 1924 y 1938.»¹⁷²Cronológica o generacionalmente, así pues, Manuel Padorno se inscribe en el contexto de la segunda generación de postguerra.

¹⁷² Tomo la cita de Josep Maria Sala Valldaura, ya que el autor recoge conjuntamente las fechas propuestas por los dos especialistas. En *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta* Barcelona, Anthropos, 1993, pág. 36.

El rasgo biográfico del nacimiento, nada desdeñable por otra parte, parece incuestionable a la hora de perfilar quiénes son estos poetas y cómo, por tanto, habrá de ser su obra. El dato ya quedó apuntado por José María Castellet, en fechas tan tempranas como las simultáneas a la conformación del grupo:

En este sentido cabe hablar, creo yo, de una unidad generacional —o de grupo generacional— entre los escritores que, niños durante la guerra civil, empezaron a manifestarse literariamente años después de terminada esta, en la larga posguerra que le sucedió.¹⁷³

Según esto, Manuel Padorno fue uno más de los niños de aquella guerra que no solo habrá de marcarles retrospectivamente —en cuanto al porqué de una contienda en la que no participaron más que como espectadores—, sino sobre todo en su futuro más próximo, al verse obligados a desarrollarse intelectual y socialmente en la España más encerrada y oscura de la dictadura franquista.

Toda otra serie de hechos biográficos y literarios hacen imposible desvincular a Manuel Padorno del contexto poético que le tocó vivir. Ya vimos cómo a muy temprana edad, contando apenas veintidós años, Manuel Padorno buscó asentarse artísticamente en la capital, en 1955. Pero también vimos que el poeta no renunciaba a su proyección en “el rompeolas de todas las Españas” y que en 1963, casado ya con Josefina Betancor, volvería a Madrid. Fue entonces cuando mantuvo relaciones más o menos estrechas con aquellos que habrían de configurar la selecta nómina del grupo. Leámoslo en sus propias palabras:

En la “cacharrería” del Ateneo, lecturas de poesía que dirigía José Hierro (en su casa conocí a Paco Brines) y en las Tertulias del Instituto de Cultura Hispánica, conocí a los poetas de mi generación y a los anteriores. Luis Feria trabajaba en la revista *Reader's Digest*; al frente del departamento se hallaba Fernando

¹⁷³ *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959*. José María Castellet. Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1960, pág. 103.

Quiñones y con él José Manuel Caballero Bonald. En el Reader's de la calle Claudio Coello [...].¹⁷⁴

A pesar de las posiciones de divergencia o solitarias muy propias del carácter de Manuel Padorno, tal y como pudimos tratarlo en su biografía, el poeta lograría abrirse un cierto hueco en el grupo madrileño y establecer relaciones de amistad que serían duraderas con sus figuras principales Caballero Bonald, Valente, Brines o Rodríguez. En mayor o menor grado, Manuel Padorno se vinculará a esta vertiente madrileña de los poetas del 50, cuya actividad recogíamos arriba.

Las primeras publicaciones

Manuel Padorno, por lo tanto, habría quedado vinculado en principio al grupo madrileño de los poetas del 50, por cuestiones puramente geográficas y vivenciales, incluso azarosas si se quiere. Pero, además, las primeras publicaciones de Manuel Padorno coinciden, en general, cronológicamente con las de estos poetas. Su primera obra, *Oí crecer a las palomas* data de 1955; tras ella, la *Antología inédita de 1959*. Asimismo, el recibir su primer premio importante, el accésit del Adonáis, en 1962, por *A la sombra del mar* —obra que publica en Rialp al año siguiente— supone un importante elemento de vinculación a los poetas del 50 por cuanto buena parte de ellos obtuvieron el premio o el accésit en la década de los 50 y hasta 1963, aproximadamente: Claudio Rodríguez, en 1953, por *Don de la ebriedad*; José Ángel Valente en 1954 por *A modo de esperanza*; Carlos Sahagún en 1957 por *Profecías del agua*; Rafael Soto Vergés en 1958 por *La agorera*; Francisco Brines en 1959 por *Las brasas*; Luis Feria en 1961 por *Conciencia*. El año del accésit a Padorno, el ganador fue Jesús Hilarrio Tundidor por *Junto a mi silencio*. Merecieron un accésit, como Manuel Padorno, J.M. Caballero Bonald en 1951, J. A. Goytisolo en 1954 y Ángel González en 1955, por nombrar solo a los más señalados.

Así las cosas, si «puede hoy afirmarse que la década de los sesenta situó de un modo firme la generación del cincuenta dentro del panorama general de

¹⁷⁴ “Manuel Padorno” en “Poetas del 50: Una revisión”, *El Urogallo*, Madrid, n° 49, junio, 1990, pág. 69.

la poesía de posguerra [...] », ¹⁷⁵ algo similar puede decirse para el caso de la persona y la obra literaria de Manuel Padorno. Hasta el punto de que justamente en esa década, con la colección “poesía para todos” nuestro autor se planteara contribuir al asentamiento y la difusión del nuevo modo de hacer poesía que, efectivamente, estos jóvenes poetas comenzaron a ofrecer desde la década de los cincuenta.

“poesía para todos”

En Barcelona cupo a “Colliure” servir de plataforma a los inéditos cauces poéticos, hasta el punto de que poetas como Ángel González hayan podido ver en esta colección, frente a toda la otra serie de avatares generacionales que habitualmente se enumeran por la crítica, el marchamo generacional: «en ese momento, quizá solo en ese momento, los poetas de mi promoción incluidos en la Colección Collioure sentíamos que nuestra genealogía era la que expresaba la selección de autores.» ¹⁷⁶ En Madrid, por su parte, pudo jugar un papel similar “poesía para todos”, sobre todo si tenemos en cuenta que las ya mencionadas publicaciones de Rialp solo tenían lugar previa concesión del Adonáis o de su accésit.

La relevancia histórica de esta colección nos parece fundamental. El propio poeta nos cuenta los avatares del proyecto:

Pedí el primer número a Ángel González. Me dio una carpeta de poemas a los que titulé, con su consentimiento, *Palabra sobre palabra*, que era uno de los versos de un poema suyo allí incluido [...] Luego siguieron *El santo inocente*, de Francisco Brines, 1965; *Usuras*, de Carlos Barral, 1965; *El hombre de la aguja del pajar*, de Lorenzo Gomis, 1966; *Docena florentina*, de Ángel Crespo, 1966; *Poemas póstumos*, de Jaime Gil de Biedma, 1968; *El gallo ciego*, de Rafael Soto Verges, 1970; *Presentación y memorial para un monumento*, de José Ángel Valente, 1970; y, finalmente,

¹⁷⁵ *La fotografía de una sombra*, op. cit., pág. 30.

¹⁷⁶ Entrevista de la autora a Ángel González —quien detalla los datos de la colección— del 22 de enero de 1975 en Albuquerque, New Mexico. Tomado de *Jaime Gil de Biedma*, Shirley Manzini González, Madrid, Júcar, Colección Los Poetas 1980, pág. 14.

Circunstancias y acordes, de Fernando Quiñones, 1970. Y se anunciaban títulos de Claudio Rodríguez, Luis Ferial, Alfonso Costafreda, J.J. Caballero Bonald, Carlos Sahagún, mío y de otros.¹⁷⁷

“poesía para todos” apareció, por otra parte, primorosamente editada. El colorido letrismo de las portadas, de inspiración industrial, fabril, fue obra del dibujante y pintor Miguel Acquaroni y ha sido, posteriormente, imitado en no pocas ocasiones. Pero además del letrismo de Miguel Acquaroni, cada entrega de “poesía para todos” llevaba un dibujo de un importante artista plástico en portada. De hecho, la combinación de dos colores del dibujo de portada imponía idéntica combinación cromática al letrismo de Acquaroni. *Palabra sobre palabra*, llevaba dibujo de Ricardo Zamorano; *El santo inocente*, con dibujo de Manuel Viola; *Usuras*, con dibujo de Martín Chirino; *El hombre de la aguja del pajar*, con dibujo de Manuel Rivera; *Docena florentina*, con dibujo de José Paulo Moreira da Fonseca; *Poemas póstumos*, con dibujo de Pedro González; *El gallo ciego*, con dibujo de Rafael Canógar; *Presentación y memorial para un monumento*, con dibujo de Antonio Saura; y, finalmente, *Circunstancias y acordes*, con otro de Arcadio Blasco.

Pero sorprende la escasa atención concedida académica y críticamente a esta iniciativa editorial de Manuel Padorno, más aún por cuanto las obras que en esta colección se editaron,¹⁷⁸ como acabamos de ver en la cita de Manuel Padorno podrían considerarse como libros clave en la trayectoria de sus autores.

Así las cosas, atendiendo tanto a los contenidos como al formato de “poesía para todos”, parece más que injustificado el olvido crítico hacia esta significativa colección, tanto en los años inmediatos a su acontecer como en fechas más recientes. Por todo lo cual, no suena caprichosa la queja de Manuel Padorno en cuanto al olvido de su iniciativa editorial, por parte de la crítica:

¹⁷⁷ Manuel Padorno en “Poetas del 50: Una revisión”, *op. cit.*, pág. 70.

¹⁷⁸ *Palabra sobre palabra*, de Ángel González, *El santo inocente*, de Francisco Brines y *Usuras*, de Carlos Barral, todos de 1965; *El hombre de la aguja del pajar*, de Lorenzo Gomis, 1966; *Docena florentina*, de Ángel Crespo, 1966; *Poemas póstumos*, de Jaime Gil de Biedma, 1968; *Presentación y memorial para un monumento*, de José Ángel Valente, 1970; y, finalmente, *Circunstancias y acordes*, de Fernando Quiñones, 1970.

Nadie, que yo sepa, en la última década le ha prestado atención alguna a la colección “poesía para todos”. Nadie. Y nace, precisamente, subtitulada como antología de poesía de la generación del 50. En el 65. [...] Nuestra aportación en la colección “poesía para todos” fue como un manifiesto subrepticio de la generación de los “niños de la guerra”, “Generación del 50” o “del Mediosiglo”.¹⁷⁹

En *La segunda generación poética de postguerra*, de José Luis García Martín, por dar un ejemplo, no queda siquiera mencionada “poesía para todos”,¹⁸⁰ a pesar de que el texto de este crítico fuese compuesto con toda la perspectiva que pueda otorgar un par de décadas después y con toda la exhaustividad que suele caracterizar a este crítico. Solo más recientemente, Sala Vallaura se ha pronunciado más ajustadamente sobre este asunto:

No debería pasar tan desapercibidas algunas iniciativas editoriales de Madrid, simultáneas casi al homenaje de Machado en 1959, a la primera antología de Castellet y a la colección “Colliure” —1961-1966— en Barcelona: [...] “poesía para todos”, que llevaba una razón de intenciones muy reveladora —“Antología/Colección de libros breves de los más representativos poetas españoles dados a conocer con posterioridad a 1950”— y que nació a impulsos de Manuel Padorno, Luis Feria, Fernando Quiñones y José Manuel Caballero Bonald, con Josefina Betancor como secretaria.¹⁸¹

Interesa ahora una última consideración en cuanto a “poesía para todos”: con méritos similares a los poetas editados y siendo, además, directores de la colección, ni Manuel Padorno ni Luis Feria se afanaron por colocar sus títulos antes de que el proyecto no diese para más. Hasta nueve volúmenes llegaron a salir de “poesía para todos” (los de Carlos Barral, Ángel González, Francisco Brines, Lorenzo Gomis, Ángel Crespo, Jaime Gil de Biedma, Rafael

¹⁷⁹ “Manuel Padorno” en “Poetas del 50: Una revisión”, *op. cit.*, págs. 69-70.

¹⁸⁰ *La segunda generación poética de postguerra*. Badajoz, Dpto. de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986.

¹⁸¹ *La fotografía de una sombra*, *op. cit.*, pág. 24.

Soto Vergés, José Ángel Valente y Fernando Quiñones) antes de que ya no fuera posible Manuel Padorno publicara sus textos. Contrariamente al caso de su amigo y codirector de la colección, Luis Feria, de quien sí se anunciaron un publicaciones, en el caso de Manuel Padorno ni siquiera eso: nunca aparecerá anunciado «en prensa» título alguno ni, tampoco, «en preparación» al final de cada edición de “poesía para todos”. Todo lo más, en las nueve entregas de esta colección se reseñó una futura publicación bajo el epígrafe «otros títulos», algo que tampoco se iba a producir, aunque sepamos que nuestro autor esperaba publicar, con no poca ilusión, *Código de cetrería* —texto que quedaría inédito, a la postre, hasta 1990, más de veinte años después.

Manuel Padorno y Luis Feria quedaron sin publicar en “poesía para todos” incluso cuando sabían sobradamente que, para estar en la nómina del grupo, fuese necesario publicar —aparte de figurar en los actos promocionales— al menos una obra cada dos años, más aún en una catálogo que supuso un elemento catalizador de la Generación del 50. Y si esto resulta, obviamente irreparable, para un futuro sí sería deseable que “poesía para todos”, cuya calidad y relevancia para el grupo poético de los cincuenta queda hoy fuera de toda duda, reciba la atención crítica y académica que verdaderamente merece.

De la poesía social a la del conocimiento

Otro de los vínculos de Manuel Padorno con el grupo poético de los 50 puede cifrarse en la evolución de la poética de nuestro autor. La trayectoria creativa padorniana puede, sin grandes dificultades, asimilarse al recorrido general del grupo: desde unos inicios en los modos y contenidos de la poesía social, hacia la consideración y la práctica de la poesía no ya como comunicación sino como conocimiento, que llevará, finalmente, a una ironía o a un descreimiento en la validez de la palabra poética cercanos a las posiciones posmodernas de las generaciones o grupos por venir.¹⁸² Los primeros textos

¹⁸² Así lo anota también García Jambrina: «poesía, pues, de la experiencia [la de estos poetas], que en un principio se piensa que puede ser capaz de redimir y trascender la realidad. Después, comienza la progresiva desconfianza en la palabra al comprobar su rostro falaz o al verificar que el signo poético se ve envuelto en el mismo proceso esclerotizador que la aparente realidad.» Y un poco más adelante, también apunta, «En consecuencia, puede decirse que esta constatación de la *inutilidad* de la palabra poética abre una pequeña sima, un antes y un después en los versos de la “Promoción del 50”.» *La promoción poética de los 50, op. cit.*, págs. 54-55.

poéticos padornianos se acomodan a los modos de la poesía social pero, como en el caso de sus compañeros, sin olvidarse por ello de cuidar la forma y la expresión poética, con voz menos enfática y más reflexiva a la que por aquellos años entonaban buena parte de los poetas sociales.

Así desde *Oí crecer a las palomas*, 1955, pasando por los inéditos *Salmos para que un hombre diga en la plaza* y *Queréis tañerme*, 1957, hasta llegar al caso paradigmático de *Coral Juan García El Corredera* que, escrito en 1957, hubo de aguardar hasta 1977 para su publicación, dado su alto contenido político de protesta.

Parece tan pertinente la clasificación por García Jambrina de los poetas del 50 en cuanto a sus vínculos con la poesía social que hemos decidido recogerla aquí:

Por otra parte, en cuanto a las relaciones de los principales autores de la “Promoción del 50” con la “poesía social”, cabe establecer la siguiente clasificación: en primer lugar, estarían aquellos que sustentan buena parte de su obra en aquellos presupuestos (Ángel González y José Agustín Goytisolo); después vendrían los que, en algún momento, pagan un tributo ocasional a la poesía social, pero en ningún caso dejan que defina sus planteamientos poéticos (Barral, Bonald, Biedma y Valente); y, por último, habría que hablar de los que, a pesar de algún poema o verso suelto, escriben desde posiciones tan íntimas o tan *esencialistas* que impiden cualquier plasmación explícitamente social (Brines, Rodríguez.)¹⁸³

Manuel Padorno podría contemplarse incluido junto a los poetas del segundo tipo, aquellos que entregaron cierto tributo, y pasajero, a la poesía social. Pero Jambrina prosigue, afirmando que «después, una vez conseguidos los objetivos que se buscaban, muchos autores de la “Promoción del 50” varían sus posiciones, cuando no se desmarcan ostensiblemente de toda posible connotación social-realista.»¹⁸⁴ Y nos interesa recogerlo ahora para dejar bien claro que no fue este el caso de Manuel Padorno por cuanto, situado ya por entonces al paio del grupo, no tuvo *objetivos conseguidos*, ni por conseguir, ni,

¹⁸³ *La promoción poética de los 50*, op. cit., pág. 42.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pág. 41.

por tanto, que resarcir. Esta es una de las ventajas de quedar al margen: el escritor no debe pagar ciertos peajes y su evolución puede, por tanto, ser tan original y subjetiva como la de nuestro poeta lo ha sido.

Ya en el periodo central de su trayectoria poética, recogida en un volumen antológico que recoge los textos padornianos desde 1963, *El nómada sale*, de 1990, la práctica de una poesía como modo de conocer pero, sobre todo, la investigación continua a la que Manuel Padorno había venido sometiendo a su verbo le conducen, tras no pocos tanteos y tras bastante silencio, a un quehacer lírico asimilable con la posmodernidad: escasean las certezas, abundan las perspectivas, a veces contrapuestas, y los relatos o referentes culturales sirven de expresión a un poeta cuya propio relato o verdad queda así camuflado tras espesos ropajes. Trayectoria, la de Manuel Padorno, de nuevo similar a la que Debicki observaba para el grupo en general:

Dejando atrás la confianza en la unicidad y la permanencia de significados de la obra, trascendiendo la seriedad y la confianza excesiva en el verbo en sí, pero empleando su lenguaje y sus recursos con gran talento artístico, los poetas del 50 nos guían hacia este mundo autoconsciente, irresuelto, contradictorio de lo “postcontemporáneo” o de la “postmodernidad”, en el que todos tenemos que ser co-autores de todo lo que somos y leemos.¹⁸⁵

En este momento, los poetas del 50 están allanando el camino a los novísimos o del 70: «es evidente, por último, que la consideración de la poesía como modo de conocimiento y el nuevo tipo de poema que esta peculiar concepción implica contribuyó a despejar, de forma decisiva, la senda que conduciría a los novísimos [...]»¹⁸⁶ Así las cosas, la ruptura que encabezaron Gimferrer, Carnero y otros, hacia los poetas del 50 no fue tal o, al menos, no tan intensa.¹⁸⁷ Esta constatación le vale a Casado para anotar con su habitual perspicacia:

¹⁸⁵ *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971* (Andrew PÁG. Debick. Gijón, Júcar, Los Poetas-Serie Mayor, primera edición, enero 1987, pág. 53.

¹⁸⁶ *La promoción poética de los 50*, op. cit., pág. 55.

¹⁸⁷ Posición que también sostiene Andrew Debicki: «En cierto sentido, podría decirse que estos jóvenes autores [los novísimos] no hacen sino llevar a sus últimas consecuencias las premisas creativas y la idea de la poesía como elaboración de nuevas formas de ver las cosas defendidas por la generación anterior.» *Poesía del conocimiento*, op. cit., pág. 40-41.

En efecto, el núcleo de *los 50* se había agrupado en torno a posiciones muy marcadas ideológicamente, homologables con la *poesía social*; [...] Hacia 1970, algunos críticos — especialmente José Olivio Jiménez— plantean discrepancias, sobre todo una: los *de los 50* se preocupan por el lenguaje, y los *sociales* no. En el último caso, no habría ruptura novísima, sino continuidad en la misma tarea de *los 50*, mínimos retoques parciales.¹⁸⁸

En el caso de Manuel Padorno, resulta tan incuestionable que se preocupara por el lenguaje que un recorrido lírico como el suyo solo puede consumarse por parte de un poeta que haya trabajado hasta el límite las posibilidades de su verbo poético; por un poeta, en suma, del lenguaje.

Divergencia de los poetas del 50

Hasta ahora hemos visto por qué biográfica y literariamente Manuel Padorno se insertaba en el contexto de la segunda generación poética de postguerra, pese a no haber aparecido su nombre —sin ser su caso el único, claro— en las numerosas nóminas que se han dado del grupo. Pero, en todo momento, la originalidad e independencia de nuestro poeta hacía matizar nuestras consideraciones. En las siguientes líneas trataremos de ver en qué medida la diferencia padorniana se resiste a incluirse, sin más, dentro del grupo de sus poetas coetáneos.

El descentramiento padorniano

La década de los cincuenta resulta fundamental en la conformación del grupo madrileño de la generación del mediosiglo:

¹⁸⁸ Miguel Casado en “Relatos críticos y líneas de fuerza en la llamada *Generación del 70*”, texto del autor incluido en *Los artículos de la polémica y otros textos de poesía* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pág. 81.

El segundo de los núcleos geográficos [el primero, claro está, es el de Barcelona] se ubica en Madrid. En un principio, allí se concentra una serie de poetas —entre ellos, Claudio Rodríguez— en torno a la carismática presencia de Vicente Aleixandre, que actuará como *mediador*. Estos, además, encontrarán en *Ínsula* su vehículo habitual de expresión. También en Madrid, concretamente en el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, coinciden algunos: Valente, Goytisolo, Caballero Bonald...¹⁸⁹

Pero justo en el ecuador de esa década, Manuel Padorno, con Millares y Chirino, participaba de los orígenes de El Paso,¹⁹⁰ grupo plástico bien diferente al poético de los 50, fundamentalmente por la disciplina artística en cuestión, aunque bien sepamos que asimilable a aquel, en general, en cuanto a planteamientos éticos y estéticos. Ahora bien, los integrantes del primer grupo eran pintores mientras que los del segundo, poetas, y en tales casos las mezclas resultan, cuando menos, insólitas. Puede decirse que, desde estos originales principios, comienza un cierto descentramiento literario de la figura de Manuel Padorno que se intensifica, desde luego, con su obligada vuelta a Las Palmas, a la periferia, apenas un año después, en 1956.

Para cuando el poeta retorne a la capital, aun con el accésit del Adonáis bajo el brazo en 1963, la fecha se nos antoja un tanto tardía ya como para ocupar lugares de preferencia en un grupo madrileño que sí había venido conformándose, desde la década anterior, con actos como las lecturas poéticas de los jueves literarios del Ateneo presentados por Carlos Bousoño, en los que habían participado, entre otros, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma.

¹⁸⁹*La promoción poética de los 50, op. cit.*, pág. 33.

¹⁹⁰ En entrevista de Juan Cruz, el poeta precisa esta pertenencia a El Paso: «Yo entro a formar parte como crítico dentro de ese tiempo un poco antes de El Paso. Y vivimos con Canogar, con Saura, con Manolo Rivera, con Pablo Serrano, cómo empieza a formarse la idea que ya desde aquí, desde Canarias, Manolo Millares sobre todo tenía más o menos dibujada.» «Atlántico», en *Homenaje a Manuel Padorno*. Edición al cuidado de Marcial Morera. Academia Canaria de la Lengua, 2006, pág. 83.

Manuel Padorno y el grupo de Barcelona

Ahora bien, este asentamiento, ya tardío, en Madrid habría de hacer incompatible en el caso de nuestro poeta la vinculación al segundo de los núcleos geográficos de la generación. Nos estamos refiriendo al núcleo de Barcelona el cual sería, bien lo sabemos, mucho más decisivo a la hora de promocionar públicamente a sus integrantes.

Sin embargo, por parte de otros miembros del grupo madrileño, como Valente o Caballero Bonald, sí se había fomentado la relación y las iniciativas con los de Barcelona. Ignoramos en qué medida Manuel Padorno pudo buscar el vínculo con los Barral, Biedma o Goytisolo, pero sí sospechamos, conociendo su figura, que ello no debió de tratarse más allá de lo que literariamente pudiera enriquecer a su propia obra o la de sus cercanos. En este sentido, el viaje que Padorno realizó a Barcelona, entre marzo y abril de 1965, para pedir ayuda a Carlos Barral en la distribución de “poesía para todos”, pudo haber supuesto otro puente más entre una y otra capital, bien es cierto que tendido, otra vez quizá, en tardías fechas:

Distribuíamos los libros por las librerías de Madrid y los enviábamos a los suscriptores de todas partes. Pero enseguida nos dimos cuenta de una cosa: si la colección pretendía autofinanciarse teníamos que recurrir a una mejor distribución. Josefina y yo viajamos a Barcelona para hablar con Carlos Barral y proponerle si en su editorial, Seix Barral, él podía distribuirla. Carlos nos acogió muy cariñosamente. Desde ese primer momento mantuve un entendimiento y afecto con él que perdurará siempre. Luego su jefe de distribución, Soriano, así como después Antonio Patón, excelente amigo, con el que nos relacionamos durante muchos años, nos atendieron considerablemente viendo en la colección “poesía para todos” una pequeña empresa, atípica, de gran valor espiritual.¹⁹¹

¹⁹¹ “Poetas del 50: Una revisión”, *op. cit.*, pág. 70.

Y gracias a ello, en buena medida, continuaron entregas de “poesía para todos” como *El santo inocente* de Brines, *Usuras* de Carlos Barral, *El hombre de la aguja en el pajar*, de Gomis, etc.

La promoción extraliteraria

Pero el resultado de todo ello no había sido integrador, tanto en el caso del poeta que estudiamos como en el de otros que quedaron en la periferia del grupo generacional. Para entender mejor lo sucedido, habría que añadir algo que ya es difundido incluso por las historias de la literatura, y que tiene que ver con el carácter excluyente de esta Escuela de Barcelona y las prácticas extraliterarias¹⁹² y publicitarias con las que quisieron promocionarse:

En la conformación de la nómina generacional [del grupo del 50], lo que después se ha llamado Escuela de Barcelona contrapesa, gracias a su poder editorial, encarnado en Carlos Barral, el tradicional predominio de los poetas vinculados a Madrid, aunque procedentes de toda España. [...]

No se pactaba solo la presencia en antologías, sino también la incorporación a una colección poética que aspiraba a dar el salto desde las minúsculas minorías de lectores líricos a las algo más amplias minorías intelectuales: la colección “Colliure”, dirigida por Castellet, con el acuerdo y la colaboración de Barral, Gil de Biedma y Jaime Salinas. Allí, junto a Celaya, Nora y Blas de Otero, se programó la edición de José Agustín Goytisolo, Gil de Biedma, Barral, López Pacheco, Caballero Bonald, Valente, Crespo, Ángel González y Gloria Fuertes. “Colliure” fue, en suma, otro instrumento de consagración manejado por el grupo catalán.¹⁹³

¹⁹² También en este sentido, García Jambrina señala «[...] la existencia de un conjunto de actividades programadas desde posiciones cercanas o coincidentes con la poesía social. Y el principal vertebrador de estos planteamientos fue, como ya se ha dicho, el crítico catalán José María Castellet, que aprovechó, entre otras cosas, el prólogo de su tantas veces citada antología de 1960 para trazar un panorama sumamente ideológico, a la vez que poco afortunado, de la entonces nueva poesía española.» *La promoción poética de los 50*, *op. cit.*, pág. 40.

¹⁹³ *Manual de literatura española XII. Posguerra: introducción y líricos* Felipe B. Pedraza Jiménez-Milagros Rodríguez Cáceres Pamplona, Cénlit ediciones, 2005, pág. 648.

Como también son conocidas las palabras que solo muchos años después, habiéndose ya desmarcado del grupo, pronunciará José Ángel Valente:

... esa generación fue fabricada de la siguiente manera: había un grupo de poder [...] ya establecido frente al cual se creó un grupo editorial en Barcelona, en torno a Carlos Barral, que más o menos capitaneaba Jaime Gil de Biedma. Entre unos y otros consiguieron que la literatura se convirtiera en algo negociado, donde lo que se pactaba era la inclusión en antologías.¹⁹⁴

Y las del propio Jaime Gil de Biedma, en las que, de paso, queda recogida la beligerancia de los de Barcelona hacia los de Madrid:

Y en un momento dado decidimos autolanzarnos como grupo, en una operación absolutamente publicitaria, no literaria. En ese grupo que se formó en torno a la colección citada, están Valente, Barral, Costafreda (aunque fuera un añadido tardío por su amistad con Barral y Valente), Goytisolo, Jesús López Pacheco y yo. En esa época, por ejemplo, ninguno habíamos oído hablar de Francisco Brines, a quien se le tiene ahora como miembro de ese grupo. La operación de la Colección Literaturas era de autopromoción, dirigida contra el grupo de los poetas de *Ínsula*, de Madrid, y tácitamente, contra Claudio Rodríguez, a quien luego se le incluyó en el grupo.¹⁹⁵

Así las cosas, el homenaje a Machado, y ya no digamos de las conversaciones poéticas en Formentor, habrían de quedarle muy lejanos a Manuel Pardo, y no solo porque en esas fechas el poeta se hallara en sus Islas, sino porque nuestro poeta siempre fue reacio a participar en este tipo de intrigas tan propias, por otra parte, del mundillo literario, no de la literatura. Visto hoy en perspectiva, casi mejor que las cosas sucedieran de ese modo, para la figu-

¹⁹⁴ Entrevista a José Ángel Valente en *El País*, el 24 de julio de 1994, pág. 20.

¹⁹⁵ "Con Jaime Gil de Biedma" entrevista de Jesús Fernández Palacios, en *Fin de Siglo*, núm. 5, 1983, pág. 70. Allí, no obstante, se añade: «Pero Valente se ha mostrado totalmente contrario a ser incluido en operaciones "generacionales" de esta o parecida índole.»

ra y la obra definitiva de nuestro poeta. Pueden comprenderse, ahora, mejor afirmaciones como las de Jenaro Talens por más que alguna crítica haya querido descalificar, por ininteligibles, su ensayística y poética:

Cuando en 1960, por dar un ejemplo, se publicaba en Barcelona al antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* algunos nombres fueron eliminados por razones no estrictamente literarias. Tal fue el caso de Alfonso Costafreda, como honestamente ha reconocido años más tarde Jaime Gil de Biedma, inductor del desaguisado. El hecho es conocido; sin embargo, ello no ha llevado a rectificar la posición de Costafreda en las historias canónicas, donde pocas veces es ni siquiera citado, pese a que su obra sea, cuando menos, de igual calidad a la de sus compañeros de generación. Perdido el carro publicitario generacional, rara vez se le dedica espacio específico frente a otros poetas cuyo mayor apoyo bibliográfico vuelve su obra más asequible para la explicación de clase.¹⁹⁶

El método generacional

Entre los que perdieron el carro publicitario generacional, puesto que «el modelo de generación literaria es incapaz de dar cuenta de la poesía de la generación cronológica correspondiente y deja al margen por fuerza a los poetas más personales en la busca de su camino»¹⁹⁷ figura, entre otros muchos, la persona y el poeta de Manuel Padorno. El problema en cuanto al asunto del comportamiento del grupo literario, generacional, así como el de la crítica en que se ampara o que lo ampara, parece residir en que modos de funcionar y de promocionarse, siendo tan legítimos como poco éticos, dejan fuera, excluyen obras y figuras literarias que merecerían otra atención y que, lamentablemente, podrían perderse definitivamente o al menos durante un buen periodo de tiempo; a la vez, los artífices de estas operaciones, sitúan en primera línea

¹⁹⁶ Agujero llamado *Nevermore* (Selección poética, 1968-1992). Leopoldo María Panero. Edición de Jenaro Talens Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1992, pág. 18.

¹⁹⁷ Miguel Casado en “Seis poetas de la periferia”, de *Los artículos de la polémica, op. cit.*, pág. 53.

un conjunto de nombres propios cuya obra, cuyos textos, tienen quizá menos que ofrecer:

De este modo se comprueba el fenómeno clave ya aludido: el relato que convierte a esta gama de poetas en generación caracterizada por una línea estética dominante, es un relato construido sobre un desplazamiento esencial: lo anecdótico, lo extraliterario, los gestos y posturas personales, los contenidos se han situado en el centro, mientras el trabajo lingüístico, la única realidad poética posible, ha sido enviado a la periferia y la marginación. Y ello se ha hecho mediante una sistemática y publicitaria defensa de lo contrario.¹⁹⁸

Y así, no debe extrañar que arrecien las críticas¹⁹⁹ de quienes cuestionan todo aquello que suene a generación o a generacional en el tratamiento y constitución de lo literario, a pesar de que las generaciones, el método generacional, bien pudieran ser una valiosa herramienta en todos los sentidos, como instrumento creativo, crítico y académico, de forma similar al papel que los géneros textuales —de cuya existencia también suele dudarse y hasta deplorarse— juegan en el seno de la literatura.

¹⁹⁸ Miguel Casado en “Relatos críticos y líneas de fuerza en la llamada *Generación del 70*”, tomado de *Los artículos de la polémica, op. cit.*, pág. 93.

¹⁹⁹ De este modo se expresan, nuevamente, Jenaro Talens y Miguel Casado, dos de los autores más críticos con el método generacional y con el *modus operandi* de los poetas en torno a grupos, sean generacionales o no. «La crítica de poesía al uso ha venido funcionando como un espeso filtro que condiciona la lectura de los textos. Erosionada por sus criterios generacionales o historicistas, por su afán publicista y preceptivo, no persigue sino catalogar o proponer relatos de grupo; sus rasgos más constantes resultan ser también factores de empobrecimiento.» Miguel Casado en “Tendencia y estilo”, tomado de *Los artículos de la polémica, op. cit.*, pág. 169. En similares términos, Jenaro Talens se pregunta retóricamente «[...] hasta qué punto el canon en vías de constitución funda sus raíces en un corpus ya expurgado, clasificado y casi definido a partir de criterios que poco o nada tienen que ver con la literatura, aunque sí, y bastante, con el discurso publicitario.» En *Agujero llamado Nevermore, op. cit.*, pág. 17. Ya por último, la crítica de Talens adquiere dimensiones más generales, llegando a cuestionar buena parte de la institución académica: «cuando se instituye como disciplina académica el estudio de los textos denominados literarios, dicha institucionalización no va tanto asociada al deseo de abordar analíticamente un patrimonio artístico y cultural, cuanto a la necesidad de cooperar a la institución de una determinada forma de estructura política y social. En una palabra, no se instituye para recuperar un pasado sino para ayudar a constituir y justificar un presente.» *Ibidem*, pág. 12.

La independencia padorniana

Pero, por lo que estamos viendo hasta aquí y por lo que habremos de ver, tampoco parece que Padorno hiciera denodados esfuerzos por subirse a ese carro generacional del 50 con que pasaba por su puerta aquellas décadas. Al margen de todo el ruido que las operaciones generacionales puedan producir, que quizá ensordezca más la obra menos sonora de otros poetas, hemos de llamar la atención de un Manuel Padorno incapaz o, más bien indolente conforme a su individualismo e independencia, a la hora de consolidarse en el seno del grupo al cual, en un principio, estaba llamado a ser parte, el núcleo madrileño. Ya vimos que los poetas de esta parte se aglutinaban en torno a la figura de uno de los poetas del 27:

Este es el caso de Vicente Aleixandre, cuya presencia personal, corporal diríamos, es necesario evocar al referirnos a la influencia ejercida por su obra, ya que, desde los más difíciles momentos, recién terminada la guerra, fue el maestro a cuyo alrededor muchos jóvenes poetas se congregaron para recibir consejo y aliento.²⁰⁰

Ya debieran sernos habituales, a estas alturas, unas muy determinadas cualidades personales del poeta que, en combinación con el entorno, han venido produciendo a lo largo de su vida unos ciertos resultados. Todos y cada uno de estos rasgos podrían perfectamente ser agrupados en torno a un sintagma clave y definitorio del poeta, *el nómada*, el cual ha servido como habitual en sus obras o, incluso, ha dado título a alguna de ellas. A esta palabra clave se asocia otra constelación de significantes, como el solitario, el naufrago, el pasajero, el marinero, el navegante, que es pleno dueño de su destino y que, por tanto, ha de recorrer el camino por sí mismo, y solo por sí mismo. En toda la serie de significantes late una común significación, la cual serviría para explicar el rechazo por parte de Manuel Padorno a ser guiado o tutelado por Vicente Aleixandre, a que sus textos fuesen corregidos o pulidos por el maestro de Velingtonia 3, en contra de lo que sí aceptaron, prácticamente, todos los

²⁰⁰ *Veinte años de poesía española, op. cit.*, pág. 70.

poetas del medio siglo, así como también no pocos de promociones anteriores y posteriores. Muchos años después, casi al final de su camino poético y vital, Manuel Padorno confesará en *Cómo se hace un poema*, inventario de poéticas recientes de Alejandro Duque Amusco:

Soy autodidacta (me siento orgullosísimo de serlo); no tuve ningún maestro. Pero no he hecho más que leer y escribir. Y pensar.²⁰¹

El silencio

A partir de 1963, cuando nuestro poeta podría haberse ubicado privilegiadamente en el momento literario madrileño, nos encontramos con la paradoja de que apenas publica en estos años, de que la voz padorniana atraviesa una fase de silencio tenaz que obedece, antes que a causas externas, a los rasgos del carácter del propio Manuel Padorno que venimos, en todo momento, señalando. Su autonomía y autoexigencia, personal y creativas, que bien pudieron considerarse como una autoexclusión, allanaban el camino para una exclusión a la que, por lo que hemos visto, eran proclives sus compañeros. Leamos una cita clave del poeta en cuanto a este asunto:

Yo no tuve la suerte de publicar dos libros míos de ese largo periodo que son *Código de cetrería* y *Ética*. [...] Comento todo esto porque en la ulterior concepción de la “generación del 50” no se contempla quien haya publicado poca obra; además hay otras cuestiones, como por ejemplo, determinada forma de hacerse valer, con intriga de por medio, si fuere necesario. *A la sombra del mar*, 1963, *Papé Satàn*, 1970, y *Coral Juan García*, 1977 (un largo poema escrito en 1959) no fueron suficientes para que yo fuera incluido en la nómina inicial. Pero tampoco es una cuestión exclusiva de haber publicado. Ángel Crespo, que lo hizo, tampo-

²⁰¹ Palabras de Manuel Padorno, “El otro silencio”, en *Cómo se hace un poema: el testimonio de 52 poetas*. Edición a cargo de Alejandro Duque Amusco. Barcelona, Pre-Textos, 2002, pág. 102.

co fue atendido hasta que finalmente lo han incorporado; Antonio Gamoneda, increíblemente, ni siquiera eso.²⁰²

Desde la publicación de *A la sombra del mar*, la materialización de la obra padorniana atraviesa una fase de singulares dificultades y, si bien escribe, elabora y reelabora, no es capaz de dar a la imprenta con satisfacción sus textos. Así, en un considerable lapso de tiempo, apenas dos libros salen a la luz, *Papé Satàn* (1972) y *Coral Juan García El Corredora* (1977). Pero el primero de ellos resulta de una recopilación de textos bien antiguos y el segundo, además, un inédito que aguardaba a su publicación desde 1959.

Este estado de cosas que habría de mantenerse, prácticamente, hasta 1989 en que *Una bebida desconocida* abre la puerta a la avalancha de títulos de los años noventa. En el ínterin, no pocos textos inéditos habrían de aguardar en el cajón. Dos de los más señalados son *Código de cetrería* y *Ética* que solo se verán publicados, y parcialmente, más adelante, en 1990. Pero veamos más detenidamente las razones por las que este silencio padorniano, que dificultaría su promoción generacional, cuajo tan firmemente en fechas tan decisivas.

En primer lugar hay que considerar el caso de *Ética*, sometida a tales correcciones y a variaciones tan continuas que dilataron su composición entre 1967 y 1977. La falta de publicación obedece aquí a la feroz exigencia a la que el poeta sometió a sus textos.

En cuanto a *Código de cetrería*, escrita entre 1965 y 1966, incluso llegó a estar preparada la portada con que iba a presentarse en la colección de “poesía para todos”. Pero las razones decisivas para que la obra no se publicara, siendo el propio Manuel Padorno director de la colección, habría que atribuir las, más bien, a una excesiva honradez o ingenuidad literarias por parte de nuestro poeta. De haberse publicado *Código de cetrería* en tal colección dispondríamos hoy de un hecho que ligaría, con más claridad, al nuestro con los poetas oficiales del 50.

Pero Manuel Padorno prefería, quizá, dejar patente su desobediencia de la norma tácita para los poetas del momento —quizá hoy en día igualmente vigente— de que sea necesario publicar un libro, al menos, cada dos años para estar oportunamente colocado. A la autoexigencia y la honradez, que acabamos de ver, debieron de sumarse, como acertadamente señalará muchos

²⁰² “Poetas del 50: Una revisión”, *op. cit.*, pág. 71.

años después un integrante oficial de aquella generación, «las suspicacias del solitario»²⁰³ y así, en definitiva, Manuel Padorno quedaría durante todos los años que comprenden su etapa madrileña, entre 1963 y 1985, prácticamente desaparecido en lo personal y en lo literario. Difícilmente, de este modo, la crítica podría reparar en sus inéditos aciertos creativos. Difícilmente, podía ocuparse, de esta forma, un lugar en las nomenclaturas en curso, aunque sepamos que, como en el caso de Ángel Crespo, ni siquiera publicar convenientemente aseguraba un puesto en la nómina generacional.

Durante estos veinte años, la mayor parte de los críticos y compañeros literarios llegan a considerar perdido, en las letras, para siempre, a Manuel Padorno, en favor de su dedicación a la creación pictórica y plástica. Nuestro poeta queda fuera de las nóminas y de las antologías como resultado de todo ello y de otra serie de circunstancias que serán objeto de análisis más detallado del siguiente apartado.

MP y las antologías

En las páginas siguientes nos proponemos acometer un repaso por las principales antologías poéticas gracias a las cuales ha venido conformándose la nomenclatura de la Generación del 50. Abordaremos los poetas seleccionados en cada caso y los motivos por los que el antólogo se ha decidido seleccionarlos. Pero, a la vez que hagamos un necesario recorrido por el panorama crítico y poético de la segunda mitad del pasado siglo, estas páginas nos permitirán constatar y explicar con más detalle la ausencia de Manuel Padorno en cada uno de los florilegios y, por tanto, acumular datos más precisos sobre su excepcionalidad poética.

Antología de la nueva poesía española

La *Antología de la nueva poesía española*, de José Luis Cano, debiera considerarse como el primer florilegio que llega a recopilar a los jóvenes poetas en fecha tan temprana como la de 1958. Su antólogo recoge en ella poemas de

²⁰³ J. M. Caballero Bonald, en “La poesía como Procedimiento”, *El País, Babelia*, nº 461, Madrid, 23 de septiembre de 2000, pág. 9.

Caballero Bonald, Ángel Crespo, José Ángel Valente o Claudio Rodríguez, si bien es cierto que los selecciona junto a los de muchos otros autores, hasta 46 se recogen en la antología, de generaciones anteriores.²⁰⁴ Ahora bien, en esta primera antología no aparece ya la figura de Manuel Padorno.

Tras haber realizado José Luis Cano un repaso de la poesía española del momento, remontándose hasta aquella generación interrumpida y cercenada por la guerra, la del 36, el antólogo parece alcanzar los motivos de su *Antología de la nueva poesía española* cuando ensalza «una corriente interesante y hoy muy en boga: la poesía social, que busca sus motivos en las injusticias de la sociedad y en los sufrimientos y anhelos del hombre de nuestro tiempo.»²⁰⁵ Junto a los poetas del 36 y a los de la primera generación de posguerra, mayoritarios en su selección, José Luis Cano explica que en su obra ha recopilado a pocos de «los más jóvenes» puesto que para algunos «de ellos, habiendo publicado solo un libro o dos, falta quizá perspectiva para juzgar, y siendo además numerosos los que podrían figurar legítimamente en una amplia antología de jóvenes, no es posible, dados los límites de la presente, que figuren aquí todos ellos.»²⁰⁶ De entre los jóvenes poetas, así las cosas, que se quedaron fuera de esta primera selección, quizá Manuel Padorno no debiera haberse dado por aludido ante la excusa de Cano: de una parte, estaba la escasa repercusión de la obra padorniana en la fecha, debida, doblemente, a la

²⁰⁴ José Luis Cano, *Antología de la nueva poesía española*. Madrid, Gredos, 1958. Junto a los ya mencionados del 50, esta antología recoge los nombres de estos otros poetas de generaciones precedentes: Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Luis Rosales, José Antonio Muñoz Rojas, Ildefonso Manuel Gil, Germán Bléiberg, Carmen Conde, Victoriano Crémer, Ángela Figuera, Gabriel Celaba, Fernando Gutiérrez, Dionisio Ridruejo, Ramón de Garcisol, Rafael Santos Torrella, Concha Zardoya, José García Nieto, José Suárez Carreño, Juan Ruiz Peña, Blas de Otero, Aurelio Valls, Ricardo Molina, Leopoldo de Luis, Susana March, Luis López Anglada, Salvador Pérez Valiente, Rafael Morales, Javier de Bengoechea, José Luis Hidalgo, Vicente Gaos, José Luis Prado Nogueira, Julio Maruri, Rafael Montesinos, José Hierro, Carlos Bousoño, Alfonso Canales, Pablo García Baena, Eugenio de Nora, Lorenzo Gomis, María Beneyto y José María Valverde.

²⁰⁵ *Ibidem*, pág. 17. Un poco más adelante, pág. 18, queda bien claro en las palabras del antólogo cuál era el momento crítico y poético que se vivía en la época: «Todo ello supone para la poesía la necesidad de crearse otro lenguaje adaptado a los nuevos temas y estilos, a ese nuevo humanismo temporal y social en el que coinciden los poetas de nuestras generaciones últimas, hasta los más fieles a la subjetividad. Y así como el lenguaje con frecuencia críptico y difícil de la generación del 27 parecía justificado por la complejidad y sutilidad de los temas y del espíritu mismo de los poetas, y aun por la actitud de algunos de éstos a quienes sólo interesaba una reducida minoría de lectores, las nuevas corrientes de nuestra poesía parecen exigir, en cambio, un lenguaje claro y directo, podríamos decir un lenguaje mayoritario, que facilite aquella comunicación con el lector, aquel diálogo con el corazón del hombre, a que los nuevos poetas confiesan aspirar, más que a un puro estado de belleza».

²⁰⁶ *Ibidem*, pág. 19.

marginalidad geográfica que en estos años ocupaba Manuel Padorno y a la minoritaria tirada, unos 150 ejemplares, con que salió la primera obra de nuestro poeta, *Oí crecer a las palomas* (Las Palmas, 1955); de la otra, este primer texto padorniano, por sus formas neovanguardistas, no debía encajar bien en el marco de aquella poesía social, que José Luis Cano había alabado y fijado como criterio para su antología. A pesar de los contenidos sociales y de protesta de *Oí crecer a las palomas*, es evidente que sobre la obra pesaban más los elementos formales y de experimentación.

Veinte años de poesía española

Dos años más tarde, en 1960, aparece la siguiente obra que selecciona a poetas de la generación del 50; *Veinte años de poesía española*, antología de José María Castellet. Junto a los poetas que estamos tratando, en el libro encontramos otros nombres —Alberti, Guillén, Alonso y Aleixandre aparecen entre los compilados— de generaciones anteriores.²⁰⁷ Si la antología de Castellet aspiraba a la condición de tratado que explicase la evolución poética desde, incluso, los finales del siglo XIX y hasta la década de los 60 del pasado siglo, puede decirse que en buena medida lo consiguió, a pesar de todas las objeciones de que fue objeto en adelante. El problema radicaba, y por ahí le vinieron la mayor parte de las críticas al antólogo, en querer asentar y privilegiar, dentro de las dos tendencias poéticas y antagónicas que observaba en su análisis, a una sobre la otra, es decir, a la realista sobre la simbolista. De esta forma, el texto de Castellet pretendía augurar el ocaso del quehacer poético simbolista y formalista en toda Europa y se aprestaba a dar la bienvenida a un modo poético social que, contenutista y realista, no soslayaba sin embargo la calidad en la expresión: el de los jóvenes poetas del 50. Dentro de esta lógica, Castellet escoge a los poetas partícipes de esa corriente realista y, ya en cuanto a los

²⁰⁷ *Veinte años de poesía española. Antología 1939-1959*. José María Castellet. Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1960. Damos la lista completa de los antologados por Castellet: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Carlos Barral, María Beneyto, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, José Luis Cano, Gabriel Celaya, Luis Cernuda, Victoriano Crémer, Ángel Crespo, Gerardo Diego, León Felipe, Jaime Ferrán, Ángela Figuera Aymerich, Gloria Fuertes, Vicente Gaos, José García Nieto, Ramón de Garciasol, Jaime Gil de Biedma, Lorenzo Gomis, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jorge Guillén, Miguel Hernández, José Hierro, Jesús López Pacheco, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero, Leopoldo Panero, Claudio Rodríguez, Luis Rosales, Dinisio Ridruejo, Pedro Salinas, José María Valverde, José Ángel Valente y Luis Felipe Vivanco.

jóvenes, se decantaba claramente por los poetas del 50 más vinculados a la Escuela de Barcelona —con las excepciones de Claudio Rodríguez, Ángel Crespo y José Ángel Valente— aquellos que «formalmente tienden a la sencillez expresiva, al lenguaje coloquial de los mejores poemas machadianos.»²⁰⁸

Visto así el asunto, parece también obvio por qué Manuel Padorno no había de estar en esta antología. Apenas hubo puntos de contacto entre nuestro poeta y los del núcleo barcelonés —Gil de Biedma, J. A. Goytisolo, Barral— pero además nuestro poeta se hallaba doblemente descentrado en las fechas propicias para figurar en la antología de Castellet: o bien adscrito al grupo plástico de El Paso, o bien de vuelta a Las Palmas por motivos familiares.

Por otra parte, encontramos ya desde estos orígenes de la carrera de nuestro autor lo que habrá de ser una constante que marque toda su obra y su dimensión futura: las dificultades a la hora de hacer pública su obra. En los años previos a la antología de Castellet, a Manuel Padorno se le habían quedado en el cajón hasta tres libros sin publicar: *Salmos para que un hombre diga en la plaza* de 1958, *Queréis tañerme* de 1958-59 y *Coral Juan García El Corredera* de 1959. En ellos, nuestro poeta se amolda plenamente a los modos y temas sociales tan en boga en la época, quizá influido por el momento poético ya que bien sabemos que Manuel Padorno nunca ha sido, en realidad, un poeta social. El tercero de los libros, no podía haberse publicado en 1959 por obvias razones políticas, dado que en él se vindicaba una figura proscrita para el régimen franquista, el resistente Juan García; en cuanto a los dos primeros libros, que permanecen inéditos, aún hoy en día solo es explicable su falta de publicación desde la propia figura y personalidad de Manuel Padorno. Parece claro que de haber publicado y promocionado adecuadamente —aunque esto último no case con la mentalidad del aún joven poeta— en fecha estos tres textos, Manuel Padorno se hubiera situado entre los jóvenes poetas sociales del momento. En 1959 publica, en el sexto y último número de revista poética *San Borondón* dirigida en Las Palmas por Manuel González Sosa, su *Antología inédita de 1959*, en la que quiere recoger, parcialmente apenas, el trabajo inédito hasta aquel momento. Ahora bien, desde los diez poemas que integran la *Antología inédita*, —en cierto modo desdibujada por la inclusión de sonetos de temática laudatoria o religiosa que más bien remiten a una poesía anterior, a la de la primera generación de postguerra— en absoluto podía deducirse la

²⁰⁸ *Ibidem*, pág. 101.

calidad y el valor de los libros inéditos en su conjunto. Finalmente, escasa o nula pudo haber sido la repercusión en la Península del texto publicado en la revista de Las Palmas.

Poesía última

Siguiendo el hilo de esta historia de las antologías del 50, debemos sopesar si, quizá, la fatalidad obrara para que el nombre de Padorno no haya figurado en una antología que hubiese resultado capital para la posterior consideración de la obra y la persona de Manuel Padorno en cuanto a la generación del 50. Nos referimos, en este momento, a *Poesía última*, de Ribes, y al hecho de que el libro saliera el mismo año que *A la sombra del mar*, en 1963, con lo cual difícilmente el antólogo pudiera haberse planteado incluir al autor del que había sido un libro excepcional en ese año, premiado con el accésit del Adonáis. Pero en el caso de que la cronología hubiera sido propicia, el autor de *A la sombra del mar* no parecía ya el más indicado para compartir páginas con los cinco elegidos por Francisco Ribes, o para desbancar a uno de ellos: Ángel González, Eladio Cabañero, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez y Carlos Sahagún.

En la breve introducción que hace el autor a su *Poesía última*, apenas queda claro por qué cinco poetas solo, aunque sí parezca obvio que el antólogo quedó escaldado de su anterior experiencia, la *Antología consultada de la joven poesía española* de 1952, motivo por el cual ha decidido pecar antes por defecto que por exceso. Lo que sí precisa Ribes es que en sus antologados «apenas hay algo que recuerde la tendencia evasiva y formalista que tuvieron los de la generación del 27 [...]»²⁰⁹. En cuanto a Manuel Padorno, ya encontramos en *A la sombra del mar* una poesía formalista y, podría bien decirse, en la línea de la generación del 27. Aunque ello no quiera decir, como han visto y todavía siguen viendo muchos, que esta o aquella sea una poesía evasiva.

Ya un poco más adelante, prosigue Ribes:

Con toda sinceridad, creo que los cinco poetas incluidos aquí son como portaestandartes —aunque no lo pretendan— de modos y tendencias muy actuales aunque distintas, cada una de

²⁰⁹ Francisco Ribes en *Poesía última*. Madrid, Taurus, 1963, pág. 11.

las cuales será preferida por el lector según su gusto personal. No me interesa egotizar gritando que son los mejores, pero nadie discutirá que están entre los mejores y que pueden considerarse como plenamente significativos de su promoción y su manera. Y en ellos ya no hay hibridez alguna, no se encuentra en sus poemas vacilación ni posturas forzadas: fluidamente, naturalmente, cantan con voz y palabras genuinas lo que su tiempo es y lo que quiere. Insisto en que podrán ser distintas entre sí —la Poesía no admite moldes rígidos ni se adapta a figurines—, pero son puro elemento de la mejor historia: la que se hace con la palabra poética.

Machado, maestro de generaciones y supremo hito moderno, supo decirlo con su certera sobriedad, y nunca se repetirá bastante la cita entera:

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo.
Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia
contando su melodía.²¹⁰

Palabras bastante indicativas del clima poético que aún en 1963 se respiraba y que, de alguna manera ha predominado, predomina en ciertas corrientes de nuestra poesía, hasta hoy mismo.

Pero, desde aquí, comienza a asentarse la originalidad padorniana; en un momento en que el modelo a seguir, indiscutiblemente, era Antonio Machado, Manuel Padorno se decanta ya, con un libro como *A la sombra del mar*, por una poética trascendente de la estirpe de un, comúnmente denostado en el momento, Juan Ramón Jiménez. Efectuando este giro en su poética, desde los modos sociales de las tres obras precedentes a la poesía de tradición simbolista en *A la sombra del mar*, Manuel Padorno estaría actuando ya como epígono de aquellos autores de los 60, los de la llamada “generación innominada”, o “generación del lenguaje” —con quienes comparte la autonomía y brillantez lingüística, el simbolismo nominal o el empleo de marcos y referentes culturalistas— o, quizá incluso, como precursor de los nuevos modos que con *Arde el*

²¹⁰ *Ibidem*, págs. 11-12.

mar de Pere Gimferrer habrían de imponerse en la segunda mitad de la década de los sesenta.

Sea como fuere, parece poco probable que un Manuel Padorno, que ya iniciaba su camino por los márgenes de las transitadas vías poéticas, llegara a ocupar un sitio entre los cinco poetas —alguno de ellos, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, amigos íntimos de nuestro poeta en el Madrid de entonces— elegidos por Ribes; más aún, si se tiene en cuenta que Manuel Padorno nunca podría suscribir y decantarse, como si hizo la mayoría de los antologados en *Poesía última*, a favor de la concepción de poesía como conocimiento.²¹¹

Desde este momento, Manuel Padorno sale del canon, no por la suma de azarosas circunstancias que venimos enumerando ni porque «entre unos y otros consiguieron que la literatura se convirtiera en algo negociado, donde lo que se pactaba era la inclusión en antologías»,²¹² sino porque él mismo había ya escogido completar su camino desde la originalidad, en solitario.

Antología de la nueva poesía española

Conforme a todo lo anterior, a Manuel Padorno tampoco se le considera en la *Antología de la nueva poesía española*, 1968, de Batlló, texto que presenta la peculiaridad de recoger ya a poetas de la siguiente promoción, como Pedro Gimferrer, José-Miguel Ullán, Félix Grande o Manuel Vázquez Montalbán. En este caso, hay que tener muy en cuenta que *A la sombra del mar* estaba más en la línea de estos autores que en la de sus coetáneos del 50.²¹³

Reconoce Batlló, con poca coherencia, que todos los poetas elegidos «han crecido en un ambiente profundamente marcado por nuestra guerra civil»,²¹⁴ tanto los del 50 como los de la «promoción siguiente cuyos libros se pu-

²¹¹ Entre las páginas 155 y 161 de *Poesía última*, *op. cit.*, y sirviendo como preámbulo a los poemas de José Ángel Valente, este autor desarrolla su ya famoso artículo “Conocimiento y comunicación” que será de ahí en adelante bastión y apoyatura para la defensa de la nueva concepción de la poesía como conocimiento.

²¹² Entrevista a José Ángel Valente en *El País* del 24 de julio de 1994.

²¹³ *Antología de la nueva poesía española*, José Batlló. Madrid, Ciencia Nueva, 1968. De nuevo, aportamos la lista completa de los poetas seleccionados por el antólogo: Carlos Barral, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, Pedro Gimferrer, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Félix Grande, Joaquín Marco, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés, José Miguel Ullán, José Ángel Valente y Manuel Vázquez Montalbán.

²¹⁴ *Ibidem*, pág. 11.

blicaron con posterioridad a 1960», y que todos, los de ambas generaciones, apuestan por una poesía social —algo que tampoco practicaba Manuel Padorno por aquellas fechas: al los unos habían optado por «desprenderse de un lastre literario inútil [el simbolismo] y despegar hacia una auténtica renovación de la poesía española, sujeta a principios estéticos y expresivos desde la llamada generación del 98»; los otros al apostar «por una misma voluntad de renovación y superación».²¹⁵ Ahora bien el antólogo remite a un apéndice donde explica qué criterio le ha guiado en su selección de 17 poetas y allí todo se complica un poco más: entre numerosos cálculos de porcentajes y más apéndices, explica que aquello pretendía ser una antología consultada hasta que se constató que las consultas no eran del todo claras en su veredicto. Entonces, se decidió elaborar una selección personal cuyos 17 nombres, de todos modos, venían a ser refrendados de una u otra forma por la insatisfactoria consulta realizada.

Dos antologías tardías

Bastantes años después, en 1978, aparecen sendas antologías que quizá aspiran a dar un resultado más afinado gracias a la objetividad y la perspectiva que confiere la distancia con los hechos observados. Una de ellas es la polémica antología de Juan García Hortelano, *El grupo poético de los años 50*, canónica para unos, quizá por haber aportado una de las nóminas más ajustadas de este grupo poético, e insostenible para otros, quizá por el tratamiento del tema que realiza Hortelano que, de subjetivo, resulta casi creativo; la otra es la de Antonio Hernández, *Una promoción desheredada*.²¹⁶

En cuanto a la primera de ellas, Juan García Hortelano, tras realizar un acercamiento —tan personal como interesante— al fenómeno poético de los años 50, ofrece la «injustificación» de su antología, en la cual no tiene reparos para admitir que esta es una «antología consultada con la almohada; es decir,

²¹⁵ *Ibidem*, pág. 16.

²¹⁶ *El grupo poético de los años 50*, Juan García Hortelano. Madrid, Taurus, 1978. Los seleccionados por Hortelano, y quizá por ello suela considerarse como canónica su antología, fueron los siguientes: Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, José María Valverde, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Francisco Brines y Claudio Rodríguez.

esencialmente dictada por el gusto personal». ²¹⁷ El antólogo, que obviamente no quiere justificar sus criterios, asume no obstante «las muchas posibilidades de elección» ²¹⁸ entre las que tuvo que efectuar la suya. A apoyar esto obedece, sin duda, el subtítulo de este libro, «*Una antología*». Ahora bien, desconocemos si entre los poetas del gusto de Hortelano estaba Manuel Padorno, aunque parece que no, como también ignoramos si el antólogo conocía algo de la obra de nuestro autor por aquellas fechas.

Por lo que respecta a *Una promoción desheredada*, Antonio Hernández se sirve de la distancia temporal con que compuso su texto cuando dice que «por ser la de 50 una promoción con suficiente perspectiva, sus nombres fundamentales están claramente localizados dentro de un área visible y detectable, lo que no impone que estén suficientemente estudiados en antologías ni difundidos de forma masiva por igual procedimiento». ²¹⁹ Ahora bien, sí parece ampararse en el trabajo de todos los antólogos que le han precedido cuando afirma, un poco más adelante, que «de acuerdo con el conjunto de los expertos de la selección, y en líneas generales “son todos los que están”.» ²²⁰ Ahora bien, sorprende que Manuel Padorno quede nuevamente ignorado, pese a la inclusión de nuevos nombres en esta antología, o de apreciaciones interesantes, que no habían abundado en las precedentes: Julio Mariscal o Fernando Quiñones por dar solo un par de ejemplos. Por otra parte, resulta de interés que Antonio Hernández utilice, creemos que por primera vez en este contexto, el término *periferia*. Lo hace cuando enumera los poetas por él antologados justamente en función de la geografía de origen: «*Siete poetas del sur*: Julio Mariscal, J. M. Caballero Bonald, Manuel Mantero, Mariano Roldán, Fernando Quiñones, Carlos Sahagún y Rafael Soto Vergés. *Dos de la meseta*: Claudio Rodríguez y Eladio Cabañero. *Los catalanes*: Gil de Biedma, J. A. Goytisolo y Carlos Barral. *Tres de la periferia*: Ángel González, Francisco Brines y José Ángel Valente.» ²²¹ Como vemos el término *periferia* no aparece aquí empleado

²¹⁷ *Ibidem*, pág. 37.

²¹⁸ *Ibidem*, pág. 39.

²¹⁹ *Una promoción desheredada: la poética del 50*. Antonio Hernández, Bilbao, Zero, 1978, págs. 11-12.

²²⁰ *Ibidem*, pág. 12.

²²¹ José Ángel Valente rehusó aparecer en esta antología en el momento en que Antonio Hernández se puso en contacto con él para comunicárselo y consultarle ciertas cuestiones. Por tanto, en el libro no aparecen los poemas o los textos de Valente aunque el antólogo decidiera, a pesar de ello, que el nombre de este poeta permaneciera en la profusa y sesuda introducción a su antología.

tal y como más adelante, y con mayor acierto crítico, lo empleará Miguel Casado —inspirado precisamente por Manuel Padorno—, al referir a los poetas que suelen quedar en los márgenes de cualquier acontecimiento generacional, no por falta de obra o calidad sino víctimas de procedimientos que poco tienen que ver con lo verdaderamente literario o poético. Efectivamente, los tres poetas consignados como periféricos por Antonio Hernández en su antología solo lo fueron de origen porque si atendemos a su relevancia en el contexto del 50 habría que redefinirlos como centrales o nucleares.

Para cuando salen las dos antologías recién tratadas, en 1978, había dado ya principio el silencio padorniano. Así no es de extrañar que unos y otros consideren, durante dos décadas, que Manuel Padorno se haya retirado de la poesía, más aún en un contexto ávido de marginar y retirar al otro.

Otras antologías

Ahora bien, entre todas las antologías recién abordadas se produjo la publicación de otras —en las cuales claro está que no aparecía recogido Manuel Padorno— que no vamos a tratar en profundidad por diversos motivos. De 1961 es *Nuevos poetas españoles*²²² de Jiménez Martos, cuyos once poetas seleccionados, Manuel Alcántara, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, María Elvira Lacaci, Concha Lagos, Manuel Mantero, Julio Mariscal y Pilar Pasamar, sin restarles mérito alguno, dejan clara la efectividad del antólogo.

Las restantes antologías que nos faltan por consignar solo lo son del 50 de pasada, puesto que en ellas se recogen poetas, en algunos casos, desde la primera generación de posguerra y, también en algunos, se llega hasta los novísimos. De 1966 es la *Poesía española contemporánea*, de Manuel Mantero, en cuyas personales tesis no debemos entrar, y cuya selección de nombres es también bastante indicativa del resultado, en cuanto a los poetas del 50, de un antólogo que, por otra parte y tras abundantes explicaciones exculpatorias, se selecciona a sí mismo.²²³ De 1971, *La nueva poesía española*, de Florencio

²²² *Nuevos poetas españoles*, José Jiménez Martos. Madrid, Ágora, 1961.

²²³ *Poesía española contemporánea*, Manuel Mantero. Barcelona, Plaza & Janés, 1966. Esta es la nómina ofrecida por Mantero: Ángela Figuera Aymerich, José Luis Cano, Blas de Otero, Leopoldo de Luis, Vicente Gaos, Rafael Morales, Rafael Montesinos, José Hierro, Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, José María Valverde, Lorenzo Gomis, María Beneyto, Julio Mariscal Montes,

Martínez Ruiz, quien, tras la introducción habitual, justifica su selección de 24 poetas, tomados de las promociones del 50 y del 70, desde «la única regla decisiva en este panorama, [...] es decir, la calidad».²²⁴ Ya por último en 1974 repite José Luis Cano antología, esta vez en la editorial Cátedra, *Lírica española de hoy*.²²⁵ Nos parece ciertamente pobre esta introducción, más aún en un soporte como el de la editorial Cátedra, en la que no se da ningún tipo de explicación a la inclusión de 50 poetas pertenecientes a generaciones que van desde la primera de posguerra y hasta los novísimos.

La autonomía de Manuel Padorno

Excluido y, por lo que llevamos tratado, quizá también autoexcluido de las nóminas y las antologías, no podemos dejar de considerar ahora otra serie de rasgos del poeta y de su obra que, del mismo modo, lo individualizan frente a sus contemporáneos.

Maria Emilia Lacaci, Julio Uceda, Enrique Badosa, Manuel Alcántara, Eladio Cabañero, Mariano Roldán, Francisco Brines y Manuel Mantero.

²²⁴ *La nueva poesía española*, Florencio Martínez Ruiz. Madrid, Biblioteca Nueva, 1971, pág. 19. Aportamos la lista completa de los poetas seleccionados en esta antología: Ángel González, Ángel Crespo, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Manuel Mantero, Eladio Cabañero, Miguel Fernández, Aquilino Duque, Francisco Brines, Mariano Roldán, Claudio Rodríguez, Manuel Ríos Ruiz, Ángel García López, Félix Grande, Carlos Sahagún, Manuel Vázquez Montalbán, Diego Jesús Jiménez, Antonio Hernández, Antonio López Luna, José Miguel Ullán, Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero.

²²⁵ *Lírica española de hoy*, José Luis Cano. Madrid, Catedra, 1974. Damos por último, la serie de nombres escogidos por Cano: Carmen Conde, Luis Felipe Vivanco, Ángela Figuera, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Victoriano Crémer, José Antonio Muñoz Rojas, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Ramón de Garciasol, Concha Zardoya, Juan Ruiz Peña, José García Nieto, Blas de Otero, Ricardo Molina, Leopoldo de Luis, Gloria Fuertes, Rafael Morales, José Luis Hidalgo, Vicente Gaos, José Hierro, Eugenio de Nora, Carlos Bousoño, Carlos Edmundo de Ory, Rafael Montesinos, Alfonso Canales, José Luis Prado Nogueira, José María Valverde, José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo, José Ángel Valente, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, María Emilia Lacaci, Claudio Rodríguez, Manuel Vázquez Montalbán, Ángel González, Eladio Cabañero, José Agustín Goytisolo, Manuel Mantero, Fernando Quiñones, Mariano Roldán, Francisco Brines, Aquilino Duque, Rafael Guillén, Carlos Sahagún, Félix Grande, Joaquín Caro Romero, Justo Jorge Padrón, Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero.

La metáfora

Aparte de todas las razones de índole práctica por las que Manuel Padorno no pudo haber estado en el homenaje a Machado, hay que mencionar una aquí de carácter esencialmente literario. En modo divergente o incluso contrario al de sus compañeros de generación, Antonio Machado no era un referente para Manuel Padorno. Recordemos cómo José María Castellet pretendió dejar firmemente asentado, en su ideologizada y programática antología, el ascendente machadiano de los del 50:

Los poetas de la nueva generación —cuyos nombres más conocidos son, quizá, los de José Ángel Valente, José Agustín Goytisolo, Ángel Crespo, Claudio Rodríguez, etc.— tienden, con la excepción de este último (extraordinariamente dotado, por otra parte) hacia una poesía realista que hace suyos, en líneas generales, los postulados que Antonio Machado propugnara en su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua.²²⁶

Precisamente, Castellet retomaba palabras del malogrado discurso machadiano de ingreso en la Academia, en las que el autor de *Campos de Castilla* proponía una tasa al uso de la metáfora,²²⁷ para censurar de alguna forma toda la poética de tradición simbolista y a una de las figuras retóricas fundamentales de esta, la metáfora. Desde ahí, casi estaba ya dado el paso argumental para situar precisamente los fundamentos de la nueva poesía del medio siglo en la presunta negación, de sus jóvenes autores, de la influencia de quien había sido sin duda una figura descomunal y, acaso, un peso demasiado grave, en toda la poesía española del siglo XX, Juan Ramón Jiménez:

²²⁶ *Veinte años de poesía española, op. cit.*, pág. 101.

²²⁷ «Ya en 1916, se enfrenta Machado con una cierta concepción de la metáfora: “...Las metáforas no son nada por sí mismas [...] los buenos poetas son parcios en el empleo de metáforas; pero sus metáforas son, a veces, verdaderas creaciones”.» *Veinte años de poesía española, op. cit.*, pág. 51.

En palabras de Cernuda, los jóvenes “encuentran ahora en la obra de Machado un eco de las preocupaciones del mundo que viven, eco que no suena a la obra de Jiménez”.²²⁸

Aunque sepamos que no solo argumentos como este de los *Veinte años de poesía española* han venido comúnmente a ser materia de revisión por parte de la crítica más actual,²²⁹ no parecen carentes de lógica y razón, a lo largo de toda la extensa introducción que hace a su antología, los argumentos de Castellet: los del cincuenta estaban mucho más en la órbita machadiana que en la juanramoniana, así como en la de un Quevedo y el concepto —véase el caso paradigmático, en este sentido, de José Ángel Valente— antes que, desde luego, en la de un Góngora y sus metáforas.

Pues bien, en este punto también toma distancia un Manuel Padorno declarado admirador y estudioso del autor de las *Soledades*, plenamente influido por el poeta de *La estación total*. Si para Juan Ramón la poesía es «una tentativa de aproximación a lo absoluto, por medio de símbolos», toda la obra padorniana acomete similar intento y trayecto, aunque para Manuel Padorno lo absoluto sea, ya lo sabemos, *el otro lado*. Preguntado el poeta sobre este asunto más en concreto, acierta a decir que «quizá lo que distingue mi poesía de la de otros escritores de mi edad es que yo le prestara atención al copo de lenteja»;²³⁰ es decir, que su mirada difiere con la de sus contemporáneos en el momento en que esta se demora en la comprensión de una realidad menos importante, inane, tan desapercibida como el copo de una lenteja y, por tanto menos trascendente solo en la apariencia. Una realidad, desde luego, más simbólica.

²²⁸ *Ibidem*, pág. 101.

²²⁹ De esta forma, por dar tan solo un ejemplo de entre los varios posibles, corrige Luis García Jambrina las afirmaciones de Castellet: «En contra de lo que escribiera en su día José María Castellet, los autores del cincuenta se sitúan, en cuanto a su intención cognoscitiva, en la órbita de ese simbolismo capaz de discernir la auténtica realidad o realidad verdadera de las cosas. Este enfoque es el que hace que su escritura entronque con Juan Ramón Jiménez, que hace del conocimiento finalidad absoluta, y, de forma más directa, con la “Generación del 27”, pasando por encima de una buena parte de la poesía anterior.» En *La promoción poética de los 50*, *op. cit.*, pág. 43.

²³⁰ “Atlántico”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 86.

Poesía del conocimiento

Por aquí enlazamos con naturalidad con el tema que ha ocupado buena parte de las disquisiciones teóricas de críticos y poetas precisamente del medio siglo, es decir, la aguda querrela entre comunicación y conocimiento en la poesía. Disputa teórica que no puede ser bien entendida sin cotejarla con otra similar en aquella época, asimismo planteada por Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*:²³¹ la que versaba sobre la moralidad del arte, sobre la función social, en definitiva, de la poesía.

Manuel Padorno no se manifestó públicamente sobre ninguno de los dos debates en el momento de su máxima intensidad, es decir, cuando Bousoño era contestado por parte de los poetas antologados por Ribes en su *Poesía última*, fundamentalmente por José Ángel Valente en la poética introductoria a sus poemas en dicha antología.²³² Pero cuando el poeta se decanta, más recientemente, en cuanto a este asunto, tiene la oportunidad de decir que la poesía no es comunicación ni conocimiento, que el arte no es moral ni amoral:

La poesía no es moral. Ha sido. El poeta conoce el territorio moral en el que vive, pero también *en el que desconoce*. [...] En España ha habido un acontecimiento último, largamente vivido, en el que la poesía cumplió una acción social. Necesariamente. La poesía pretendía interrumpir entonces el acontecimiento político en que vivía. Trataba de alumbrar la realidad socialmente, desesperadamente. Cumplió. Este servicio, para mucha gente, pareció vergonzante como expresión tardía. Era, es, una vergüenza ser un poeta social. Todos esos poetas que se avergüenzan de la poesía política de ayer han sido siempre poetas morales. [...] La poesía no tiene por qué ser moral o inmoral, cerebralizada o automática. [...] En arte, por lo menos, y la poesía lo es, no se puede ser moral.²³³

²³¹ *Teoría de la expresión poética: (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*. Carlos Bousoño, Madrid, Gredos, 1952.

²³² *Poesía última*, Francisco Ribes. Madrid, Taurus, 1963.

²³³ "Palabra del sol", en *Homenaje...*, *op. cit.*, págs. 71-72.

El elemento métrico

Un último rasgo, en este punto, destaca la figura de Manuel Padorno sobre el fondo de los poetas del 50: su prolongada y personalísima trayectoria poética, la evolución de su verbo, tan solo análoga, aunque bien diversa, dentro de sus poetas coetáneos a la de alguien como José Ángel Valente. En todo ese camino poético que, a lo largo de unos cincuenta años, conduce a través de unas veinticinco obras hasta la consecución de lo más granado del verbo en *Canción atlántica*, una serie de textos en el centro del camino individualizan, por el cultivo que se da en ellos de las formas métricas más clásicas y rigurosas, del todo a Manuel Padorno frente a sus posibles compañeros generacionales: las sextinas de *Éxtasis* (1993), los sonetos de *Efigie canaria* (1994) y las décimas octosilábicas de *El pasajero bastante* (1998). Junto a estos, el poeta escribe algunos libros en estrofas que, sin llegar a formato tan limitador como el de estas últimas, sí suponen un molde métrico y formal ciertamente rígido, dentro del cual el poeta debía acomodar su expresión poética. En todos los casos de estos libros, el verso empleado es el endecasílabo blanco, carente de rima: las ciento una estrofas de cinco versos en *Una aventura blanca* (1991), las cuarenta y cinco de nueve versos en *Égloga del agua* (1991) y las nueve de catorce en *Desvío hacia el otro silencio* (1995). Todo esta evolución métrica conduce a un libro clave, *Canción atlántica*, donde Manuel Padorno parece alcanzar el modelo métrico definitivo: los veintiún versos endecasílabos blancos que, si se hace la cuenta, suman lo mismo que un soneto y medio, pero sin rima.

Para encontrar parangón en este tránsito formal, habría ya que buscar en la generación siguiente, como Antonio Carvajal, o en poetas mucho más actuales.

La generación innominada

Ya hemos comentado que en la década de los 60, los poetas de los 50 se hayan firmemente asentados en el panorama lírico del momento. Pero la historia no se detiene y, ya en la segunda mitad de la década, en 1966, Pere Gimferrer publica *Arde el mar* y, tan solo un año después, Guillermo Carnero su

Dibujo de la muerte. En 1970, en fin, la antología de los *Nueve novísimos poetas españoles* —entrega de José María Castellet bien distinta de aquella que hasta ahora veníamos tratando— perfila un panorama poético notablemente distinto al que habían ocupado los poetas del 50. Manuel Padorno y muchos otros poetas quedan ahora un tanto arrinconados o sepultados en medio de ambos grupos.

Por este motivo, cierta parte de la crítica²³⁴ trata de encontrar un espacio para estos poetas solapados por unos y por otros, que publican y ganan su primer premio en los 60 y que quedan desatendidos, entre las dos aguas de los venecianos y los del 50. Las denominaciones, varias, para los poetas de este posible grupo, “la generación innominada”, “generación del lenguaje”, “generación intermedia” o “promoción sin nombre”, parecen suficientemente ilustrativas. Para García de la Concha, los de los 60 serían aquellos «poetas que ni pertenecen ya, con propiedad, a la Generación del 50 ni son todavía novísimos. Están en el medio y lo están activamente, quiero decir, activando, dialécticamente, la evolución de la poesía española [...]»²³⁵

Ahora bien, gracias a García Jambrina obtenemos un acertado planteamiento del asunto, de nuevo:

Según esto, podrían distinguirse claramente dos promociones poéticas dentro del marco cronológico de la llamada segunda promoción de posguerra: la “Promoción de los 50” y la “de los 60”. En principio, la pertenencia a una u otra depende de la década en la que un autor se da a conocer, gana su primer premio importante o publica su primer libro, lo cual suele implicar una evidente diferencia en sus respectivas trayectorias [...].²³⁶

Para preguntarse, a continuación, con no menos acierto:

²³⁴ Antonio Domínguez Rey estudia a los autores de un posible grupo del 60, en el que incluye a Miguel Fernández, Carlos Álvarez, Joaquín Benito de Lucas, Manuel Ríos Ruiz, Jesús Hilario Tundidor, Ángel García López, Félix Grande, Joaquín Caro Romero, Diego Jesús Jiménez y Antonio Hernández. En *Novema versus povema*, Madrid, Torre Manrique, 1987. Por otra parte, Héctor Carrión, recoge a Félix Grande, Antonio Hernández, Diego Jesús Jiménez, Rafael Soto Vergés e Hilario Tundidor en *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*. Madrid, Endymión, 1990.

²³⁵ *La promoción poética de los 50*, *op. cit.*, pág. 24.

²³⁶ *Ibidem*, pág. 20.

Ahora bien, ¿hay razones estrictamente literarias para afirmar que estos poetas de los 60 forman en realidad un nuevo grupo o promoción, o pertenecen más bien a la larga lista de poetas *periféricos* o *marginales*, descolgados —voluntaria o involuntariamente— de su generación?²³⁷

Manuel Padorno y los poetas del 60

Tal sería el caso de un Manuel Padorno, descolgado voluntaria o involuntariamente de su generación, y quien no participa en ninguno de los encuentros que los poetas del 60 efectivamente realizaron para promocionarse como grupo. Creemos que con esto último habrá de quedar despejada cualquier duda en cuanto a su posible pertenencia de Padorno a la generación in-nominada, por más que sean varias las coincidencias con los poetas integrantes de ese posible grupo. Por todo ello, parece bastante más apropiada la ubicación que para Manuel Padorno y otros poetas similares realiza, de nuevo, García Jambrina con la perspectiva y objetividad que el tiempo confiere:

También podemos hablar de una serie de poetas descolgados de su generación que, por diversas razones —publicación tardía y muy espaciada, apartamiento geográfico, marginalidad o, simplemente, extremada independencia de su voz con respecto a las tendencias dominantes...— han ido quedando al margen de las dos promociones citadas, y a la espera, en la mayor parte de los casos, del oportuno estudio o revisión de su obra. El paradigma podría ser Antonio Gamoneda [...].²³⁸

Y, continúa, García Jambrina, aún con mayor precisión:

²³⁷ *Ibidem*, pág. 29.

²³⁸ *La promoción poética de los 50*, *op. cit.*, pág. 23.

Pero hay muchos otros entre los cuales se encontraría Agustín García Calvo, Juan José Cuadros, Julia Uceda, Manuel Alcántara, Luis López Álvarez, Aquilino Duque, Carlos Murciano, Jesús Lizano... así como Vicente Núñez, Luis Feria, María Victoria Atencia, César Simón, Rafael Guillén y Manuel Padorno. En todo caso, los seis últimos citados, junto a Gamoneda y Ángel Crespo, vienen siendo objeto, desde hace años, de importante atención crítica por parte de Miguel Casado bajo el rótulo de “poetas periféricos”, esto es, aquellos cuya obra se perfila, según sus propias palabras, en “el negativo de la Generación de los 50”.²³⁹

Como puede leerse en la cita de Jambrina, Manuel Padorno queda incluido en el segundo grupo de los poetas que menciona, los periféricos. Esta ubicación y denominación nos parece más adecuada y precisa y, por ello mismo, abundaremos sobre ella en el apartado siguiente.

Poetas de la periferia

Quizá únicamente desde posturas críticas más subjetivas y originales, desde el cuestionamiento de aquellos relatos —críticos o del tipo que sean— convencionalmente aceptados y que automáticamente se dan por válidos, podrían haber llegado valoraciones más acertadas y apropiadas de figuras, más subjetivas y originales, como la de Manuel Padorno. En esta línea, Miguel Casado ha sabido plantear una relectura de este tipo de autores así como ofrecerles un nuevo lugar crítico. Todo ello configura, sin duda, un nuevo hito en la consideración de nuestra historia poética reciente.

“Seis poetas de la periferia”, artículo clave del crítico en cuanto a todo esto —cuyo título, por cierto, fue sugerido a Casado por el propio Manuel Padorno— apareció poco antes del encuentro que iba reunir a buena parte de estas voces marginales y que fue organizado, hacia marzo de 1991, por Manuel Padorno en Las Palmas bajo un similar epígrafe, “Poetas de la periferia”. El encuentro venía, pues, a fundamentar desde los hechos una renovación teórica que ya estaba empezando a cuajar en el panorama crítico de nuestra

²³⁹ *Ibidem*, pág. 23.

poesía hacia la década de los noventa. En su texto, Casado enumera los rasgos comunes entre Vicente Núñez, Luis Feria, María Victoria Atencia, César Simón, Rafael Guillén y Manuel Padorno, para, inmediatamente, vindicar la originalidad y autonomía de cada una de estas voces:

Podría mencionarse la lentitud en el desarrollo de su obra, el carácter generalmente tardío de la cristalización de su lenguaje. Que reintroducen cuestiones desusadas por la crítica que se ha ocupado de ese segmento cronológico: la recuperación de lo himnico y del hilo de la tradición romántica, el contacto con las vanguardias literarias y plásticas, la lectura radical y distinta de Cernuda o de Lorca y la fecundidad de la huella de Juan Ramón Jiménez... Podría hablarse de la originalidad y hondura de su trabajo rítmico, tan alejado del uniforme tono al uso. O de cómo subvierten los géneros, con sus peculiares textos en prosa, o introduciendo la ficción como núcleo constructor del poema [...] Sin embargo, es preciso desechar la tentación y no volver a hablar de esos autores en plural, leer sus obras uno por uno en lo que tienen de distinto, de propio.²⁴⁰

El tren de la historia pasa y cuando ello ha sucedido es imposible subirse a él. Manuel Padorno, quien quizá rehuyó subirse al carro generacional ya en su día, no lo iba a pretender muchos años más tarde, cuando, además, su trayecto lírico le había permitido encontrar su propia voz y su propio espacio al margen del grupo, de los demás, de la mayoría. Así lo recoge nuevamente Miguel Casado, apoyándose en las palabras del propio Manuel Padorno:

En primer lugar, una aclaración necesaria: no se trata de proponer un debate que rectifique las valoraciones habitualmente establecidas sobre la *Generación de los 50*. No se dice: estos son los poetas que faltan en la lista, son tan buenos o mejores que los otros, hágase justicia. Otra vez con palabras de Manuel Pa-

²⁴⁰ Miguel Casado, "Seis poetas de las periferias", en *Los artículos de la polémica, op. cit.*, pág. 54.

dorno: no se propone enganchar nuevos vagones al tren *de los*
50.²⁴¹

En efecto, no es esto lo que proponemos con nuestro trabajo; de hecho, el sentido de todas estas últimas páginas apuntaba precisamente a valorar la diferencia de la obra padorniana con respecto a la de sus contemporáneos, así como a tratar de mostrar que en el caso de Manuel Padorno antes que una exclusión por parte del grupo lo que aconteció, más bien, fue una autoexclusión en aras de la propia voz y de la propia subjetividad. Retomemos aquí la frase de Valente, hoy en día casi axioma, de que *el escritor nace cuando el grupo fenece*.

Neosimbolismo

La obra de Manuel Padorno, que efectivamente llega hasta muy recientes fechas —con los inéditos publicados por Josefina Betancor, *Canción atlántica* de 2003 y *Edenia* de 2007— ha seguido evolucionando en todo momento. El trayecto lírico padorniano es de tal amplitud que su obra puede y merece ser valorada desde los parámetros de la crítica reciente, dentro del contexto poético actual. Cabe recordar aquí a figuras de la Generación del 27, como Dámaso y Vicente Aleixandre quienes supieron tener abiertos los oídos a la evolución de la poesía española de posguerra y, de ese modo, acomodar su propia voz a la que en aquellos años se modulaba, ofreciendo sendas obras que daban paso a las prácticas poéticas humanizadas, *Sombra del paraíso* e *Hijos de la ira*. A lo largo de los prácticamente cincuenta años en que se extiende su obra, nuestro poeta está abierto a las voces nuevas y, en cierto modo, es capaz de sintonizar su palabra con la del momento.

En *Milenio*, antología de la *Ultimísima poesía española*, de 1999, se ofrece, dentro del amplio panorama de tendencias de la actualidad —donde lo que predominaría no sería otra cosa que el eclecticismo— un ajustado panorama de la poesía española reciente. Frente a la “poesía de la experiencia”, tendencia dominante desde los años 80 del pasado siglo, tendríamos que «lo que se ha agrupado en forma de *pot-pourri* bajo las etiquetas de poesía “tras-

²⁴¹ *Ibidem*, pág. 52.

“abstracta”, “no figurativa”, “metafísica”, “neopurista”, “irracionalista”, “vanguardista”, “del silencio”, etc., son en realidad dos tendencias bien diferenciadas.»²⁴² Una es la del silencio o neopurista.²⁴³ La otra, la tendencia neosimbolista o trascendente, cuyos rasgos aducidos en *Milenio* son perfectamente trasladables al último quehacer padorniano:

Junto a la poesía “objetivista” y la poesía del “silencio” existe aún, dentro de esta tendencia, una tercera corriente, la llamada habitualmente propiamente “trascendente” o “neosimbolista”, que recupera a Antonio Gamoneda y Claudio Rodríguez, la “otra” poesía de los 50, y asimila a distintos poetas inclasificables como tradición personal (Juan Ramón Jiménez, Rainer M. Rilke, Saint-John Perse, Carles Riba en sus vertientes humanista y hermética, Vinyoli, etc.). La realidad es siempre punto de partida hacia un significado más hondo y el poema se constituye en mediador entre ambos. De la tendencia “metafísica” en la que, por razones de método, se la suele ubicar, destaca la utilización de la *reflexión*; pero de la poesía “de la experiencia” suele tomar la transparencia (que no facilidad) de su lenguaje y la anécdota, trascendida ahora en símbolo; y del “irracionalismo” salva la necesidad de la intuición como método (=camino para llegar a) de esa trascendencia, la necesidad de un instinto preciso e imaginativo para elevar el lenguaje a territorios inexplorados. Lo apuntado antes sobre la capacidad de renovación de la lírica mediante espléndidos poemarios es igualmente aplicable a esta corriente. El estilo de los autores es absolutamente personal, diferente de cuantos hemos estudiado y cambiante en cada poeta, pero siempre de gran belleza formal. Entre los autores de los 80 encontramos, sobre todo, la obra no novísima de Antonio Colinas, quizá parte de la obra de José María Parreño (con su personal utilización de elementos vanguardistas) y a José Luis Puerto. Dentro de los 90, podríamos contar con Diego Doncel y Vicente

²⁴² *Milenio. Ultimísima poesía española (Antología)*. Basilio Rodríguez Cañada. Madrid, Sial ediciones/ Contrapunto 7, 1999, pág. 32.

²⁴³ «La línea de su magisterio, según la crítica, la encontramos compuesta por Mallarmé, Valéry, Wallace Stevens, Guillén, Ungaretti, José Ángel Valente y Jaime Siles.» *Ibidem*, pág. 33.

Valero; con Llorca, Alzadora e Hidalgo en Cataluña (con sus peculiaridades); tal vez con Basilio Sánchez y con Trujillo.»²⁴⁴

Quizá cabría hablar de mutuas influencias entre los casos de poetas actuales como Diego Doncel y Vicente Valero, mencionados en las últimas líneas de la cita, y la figura de Manuel Padorno. Sabemos, por otra parte, que existió entre ellos el contacto y la amistad. No en vano, preguntado el poeta acerca de sus preferencias en la lírica reciente la nómina que ofrece es justamente esta:

Respecto a la poesía actual solo creo en el trabajo de unos pocos poetas jóvenes, ajenos a la farándula y a los fuegos de artificio, que vienen realizando su obra en el silencio, sufriendo la tachadura oficial, o el ninguneo: Doncel, Olvido García Valdés, Valero, Esperanza López Parada, Cataño, Cilleruelo y algún otro/a...²⁴⁵

En *Milenio* se trata con tanto detalle como objetividad a la poesía de la experiencia, a la vez que se declara que «la ascensión y la caída de esta tendencia es, en buena medida, uno de los pilares fundamentales de la historia de la literatura de estos últimos veinte años.»²⁴⁶ Cabe pensar y esperar que en un futuro, quizá, la nueva poesía,²⁴⁷ los nuevos autores, permitan la superación definitiva de un tipo de poesía cuya predominancia tuvo su origen con aquellos modos y aquellos autores promocionados desde los *Veinte años de poesía española* de Castellet. Cabría, en fin, esperar que esta evolución se complete desde la lectura y el estudio de autores como Manuel Padorno.



²⁴⁴ *Milenio*, *op. cit.*, pág. 34.

²⁴⁵ Manuel Padorno en “*Doy por instinto una visión distinta de la realidad*” entrevista al poeta de José Ángel Cilleruelo. Barcelona, *El ciervo*, mayo de 2001, pág. 49.

²⁴⁶ *Milenio*, *op. cit.*, pág. 21.

²⁴⁷ En forma similar se ha expresado Carlos Bousoño, cuyas predicciones han podido comprobarse en más de una ocasión en esta materia: «Carlos Bousoño y otros importantes estudiosos han vaticinado en numerosas ocasiones que la tendencia hegemónica de la generación que abarca desde 1995 hasta 2010 será de carácter irracionalista.» En *Milenio*, *op. cit.*, pág. 27.

5. MANUEL PADORNO Y JRJ

Si, en los capítulos precedentes de este trabajo, hemos llegamos a trazar todo aquel prolongado camino de antecedentes literarios en la obra poética de Manuel Padorno —medievales, clásicos, canarios, hispanoamericanos y europeos—, ello fue en buena medida para llegar al tratamiento de una influencia capital sobre la obra padorniana: Juan Ramón Jiménez. No en vano, el nombre y la persona del poeta de Moguer, afloraba en numerosas ocasiones a lo largo de todas estas líneas, vinculándose poética y personalmente a la figura de Manuel Padorno.

Como piedra angular debe calificarse el ascendiente juanramoniano sobre la obra de Manuel Padorno, ya desde sus orígenes,²⁴⁸ motivo por el cual nuestro poeta queda singularizado netamente entre sus posibles compañeros generacionales, seguidores mayoritariamente, como sabemos, de la estela machadiana, o al menos discípulos de Machado de puertas para afuera.²⁴⁹

Trataremos, en las siguientes páginas, los puntos en común en la vida y la obra de Manuel Padorno y Juan Ramón Jiménez, las identidades compartidas, así como el proceso de emulación, en el sentido clásico del término, con el que Manuel Padorno se vinculó a Juan Ramón Jiménez, podríamos decir que de por vida. Pero también abordaremos, en todo momento, la diferencia existente entre cada uno y llegaremos, al final de las páginas de este capítulo, a tratar la forma y la manera en que en que esta influencia queda poéticamente asimilada.

²⁴⁸ Miguel Casado registra la influencia juanramoniana desde obras tan tempranas como *A la sombra del mar* (1963), donde nuestro poeta, según este crítico, «se vuelve a sí mismo, busca allí a Dios, entre el desasosiego existencial y el último Juan Ramón Jiménez.» En “El espacio exterior”, de *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 210.

²⁴⁹ En un artículo de García Martín, en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, queda escrupulosamente analizada y demostrada la influencia, que nunca podríamos sospechar en algunos casos, de Juan Ramón sobre numerosos poetas y muy importantes —José Hierro, García Baena, Blas de Otero, Francisco Brines o Ángel González— de las generaciones de posguerra. En *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, edición y dirección de Pilar Gómez Bedate, Puerto Rico, Mayagüez: Recinto Universitario, 1981, págs. 195-226.

En las fuentes literarias

La palabra poética última de Manuel Padorno, el verbo que tiene lugar en *Canción atlántica*, se sitúa en coordenadas similares a las de palabra consumada por Juan Ramón Jiménez en *La estación total*, *Espacio* o *Dios deseado y deseante*. De tal manera esto es así que nuestro poeta llegará a decir de sí mismo, por las fechas en que su verbo cuajaba, «yo me considero (parafraseando a Juan Ramón) un poeta canario universal»,²⁵⁰

Pero también dirá Manuel Padorno algo difícil de escuchar, insistimos, a cualquiera de sus contemporáneos: «me encuentro a gusto con Juan Ramón Jiménez todavía».²⁵¹ Si en la poesía de la segunda mitad del siglo XX, las dos grandes corrientes simbolista y realista, que venimos señalando, quedan encarnadas, respectivamente, en las figuras de Juan Ramón Jiménez o de Antonio Machado —los cuales, a su vez, nos remiten a Góngora y Quevedo—, Manuel Padorno se alinea nítidamente con Juan Ramón —y con Góngora— antes que con los otros dos referentes bajo los cuales sí se agrupan, más en conjunto, los poetas del 50:

Yo he recuperado tardíamente a Rubén Darío. Sin él no se ¿comprende? bien a Juan Ramón Jiménez. A Góngora. Ni a Antonio Machado. Rubén Darío viene asombrosamente de Per Abbat, de las fuentes del lenguaje.²⁵²

En nuestro capítulo tercero, desarrollamos las influencias primeras en cuanto a Manuel Padorno y, por lo que llevamos visto, se habrá podido ir detectando la comunidad de ambos poetas en cuanto a sus referentes literarios. De este modo, no deberá sorprendernos que los antecedentes sean para Juan Ramón Jiménez y para Manuel Padorno muy similares. Rubén Darío representaría, en fin, un maestro para ambos. Si quedó tratada ya la padorniana inclinación hacia la poesía de Rubén Darío, conviene apuntar ahora que el influjo del poeta nicaragüense sobre Juan Ramón Jiménez fue tal que el

²⁵⁰ Es decir, a finales de la década de los 90 del pasado siglo. Manuel Padorno, “Doy por instinto...”, *op. cit.*, pág. 48.

²⁵¹ “Palabra del sol”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 70.

²⁵² *Ibidem*, pág. 70.

vínculo entre ambos pueda definirse, con más exactitud, como el del maestro con su discípulo.²⁵³

Pero, remontándonos en la historia, hay que afirmar que tanto Juan Ramón como Manuel Padorno beben en las fuentes originarias de nuestra literatura. Ya pudimos ver y tratar abundantamente, en el caso de Manuel Padorno, su aprendizaje poético en la primigenia lengua literaria del *Cantar de Mio Cid*, así como en la del *Romancero*. Sobre ello hicimos detalle hasta llegar a los ejemplos textuales que dieran cuenta de esta influencia. Pues bien, en el caso de Juan Ramón, el *Romancero* supuso un ascendiente tan poderoso como para que el poeta moguerense lo asocie a sus primeros recuerdos literarios: «De los españoles antiguos, lo que más leía era el *Romancero*, que encontré en la biblioteca de mi casa, en diversas ediciones.»²⁵⁴ Tal peso adquirió la lectura de estos versos que Juan Ramón llegaría a lamentar ya cercano al final de su vida y de su obra, el haberse decantado por el verso endecasílabo, culto e italianizante, en lugar de haber escrito toda su obra en el octosílabo del romance, español y popular.

En San Juan de la Cruz podremos encontrar, por otra parte, una influencia menos antigua aunque más intensa si cabe. No cabe duda de que gracias al místico de nuestro Siglo de Oro, mana caudalosa la fuente del simbolismo poético en nuestras letras, de la cual han sabido beber autores como Manuel Padorno y Juan Ramón Jiménez. Como también hemos tratado, en cuanto a Manuel Padorno y con ejemplos textuales, la relación de su poesía con la de Juan de Yepes, habrá que anotar ahora que este modelo fue asumido y mencionado, en ocasiones muy precisas, por Juan Ramón Jiménez. Ello queda fielmente apuntado —junto a la presencia de otros hitos poéticos, del mismo modo compartidos con Manuel Padorno— en las palabras de una estu-
diosa del poeta:

²⁵³ Asunto este que queda profusamente tratado en un artículo de Ángel Crespo, “Los Rubén Daríos de Juan Ramón”. Allí, en cinco epígrafes que responden a los cinco conceptos sucesivos —según Ángel Crespo— que Juan Ramón Jiménez tuvo de Rubén Darío en función de su mutua experiencia vital —«Primer Rubén Darío (1899-1915)», «Segundo Rubén Darío (1916-1929)» etc., etc.— queda relatada una historia de admiración, respeto y de cariño —aunque a lo largo de la lectura vayamos temiendo la irrupción del conflicto en cualquier momento— del poeta de Moguer hacia el nicaragüense, la cual cabría inscribirse, simbólicamente, dentro de lo paternofamiliar. En *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, *op. cit.* págs. 47-87.

²⁵⁴ Antonio Sánchez Romeralo, “Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y el Romancero”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pág. 562.

Fueron Bécquer y Rosalía de Castro quienes influirían definitivamente en la poesía de los modernistas y de Juan Ramón Jiménez, pero es San Juan de la Cruz quien, además de enlace con la tradición española, constituyó el modelo de pureza que guiaría la obra entera juanramoniana.²⁵⁵

Para continuar abordando los referentes literarios compartidos por Juan Ramón Jiménez y Manuel Padorno hemos de acudir, ahora, a un dato en común de la vida de ambos. Pero todo esto conviene dejarlo para el siguiente apartado donde podrá tratarse, más adecuadamente, junto a otra serie de elementos biográficos comunes a los dos poetas.

Entre el exilio y el nomadismo

El encuentro con Zenobia Camprubí estableció, bien los sabemos, una frontera en la vida de Juan Ramón Jiménez; análogas consideraciones caben para el de Manuel Padorno y Josefina Betancor. Algo de lo que Zenobia supuso para Juan Ramón Jiménez, literariamente, fue el hallazgo, gracias a las traducciones que ella preparaba, de buena parte de la tradición anglosajona, de los metafísicos ingleses y, más en concreto, de poetas más cercanos como Eliot. La lectura de este último, y así lo ha señalado la crítica, obró a favor de la depuración formal a que sometió Juan Ramón Jiménez a su poesía y que suele señalarse, desde obras como *Eternidades* (1916-1917), como el inicio de la segunda etapa lírica juanramoniana. De forma similar, Josefina Betancor supuso el contacto de nuestro poeta con la tradición anglosajona; el conocimiento del *Waste Land* de Eliot pudo llegarle a Manuel Padorno gracias a la traducción que Josefina preparó —ya que entonces no pudieron proveerse de la de Rafael Cansinos Assens— para un programa radiofónico de contenido cultural, *La cometa literaria*, emitido en Radio Atlántica de Las Palmas allá por 1959.

Ahora bien, no parece este el único avatar compartido en la vida de ambos poetas. No pocos son los rasgos en común y las coincidencias si atende-

²⁵⁵ *De la nueva luz. En torno a la poesía última de Juan Ramón Jiménez*. Mercedes Juliá. Punta Umbria, 2010, Diputación Provincial de Huelva, Servicio de Publicaciones, pág. 189.

mos a los detalles de sus biografías, aun teniendo en cuenta las diferencias básicas de carácter: optimista y conversador incansable, Manuel Padorno; Juan Ramón, melancólico y socialmente retraído. Veamos cómo se dirigía Rubén Darío a este último:

No seas alegre, poeta, que naciste absolutamente amado de la tristeza, por tu tierra, por la morena y amadora y triste Andalucía; y porque tu sino te ha puesto al nacer un rayo lunático y visionario dentro del cerebro.²⁵⁶

Ahora bien, las diferencias son de carácter o biográficas; no así en lo poético y simbólico. Tanto Juan Ramón Jiménez como Manuel Padorno pertenecen a la estirpe de los poetas solitarios que andan por sí mismos su camino, a veces contra viento y marea. Sabemos que suelen resultar incomprendidos por sus coetáneos —cuando no marginados en el contexto crítico o editorial— esta clase de poetas que, a la búsqueda de su propia palabra, no conocen más imperativo que el de la autenticidad. Salvando las diferencias, una vez más, porque sabemos que el solitario Juan Ramón Jiménez ocupó, no obstante, lugar de preeminencia durante muchos años en la formidable lírica española de finales del XIX y hasta la Guerra Civil. Juan Ramón ofreció, además, el modelo poético más prestigioso sobre sus coetáneos y venideros y su presencia poética llegaría hasta generaciones tan posteriores como la del 50 —aunque sepamos que, a menudo, estos últimos hayan querido disimularla y hasta borrarla.

Ahora bien, análogos resultados deparan las vidas poéticas de esta rai-gambre y con esta vocación de autenticidad. Lo que manifestó Octavio Paz en cuanto al trayecto poético de Jiménez y Yeats, es igualmente válido para el caso de Juan Ramón Jiménez y en Manuel Padorno: «ambos parten de una poesía recargada que lentamente se aligera y torna transparente; ambos llegan a la vejez para escribir sus mejores poemas. Su carrera hacia la muerte fue carrera hacia la juventud poética».²⁵⁷

²⁵⁶ “La tristeza andaluza de un poeta”, Rubén Darío, en *Juan Ramón Jiménez. El escritor y la crítica*, edición de Aurora de Albornoz, Madrid, Taurus, 1980, pág. 30.

²⁵⁷ *Lírica de una Atlántida*, Juan Ramón Jiménez. Edición de Alfonso Alegre Heitzman. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999, pág. 29.

No pocos son los casos poéticos, por otra parte, en que itinerarios de este tipo se trazaron en los márgenes del campo literario y generacional. Sobre la marginalidad padorniana, impuesta en parte y en parte voluntaria, sobre su razón y su causa versan buena parte de todas estas páginas, más en concreto el capítulo cuarto de este trabajo. Como resultado de esta marginalidad —o producto, quizá, del momento que vivimos, en que los mecanismos publicitarios imperan más que nunca—, la figura de Manuel Padorno no ha sido adecuadamente valorada en los ámbitos académicos, ni ha sido reconocida por la crítica o los poetas de la corriente mayoritaria en nuestras letras —la social o realista— desde la segunda mitad del pasado siglo y hasta hoy en día. Solo en los últimos años de su vida logró nuestro poeta editar adecuadamente su obra y solo entonces le llegó parte del reconocimiento merecido.

Ahora bien, en el caso de Juan Ramón Jiménez, a pesar de la relevancia que antes apenas apuntábamos, también vivió la incompreensión y el abandono en sus literarias carnes —y en las no tan literarias, cuando se toca el asunto de la convivencia con Zenobia—, llamativamente, aunque esto también pertenezca a la historia menos conocida de nuestras letras. El suceso queda señalado por Alfonso Alegre Heitzman en la muy pertinente introducción que realiza para *Lírica de una Atlántida*:

Si en su momento se supo ver la importancia para la historia de la poesía española moderna del cambio que hacia 1916 se produce en la obra de Juan Ramón, no ha ocurrido lo mismo con respecto a la última etapa de su poesía. A partir de los años treinta, cuando se inicia el distanciamiento de sus discípulos y en algunos casos la enemistad declarada, se quiso dar la imagen de un Juan Ramón encastillado en su “pureza”, mientras los poetas jóvenes iban más allá en su compromiso con la vida y con la poesía. Nada más ajeno a la realidad.²⁵⁸

Es frecuente encontrar críticas, más o menos veladas, al modo poético juanramoniano en todas las antologías y obras críticas que se suceden en el panorama de la primera y la segunda generación de posguerra. En el apogeo de la poesía social, años 40 y 50 del pasado siglo, se pretendió menoscabar la

²⁵⁸ *Lírica de una Atlántida*, Juan Ramón Jiménez. Edición de Alfonso Alegre Heitzman. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, 1999, pág. 25.

figura de Juan Ramón Jiménez cuando, paradójicamente, allá, en su exilio, poco peligro podría suponer, para los difusores en España de la hegemónica corriente realista —la cual se erigía, ella misma, como antagonista de la otra, de la simbolista, sin que esta, apenas, tuviera voz para pronunciarse. Para ello, junto a la crítica taimada e indirecta —ejemplo de ello serían los *Veinte años de poesía española*, de Castellet, donde se reconoce la importancia de Juan Ramón a la vez que se le inhabilita como modelo literario— se empleó la condena al ostracismo, también en el caso de Juan Ramón Jiménez. Heitzman, otra vez, señala oportunamente esta situación:

De la dimensión de este cambio y de la plenitud poética que luego dio como frutos obras tan importantes como *Romances de Coral Gables*, *Espacio* o *Animal de fondo*, pocos se dieron o se quisieron dar cuenta. No es raro que así ocurriera en España, donde la poesía se situaba, en los años en que se gestaban *Espacio* y *Dios deseado y deseante*, en las coordenadas de un “realismo” ajeno en todo a la radical aventura poética en la que Juan Ramón estaba inmerso.²⁵⁹

Como corolario de todo esto, las obras escritas por Juan Ramón Jiménez en su exilio americano apenas llegaron a la Península y muchas de ellas, aún hoy en día, no han sido adecuadamente estudiadas o editadas. Salvando las diferencias de nuevo, Manuel Padorno se quejaba, elegantemente, «yo no tuve la suerte de publicar dos libros míos de ese largo periodo que son *Código de cetrería* y *Ética*»²⁶⁰, de no haber podido publicado obras suyas en un momento clave, mediada la década de los sesenta del pasado siglo, cuando suponemos que aquello se debió, una vez más, al funcionamiento de una cierta maquinaria generacional. Pero volvamos a Juan Ramón para ver cómo se ha visto afectado, sin duda uno de los poetas más importantes de nuestra literatura, por un proceso similar:

De los cuatro libros que recogen su poesía escrita en el exilio sólo *Dios deseado y deseante* vio pronto la luz, sin embargo hace

²⁵⁹ *Ibidem*, pág. 28.

²⁶⁰ “Poetas del 50: Una revisión”, *op. cit.*, pág. 71.

ya treinta y cinco años que no se reedita; *Una colina meridiana* espera aún, como ya señalé, su primera edición; *De ríos que se van* sólo tuvo una edición en 1974, de escaso criterio crítico y sin apenas difusión. La edición de *En el otro costado* de Aurora de Albornoz en 1974 no se ha vuelto a reeditar desde entonces, y hace años que es inencontrable. Es como si se hubiese querido ocultar en nuestro país la enorme dimensión de la poesía última de Juan Ramón Jiménez. Hay todavía en la actualidad un gran desconocimiento, un verdadero exilio de su mejor poesía.²⁶¹

Algo tuvo que ver con esto, quizá, el larguísimo periodo de relativo silencio que Juan Ramón atravesó desde 1919 hasta 1946.²⁶² Sobre ello mismo se interroga Juan José Lanz cuando manifiesta que «a la vista de estos datos, llama más la atención el silencio posterior a 1923, teniendo en cuenta el ritmo frenético de producción en estos años, especialmente entre 1916 y 1919.»²⁶³ He aquí un parecido más con respecto a Manuel Padorno. En los silencios que preceden o que siguen a periodos de altísima actividad. Es claro que Manuel Padorno atravesó varios periodos de silencio (en ocasiones muy prolongados) para que su obra tomara cuerpo tal y como hoy la conocemos. En varios momentos de este trabajo nos hemos interrogado sobre ello y le hemos otorgado las explicaciones pertinentes. Parece que a Juan Ramón pudo ocurrirle algo parecido en cuanto a los últimos estadios de su producción, ya en el exilio, es decir, a la hora de materializar el último estadio de su verbo con obras tan

²⁶¹ *Lírica de una Atlántida*, op. cit., pág. 29.

²⁶² «Desde 1919, fecha de la publicación de *Piedra y cielo*, hasta 1946 en que aparece *La estación total*, Juan Ramón Jiménez no publica ni un solo libro de poesía con un sentido unitario, global e independiente en sí mismo. Nada menos que veintisiete años que se corresponden con la madurez intelectual del poeta, desde su 38 a su 65 años de edad. Ahora bien, este lapso tan dilatado no supone un periodo de inactividad, ni en lo que respecta a la publicación de su poesía, que hasta 1945 Jiménez va ofreciendo en antologías de diverso signo, ni por lo que se refiere a su incesante labor creadora y, desde luego correctora. Todo ello parece evidenciar que el rigor crítico del moguereno ante su propia obra es cada vez más acusado.» Introducción de Almudena del Olmo Iturriarte a *La estación total*, en *Obra poética* de Juan Ramón Jiménez. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid, Espasa-Calpe, 2005 pág. 883. Así también lo señala Javier Blasco, «[...] la fecha de 1923 como enormemente significativa para la historia de la poesía de Juan Ramón. Desde este año hasta 1936 [año en que publica *Canción*] no vuelve a publicar ni un solo libro. [...] En forma de libro no aparece un nuevo título juanramoniano hasta 1946, año en que vio la luz *La estación total* [...]». En *Antología poética*, Juan Ramón Jiménez. Edición de Javier Blasco, Madrid, Cátedra, 17ª edición de 2010, pág. 82.

²⁶³ Juan José Lanz, en su edición a *Belleza*, en *Obra poética* de Juan Ramón Jiménez. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid, Espasa-Calpe, 2005 pág. 667.

significativas como *Espacio*, *Animal de fondo* o *La estación total*. Parecido que se extiende, ya lo veremos, a una serie de poetas vinculados con los dos que estamos ahora tratando. Todos ellos deben atravesar, para que su obra llegue a materializarse, por agudos periodos de silencio.

Ahora bien, ello no basta para explicar lo sucedido, el marginamiento por parte del mundo literario, de los discípulos o de los compañeros generacionales. El peso de la corriente social y realista, efectivamente, ha debido ser tal, desde los años cuarenta del pasado siglo, que incluso hoy en día resulta poco prestigioso reconocer a Juan Ramón Jiménez como fundamental antecedente literario. Así las cosas, permanecen todavía hoy lo mejor de la poesía de Manuel Padorno y de Juan Ramón entre el exilio y en el nomadismo.

Poetas marinos

Continuemos, ahora, con otra serie de concomitancias entre ambos poetas que, si no cursan ya en lo biográfico sí en el terreno de lo poético y lo mítico. La identidad que en las siguientes páginas nos proponemos abordar puede resumirse muy brevemente: tanto Juan Ramón Jiménez como Manuel Padorno son poetas del mar, en lo vital y en lo simbólico.

De no ser por la obra de Juan Ramón, serían absolutamente ciertas las palabras de Vicente Valero cuando decía que «nadie ha mirado el mar, en la poesía española de todos los tiempos, como lo ha mirado Manuel Padorno».²⁶⁴ Ciertamente, el de Moguer ya había mirado hacia el mar con similar fijeza y parecidos frutos poéticos. Desde *A la sombra del mar*, el océano está presente en mayor o menor medida en los poemas y en los libros padornianos. *Desnudo en Punta Brava* (1990) o *Égloga del agua* (1991) suponen importantes avances temáticos en la lírica exploración de este elemento. Por otra parte, *Una aventura blanca* (1991) y *El pasajero bastante* (1998) y son libros que tienen como trasfondo narrativo la historia de una navegación; relato lírico que vertebraba cada una de las estrofas que, en ambos casos, dan lugar a un largo poema. Por otra parte, para cuando lleguemos a *Canción atlántica* (2003), podremos

²⁶⁴ Vicente Valero, extraído de su texto aportado a la mesa redonda *Manuel Padorno en la literatura actual*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 3 de octubre de 2003. En la página web de nuestro autor, www.manuelpadorno.es: http://www.manuelpadorno.es/libro/vicente_valero.html .

encontrar el apogeo simbólico del mar, simultáneamente al de la poesía padorniana. Los principales símbolos de nuestro poeta, “el árbol de luz”, “la gaviota exterior” o “la carretera marina” nacen del océano y pueden muy bien considerarse como atributos suyos. “La bebida desconocida”, en fin, es la propia agua del mar, infinita como la lengua poética.

En cuanto a Juan Ramón, parece de todos conocida la presencia del mar en sus poemas, y es algo que la crítica ha tratado con profusión. Pero, por poner un ejemplo, leamos las palabras de Mercedes Juliá:

Puede decirse que es el océano Atlántico el protagonista principal de su *Diario de un poeta recién casado*, libro conocido también como *Diario de poeta y mar* donde, como han indicado Ricardo Gullón y Sánchez Barbudo entre otros, el mar es el gran símbolo que plenamente justifica el libro entero. Nada menos que dos partes completas de las seis en que se divide, lo constituyen poemas sobre el mar. Juan Ramón declaró treinta y seis años más tarde que este libro “fue suscitado por el mar... tengo muy dentro de mí la idea de que lo determinó el mar.”²⁶⁵

Visto lo que hay en común, el predominio del mar como elemento referencial y simbólico, debemos acudir una vez más a las diferencias. Ambos poetas miran hacia el mar, ciertamente, aunque la diferencia entre uno y otro estriba, quizá, en el punto desde el cual se contempla el mar. Bien sabemos que Manuel Padorno canta desde la playa y fija su mirada en el mar y en el horizonte. Por su parte, Juan Ramón suele cantar desde el centro de ese mar —así en todo su *Diario de un poeta recién casado*— y pone su mirada en derredor. La diferencia es, pues de dirección: entre una mirada concéntrica, la de Juan Ramón, y otra excéntrica, la padorniana.

Ahora bien, sea cantando desde la orilla o sea, desde alta mar, en ese acto de contemplación se les hace visible la palabra poética, y ambos poetas reciben de ese acto algo que viene a ser lo mismo. En el caso de Juan Ramón Jiménez, y en cuanto a su *Diario de un poeta recién casado*:

²⁶⁵ De la nueva luz. En torno a la poesía última de Juan Ramón Jiménez, op. cit., págs. 92-93.

La realidad se ha elevado hasta su nombre [...] y ha desplazado a todas aquellas informaciones anteriores, a toda literatura anterior a la mirada: frente al mar grande de la imaginación, se impone ahora el mar desnudo. En palabras de Ortega, que resultan un extraordinario colofón al viaje del Diario, “el mundo anterior no existe sin mi pensamiento” que lo crea al nombrarlo; pero mi pensamiento y el mundo no se confunden: “el mundo exterior no es mi pensamiento; yo no soy teatro ni mundo —soy frente a ese teatro, soy con el mundo—. Somos el mundo y yo”.²⁶⁶

Es decir, que el mar asume la forma de eso que el poeta está buscando, la conciencia. El mar resulta en Juan Ramón, así, un medio, una metáfora para alcanzar algo, para llegar a algo más, del mismo modo que en Manuel Padorno. Recordemos la metáfora padorniana de la carretera marina que conduce *al otro lado*.

El mar padorniano

No obstante, veamos las diferencias de matiz entre uno y otro poeta, que radican en la forma en que llegan a ver lo mismo. El optimista poeta de la luz, Manuel Padorno, suele ver en el mar una maravillosa región repleta de jugosos frutos poéticos. El poeta melancólico y a veces torturado, Juan Ramón Jiménez, transfiere al mar los miedos de su conciencia, a veces, porque otras, con el flujo de la marea, este se le presenta como la belleza o el conocimiento absoluto. En otro momento del exilio americano, el mar representó para el de Moguer el medio, la unión posible con esa tierra, *el otro costado* —

²⁶⁶ Javier Blasco en su introducción a *Diario de un poeta recién casado*, en *Obra poética* de Juan Ramón Jiménez. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid, Espasa-Calpe, 2005, pág. 29. Allí también podemos leer que «Poemas como el titulado “Mar” demuestran que la aventura que canta el *Diario* es una aventura metafísica de naturaleza, a la vez, epistemológica y ontológica: es la aventura que tiene que ver con el conocimiento y con la construcción de la realidad (es la mirada del poeta la que adivina la verdadera realidad, al ver más allá de lo puramente apariencial, y es su palabra la que dando forma a esa realidad escondida la va creando). [...] Si el poeta crea la realidad con su mirada, como quiere Ortega, la realidad le devuelve el milagro creándolo a él.» *Ibidem*, pág. 29.

que guarda similitud fónica con *el otro lado* padorniano—, del que fue privado dolorosamente. Es en Juan Ramón Jiménez, por tanto, el mar un símbolo ambiguo, plurivalente, que connota en forma contradictoria, mientras que en Manuel Padorno ese mismo mar posee significados positivos, casi constantemente.

Tratemos, no obstante, con más detenimiento cómo queda elaborado el tema del mar en cada poeta. Comencemos por el más joven, por Manuel Padorno. En el poema “Oír la ola distinta”, de *Desnudo en Punta Brava*, el mar aparece como una «región bondadosa» —que recuerda, de alguna forma, al espacio juanramoniano de *La estación total*— en la que comienza a disfrutarse ya de una gozosa y nueva realidad:

OÍR LA OLA DISTINTA

El ruido que hace la ola esta noche
no es el que se ve. Se ve romper
encrespada (en ella misma), ola que bate
el infinito. Pero yo que vengo caminando
frente a ella, que la oigo, que la sé,
parece que me dice en su arboladura
floreale y por la arquitectura de su espuma
que ese trallazo suyo (por primera
vez) se oye distinto: oí distinto.
¿En dónde vivo? ¿Qué mar es éste?
La región bondadosa deja oír
cómo aprender a oír de nuevo todo. [DPB, 11]

Puesta con mayor fijeza la percepción, en este caso la auditiva, «que la oigo, que la sé», se puede llegar a la desautomatización de la realidad, «se oye distinto: oí distinto», gracias a la cual se puede acceder a una nueva realidad, la de «la región bondadosa» donde «aprender a oír de nuevo todo.»

Pero veamos cómo se avanza temáticamente en esta obra en cuanto al tratamiento del mar. Leamos, para ello, “El bañista y la bestia”:

EL BAÑISTA Y LA BESTIA

He bajado a la playa solamente
para palpar el agua, ver el agua
de cerca, estar con ella un rato viéndola.
He bajado desnudo y entro en ella
desnudo y amansándola: una bestia
increíble. No tiene fauce alguna,

garra alguna; es dulce, poderosamente dulce, tendida, espumeante, clara, transparente: me cubre con su lluvia. Entro en su cuerpo vivo. Ah, braceo su cuerpo vivo incandescente, dentro. Palpo el agua: una bestia infinita. Muge el oleaje: una bestia infinita. Estoy bañándome en su belfo cálido, en pura lengua clara, en su dicción espumeante, braceo su lenguaje para abrir los ojos en ti y oírte por dentro. Tú que sabes dulcemente a la sal de la tierra, bestia mía, hermosa bestia mía el mar el agua. [DPB, 27]

El mar ahora representa, para el poeta, la propia lengua poética, infinita y, podríamos decir, primitiva, animal, originaria. Nótese cómo el mar es metaforizado como una bestia aunque sus garras, fauces y demás atributos no se presenten como dañinos ni, mucho menos, amenazantes sino como acogedores para un poeta que se regodea en el contacto con esa bestia, que la saborea y la degusta. En el último poema del libro, “En Punta Brava”, observamos un nuevo avance en el tratamiento de este tema. La casa del poeta se ha transformado en barco, sobre el cual este surca las aguas poéticas infinitamente. Por ello, el poeta muere de placer junto a un mar que, como vemos, es fuente, objeto y material de su poética:

EN PUNTA BRAVA

Las olas rompen bajo mi ventana
interminablemente. Cuece el día.
He venido a vivir aquí al azar
en la proa de un barco, en Punta Brava.
Las olas rompen en el contrafuerte
del paseo. Tiembla la casa. Trema.
Delante mío crece al árbol de la luz
mineral, vegetal, el infinito,
el bosque de la luz en vilo, un río
inmóvil rueda deslumbrante, huido.
El hondo cielo azul brota del pozo
desconocido, una gaviota lentamente.
Más allá de La Barra la nave que fondea
la claridad del fuego, alta llama
derramada de luz, el mediodía
arde en El Confital, árbol de luz
inmenso crece en la proa del barco

las olas rompen bajo mi ventana
arrolladoramente dulce muero. [DPB, 76]

El tema, por lo que llevamos visto hasta ahora, ha adquirido tal riqueza y grado de desarrollo, que pudiéramos llegar a pensar que poco más pudiera dar de sí. No obstante, en *Canción atlántica*, alcanzamos inesperadas facetas y profundidades mucho mayores del asunto. La playa, por su vínculo privilegiado con el mar, constituye un atributo de este y adquiere peculiares características. A veces, la playa se nos presenta como lugar para el mero disfrute carnal y de los sentidos; otras, se convierte ella misma en el receptáculo o vaso que contiene el mar, con toda su agua. Por ahí llegaríamos al valor más mítico o simbólico de la playa en Manuel Padorno, como espacio de percepción extraordinaria, lugar donde acontece la maravilla, sede del acontecimiento. Se convierte así la playa en una especie de recinto sagrado o puerta de acceso a la otra realidad:

SENTIDOS EN LA PLAYA

¿Es un olor o es un ruido? Debe
de ser un ruido. Se ve bien; perfecto. [...]
Sucede aquí en la playa. [...]
Es mejor escuchar al mediodía.
Se abren los sentidos. [...]
Entonces, evidente,
se oyen los olores, y se palpan
con toda nitidez, y el oleaje
comienza a verse cómo suena. Al aire.
Altos suenan. Y cómo se trasvasan.
A veces se distinguen, clareados
los olores atlánticos más fríos
con aquellos que son todos azules. [CA, 30]

Pero volviendo al mar y en consonancia con el optimismo padorniano, el mar es a veces en *Canción atlántica*, tan solo, el motivo de la alegría o, más bien, el objeto sobre el cual el poeta representa su entusiasmo por la vida:

DESPERTAR, UN AUTÉNTICO LUJO

Un auténtico lujo: despertar.
Sí. Despertar. Despertar cada día. [...]
Un verdadero lujo: lo más caro

del mundo; levantarse; cuánta, cuánta
energía; ponerse en pie; ir hacia
la ventana y abrirla; ver el mar,
el mar abierto bravo, tumultuoso,
la espuma derramada, el cielo raso. [CA, 71]

Solo ahora, en *Canción atlántica*, vamos a obtener inéditas visiones sobre el mar, dentro de las cuales, por ejemplo, se contempla el mar poblado de animales terrestres, como caballos, vacas, cabras: “Las vacas oceánicas” [CA, 16], “Las otras cabras” [CA, 18], “Los caballos más largos” [CA, 19] o “El pájaro del agua” [CA, 20].

Por todo lo que llevamos visto hasta ahora, el mar supone el origen y el destino de buena parte de la creación de nuestro poeta, como también el propio material y medio poético. De aquí, en un paso más, se alcanza que los frutos metafóricos que tal actividad poética provea ha de darlos, obviamente, el mar, quien se convierte, así, en un jardín de fruta extraordinaria o en un inmenso campo cultivado que ofrece al poeta su cosecha:

LA GRAN COSECHA ATLÁNTICA

Me asomo para ver, donde se alcanza
la llanura marina roturada:
la gran cosecha azul que se avecina.

Marejadas de campos ondulados,
las grandes extensiones cereales,
espumosas espigas salitrosas. [CA, 101]

Demos un paso más y este agricultor del agua, o jardinero marino, se alimentará de su propia cosecha. Es decir, que en círculo virtuoso —y vital— el trabajo genera un producto que, a su vez, produce más energía para trabajar y generar, nuevamente, más productos. Como el alquimista que hace, con su trabajo, oro del plomo o que anda a la busca de la piedra filosofal, el fruto resultante parece cada vez, con cada nuevo proceso de decantación, más puro y valioso: la palabra poética de Manuel Padorno en su *Canción atlántica*. Asistamos ya al momento en que Manuel Padorno se alimenta del fruto de su trabajo:

DE TODO

Como de todo (aquello que me gusta).

También bebo de todo (lo que quiero).
La mesa está servida sobre el agua.
Mi estómago tritura, con sus jugos,
asadas carnes, fritas o guisadas,
pescados de colores desiguales,
también legumbres, frutas minerales,
todas las aguas, líquidos azúcares. [...]
Sobre todo la luz, la sal, el aire:
amasadoras aguas esenciales. [CA, 81]

De todo, sí, pero del mar y de la luz, «aguas esenciales», sobre todo se alimenta este poeta. Pero, aún hay más. El hombre, el poeta, en relación tan íntima con el mar —que es su poesía, ya lo hemos visto— generándolo y asimilándolo, y volviéndolo a generar, en un proceso de riqueza infinita del sentido, termina haciéndose, él mismo el mar, la poesía o el poema —sin dejar de recordarnos esto último a lo que dijera Gil de Biedma—. Asistamos a la transformación, o mejor debiéramos decir ovidiana metamorfosis, del poeta en playa:

EL HOMBRE QUE COMIENZA EN UNA PLAYA

Este hombre comienza en una playa
aún sin terminar. Él sí está hecho.
Construcción corporal, enarenada,
los peñascos enhuesan, piernas, brazos,
el corazón un puño arena húmeda,
palpitante, que envena el oleaje,
ensalitrán pulmones, ya branquiales,
respiran los oxígenos acuáticos,
el yodo, el sol encuerpan, dan figura
humana a su montón de arena y agua.
La espuma hollada lenta, muy despacio. [...]

Este hombre comienza en una playa
que abre todo el espacio, el horizonte
agranda sin parar sus ventanales.

Este hombre termina cada noche
varándose al costado, solitario. [CA, 296-297]

Alcancemos, por último, en este apresurado recorrido de lo que el mar supone en la obra de Manuel Padorno, el poema con que finaliza *Canción atlántica*, que lleva lógicamente este mismo título. Este poema configura una poética que recoge, meridianamente, toda la poesía de nuestro autor: cómo

inició su camino, cuáles han sido sus materiales poéticos, sus símbolos, cuál su fruto, su deseo... Casi al final del poema, en dos frases nominales contiguas se condensa el sentido de todo lo que venimos recogiendo: «Una canción atlántica. Salubre.» La poesía padorniana es la canción del mar. En una gota de la canción marina tenemos todo el mar: en la mínima sustitución de una vocal por otra, de la “o” por la “u” en este caso, origen de la desautomatización (sustitución de “salubre” por “salobre”). Pero por ser vocales tan cercanas, el cambio se cifra tan solo en unos mínimos rasgos fonológicos que podrían, frecuentemente, en la costumbre, pasar desapercibidos. Como el mar que se constituye de cada una de sus gotas, tenemos toda una poética condensada en, apenas, unos rasgos fonológicos. El valor de lo pequeño. El oro de cada día. La cifra infinita que buscaba el alquimista:

CANCIÓN ATLÁNTICA

He trabajado en una carretera.
También he construido un árbol. Una
gaviota. Un pez. La luna al mediodía.
Tallé la nube rosa. También tuve
que edificar un vaso. Fabricar
algunos animales invisibles,
el pájaro de vidrio, enjalbegar
los cielos amarillos más azules.
Frecuenté lo infrecuente, decidido.
Y liberé mis manos, pies, orejas.
Construí sobre el agua. Cuerpo de agua.
Una patria oceánica. Una playa.
Fui a trabajar en lo que no se ve.
En otras realidades: el desvío.
Una luz diferente. Y tuve fiebre;
enfermé saludable, estremecido,
de la fiebre más sana todavía.
Trabajé la canción. Envidia misma.
Una canción atlántica. Salubre.
El más dulce salitre, el más salado
de todos los azúcares azules. [CA, 351]

Pero no corresponde por ahora profundizar más en la poética padorniana. Baste que con estas líneas haya quedado patente la relevancia del mar en su poesía, para, a continuación, ponerlo junto al caso de la poesía del otro poeta, Juan Ramón Jiménez, con quien sucede algo parecido, pero en diversa forma. Es claro que tampoco nos compete a nosotros completar, en este sitio,

un análisis pormenorizado del tema y el símbolo del mar en la poesía de Juan Ramón Jiménez. Teniendo esto bien presente, si realizaremos un breve acercamiento al asunto que nos permita, en definitiva, asentar una concomitancia más entre Juan Ramón y Manuel Padorno, la de la importancia poética del mar.

El mar juanramoniano

El mar es el elemento fundamental de una obra clave juanramoniana, el *Diario de un poeta recién casado*. Tanto es así que en el proyecto de las obras completas del poeta el libro pasó a titularse *Diario de poeta y mar*. Pues bien, tal y como antes apuntábamos, el mar es visto de muy distintas formas en esta obra, a veces antitéticas.²⁶⁷ Veamos un ejemplo de tratamiento negativo del mar:

MAR, NADA

Las nubes tristes le dan sombras al mar.
El agua, manchada férreamente,
parece un duro campo llano de minas agotadas (en no sé qué arruinamiento de fluyentes escorias, de líquidas ruinas).

¡Qué subir y qué caer, qué barajeo, qué quita y pon de oscuros
planos desolados! [...]

¡Nada y mar!

(4 de febrero)²⁶⁸

Unos cuantos poemas más adelante nos encontramos, no obstante, con este otro tratamiento del mar, radicalmente distinto, en “Vidamar”:

²⁶⁷ Así queda, efectivamente, recogido por Javier Blasco: «Dentro de cada una de las dos secciones mencionadas, es muy frecuente la alternancia entre ciertos momentos de iluminación, en que parece que el mar busca al poeta para comunicarse con él, y otros de sequedad, en que parece que el mar le da la espalda y, de ser un animal ansioso de comunicación, se cosifica y enmudece. [...] Sobre esta alternancia que comentamos, se va construyendo la aventura epistemológica que tiene al mar por escenario y que refiere el *Diario*.» En su introducción a *Diario...*, *op. cit.*, pág. 19.

²⁶⁸ *Diario de poeta y mar*. En *Leyenda (1896-1956)*, edición de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, Visor, 2006, pág. 581.

VIDAMAR

Tú nombre, hoy, mar, es vida.

Jamás palpité nada así, con la riqueza sin orillas, salidamente onda, de tu bullente y lúcido padrejón verdeplata, áurea entraña y azul de la crecencia eterna; criadero, sin fin ni tregua, de comienzo de los colores todos y todos los olores, de todos los sabores y los sonidos todos y de todas las luces.

¡Mar vivo, vivo, vivo, todo vivo y vivo solo, movimiento en orijen infinito, eterno no llegar a eternidad ninguna, tan solo vivo y para todo y siempre vivo, mar!

(18 de junio)²⁶⁹

El mar parece mostrar, de esta forma, el inestable ánimo del poeta, sus vaivenes y sus temores ya que «[...] será, a la vez, un desdoblamiento del yo y un símbolo de la realidad exterior.»²⁷⁰

El tema que abordamos ahora mismo, el mar en Juan Ramón, ya ha sido tratado, con mayor precisión y acierto, por Mercedes Juliá, quien dedica todo un capítulo de *De la nueva luz. En torno a la poesía última de Juan Ramón Jiménez* a profundizar en la relación de Juan Ramón Jiménez con el mar.²⁷¹ Allí se dice, y en cuanto a *Diario de un poeta recién casado*, que a Juan Ramón «la desazón ante el mar abierto le produjo un estado angustioso en la primera parte del *Diario*. El poeta se sentía insignificante ante el espectáculo de un mar sin confines y esta sensación arrastraría a la voz lírica a momentos de miedo y dolor. Así, en el poema CLXIII, titulado “El mar”, éste aparece personificado como una criatura monstruosa que se ríe del poeta: “Por doquiera/ asoma y nos espanta; a cada instante/ se hace el mar casi humano para odiarme; ... Le soy desconocido” (*Diario*, 229). Un poco más adelante, el mar cobra un sentido de enormidad: “¡Qué grande eres,/ de espaldas a mis ojos,/ gigante negro hacia el ocaso grana,/ con tu carga chorreosa de tesoros!” (*Diario*, 232).»²⁷²

²⁶⁹ *Ibidem*, pág. 595.

²⁷⁰ Javier Blasco en su introducción a *Diario...*, *op. cit.*, pág. 27.

²⁷¹ Lleva por título, precisamente, “El mar” toda la sección del libro de Mercedes Juliá en la que analiza la importancia de este elemento en la vida y la obra juanramoniana. En *De la nueva luz*, *op.cit.*, págs. 91-101.

²⁷² *Ibidem*, págs. 93-94.

En otra de sus obras capitales, *Dios deseante y deseado*, Juan Ramón Jiménez penetra en el mar como en pocas obras de nuestra literatura contemporánea se ha hecho. Es un tema este tan recurrente y profundo que su estudio daría para no pocos ensayos y tratados. En cuanto a ello, también Mercedes Juliá nos aporta interesantes datos:

En 1948 Juan Ramón escribió *Animal de fondo* durante la travesía por barco a la Argentina. La contemplación del Atlántico en esta ocasión dio pie a una serie de poemas jubilosos, en reconocimiento de que todo el esfuerzo del poeta se había visto compensado; pues en este mar "tercero", como lo llama Juan Ramón, el poeta canta al dios que acaba de descubrir, que no es sino su conciencia extasiada ante la belleza de este mundo, el único en el que creía.²⁷³

Lo que ahora nos interesa desatacar es cómo el hallazgo en el apogeo de la obra juanramoniana del absoluto poético es simbolizado, a menudo en el mar —aunque ya sepamos que la manera habitual de nombrarlo para el poeta, en aquel momento, era como “dios”—:

EN MI TERCERO MAR

En mi tercero mar estabas tú, de ese color de todos los colores (que yo dije otro día de tu blanco); de ese rumor de todos los rumores que siempre perseguí, con el color, por aire, tierra, agua, fuego, amor, tras el gris terminal de todas las salidas.

Tú eras, viniste siendo, eres el amor en fuego, agua, tierra y aire, amor en cuerpo mío de hombre y en cuerpo de mujer, el amor que es la forma total y única del elemento natural, que es elemento del todo, el para siempre; y que siempre te tuvo y te tendrá sino que no todos te ven, sino que los que te miramos no te vemos hasta un día.

El amor más completo, amor, tú eres, con la sustancia toda (y con toda la esencia) en los sentidos todos de mi cuerpo (y en todos los sentidos de mi alma) que son los mismos en el gran saber de quien, como yo ahora, todo, en luz, lo sabe.

Lo sabe, pues lo supo más y más; el más, el más, camino único de la sabiduría; ahora yo sé ya que soy completo, porque tú, mi deseado dios, estás visible, estás audible, estás sensible

²⁷³ *Ibidem*, pág. 97.

en rumor y en color de mar, ahora; porque eres espejo de mí mismo en el mundo, mayor por ti, que me ha tocado.²⁷⁴

Javier Blasco también nos señala estos valores para el mar en estas últimas obras juanramonianas:

Pero, fuera del poeta, existe también una conciencia general — «la de otro, la de todos / con forma suma de conciencia»—, una conciencia que es esa alma del universo (la belleza, la realidad invisible, el Todo) que alienta detrás de todas las cosas. La imagen visible de esa realidad invisible, que es la «conciencia suma», se la da al poeta el mar, cuyos atributos —eternidad, belleza, permanente movimiento y perpetuo enriquecimiento de sus mundos interiores—, constituyen ese «algo vago y misterioso» perseguido y deseado por el poeta a lo largo de toda su escritura.²⁷⁵

El mar en la vida de ambos poetas

De tal manera inspira el mar a nuestros poetas, Manuel Padorno y Juan Ramón Jiménez, que puede afirmarse, como decíamos, que estos encuentran su palabra poética, que la ven y por tanto pueden escribirla, entonarla y cantarla, junto al mar. En el caso de Manuel Padorno es evidente que su producción aumenta exponencialmente en cantidad y calidad cuando regresa a Las Palmas, desde Madrid, en 1986, para instalarse ya allí definitivamente. Además, es el momento en que nuestro autor sabe canalizar adecuadamente sus textos, para hacerlos públicos, en el mundo editorial. En el caso de Juan Ramón Jiménez, parece también muy sintomático que, durante su penoso exilio americano, y tras el largo periodo de silencio que hemos mencionado, recobrarla la palabra precisamente en las cercanías de un mar similar al de su origen:

²⁷⁴ *Dios deseante y deseado*, en *Leyenda*, *op. cit.*, pág. 930.

²⁷⁵ *Antología poética*, Juan Ramón Jiménez. Edición de Javier Blasco, Madrid, Cátedra, 17ª edición de 2010, pág. 100.

En enero de 1939 Jiménez dejan la isla de Cuba y se dirigen a Estados Unidos, instalándose en Coral Gables, La Florida, donde residirán hasta noviembre de 1942. Sólo entonces, ante las marismas de un paisaje que a menudo le trae recuerdos de su Mo-guer natal, la palabra poética vendrá como antes, o más que nunca quizá, en un impulso sostenido de luz que le llevará a escribir dos de sus obras fundamentales, *Romances de Coral Gables* y *Espacio*, que luego serán secciones de *En el otro costado*.²⁷⁶

No parece de más mencionar aquí la identidad, fónica, léxica y simbólica de dos de los textos más importantes de nuestros poetas: *Lírica de una Atlántida* y *Canción Atlántica*, cantos en ambos casos del mar y del mismo mar, el Atlántico, curiosamente:

Pronto pensó Juan Ramón en un título que reflejara mejor esa presencia del mar en su poesía escrita en América, y éste fue, precisamente, *Lírica de una Atlántida*, título bajo el que durante años pensó recoger su obra escrita entre 1936 y 1941, y que, años después, pasó a ser, como veremos, el título general del proyecto que debía agrupar toda su poesía última.²⁷⁷

Muy posiblemente exista en todas estas identidades, por parte de Manuel Padorno, homenaje, comunicación, diálogo poético a través del tiempo, e intertextualidad para con Juan Ramón. Pero pensamos que lo que se produce, más que nada, es una confluencia: es decir, que se han alcanzado, desde un deseo similar y con parecidos métodos, a resultados muy cercanos o, dicho metafóricamente, que ambos marinos han arribado al mismo mar desde ríos paralelos.

En el caso de Juan Ramón Jiménez, ya no es que la palabra poética aflore en presencia del mar, es que esta se acompasa de alguna forma al ritmo del mar y a las idas y venidas, en el viaje total de su vida, sobre el mar. Así queda reflejado por los especialistas en la obra de Juan Ramón:

²⁷⁶ *Lírica de una Atlántida*, Juan Ramón Jiménez. Edición de Alfonso Alegre Heitzman, *op. cit.*, págs. 6-7.

²⁷⁷ *Ibidem*, pág. 7.

El 12 de julio de 1948, Zenobia y Juan Ramón parten desde Nueva York, en el barco Río juramento, rumbo a Argentina y Uruguay. Juan Ramón había sido invitado por la sociedad Los Anales de Buenos Aires, para dar un ciclo de conferencias. Además de la capital bonaerense, Juan Ramón y Zenobia visitaron otras ciudades argentinas y también se trasladaron a Montevideo invitados oficialmente por el gobierno uruguayo. En ese viaje el mar vuelve a ser, como lo fue en su viaje de 1916 cuando el poeta escribiera *Diario de un poeta recién casado*, alimento fundamental de su espíritu y génesis de su poesía.²⁷⁸

El propio poeta era más consciente que nadie de esta realidad y así lo manifiesta en una cita que resulta de lo más elocuente:

Las tres renovaciones principales mías se las debo al mar; los tres viajes más largos por mar que he hecho en mi vida, y siempre a las Américas (o de ellas): en 1916, el *Diario de un poeta*; en 1936, la *Lírica de una Atlántida*; libro que daré (el año que viene) en Buenos Aires también; y en este 1948, este *Dios deseante y deseado* del que *Animal de fondo* vendrá a ser una tercera parte.²⁷⁹

Por aquí llegamos, para alcanzar el final de estas explicaciones, a una última similitud entre los dos poetas: la que alude a las respectivas condiciones de Juan Ramón Jiménez y Manuel Padorno, respectivamente, como exiliado y como nómada y, en suma, como solitarios.²⁸⁰ El mar ha supuesto desde

²⁷⁸ *Lírica de una Atlántida*, op. cit., pág. 16. De parecida forma relata los hechos Mercedes Juliá: «En 1948 Juan Ramón escribió *Animal de fondo* durante la travesía por barco a la Argentina. La contemplación del Atlántico en esta ocasión dio pie a una serie de poemas jubilosos, en reconocimiento de que todo el esfuerzo del poeta se había visto compensado; pues en este mar "tercero", como lo llama Juan Ramón, el poeta canta al dios que acaba de descubrir, que no es sino su conciencia extasiada ante la belleza de este mundo, el único en el que creía». En *De la nueva luz*, op. cit., pág. 97.

²⁷⁹ *De la nueva luz*, op. cit., pág. 95.

²⁸⁰ Pudiera ser que *el padre lírico* de ambos, de Juan Ramón Jiménez y Manuel Padorno, Rubén Darío también haya sido como ellos un poeta del mar, un náufrago solitario, posibilidad que aquí solo podemos apuntar basándonos en un, eso sí, muy interesante documento. En el artículo ya mencionado, "Los Rubén Daríos de Juan Ramón Jiménez", Ángel Crespo nos ofrece el

siempre para el hombre el medio ideal para cambiar de lugar y desplazarse, para trazar itinerarios maravillosos y alcanzar nuevos mundos, otras tierras. El mismo mar Atlántico que vincula poéticamente a Juan Ramón y a Manuel Padorno, ha unido y separado en vida a ambos poetas de la Península, de la vida y la poesía española. Bien sabemos que el exilio de Juan Ramón Jiménez no fue del todo voluntario y que el nomadismo de Manuel Padorno fue más bien deliberado, con lo cual aquí habría, una vez más, diferencias de matiz o de dirección: si Juan Ramón contempló su último mar como exiliado, mientras que Manuel Padorno lo hizo, literalmente, desde su propia casa.

Pero lo que queremos decir para poner punto a estas explicaciones es que no parece casual que ambos poetas, marinos y marineros, más o menos voluntaria o involuntariamente, hayan llegado a fijar su vista y a cantar su canción al unísono con el mar. En este sentido, vienen a colación las palabras de otro poeta del exilio, José Ángel Valente, con las cuales debe entenderse ahora mejor las cualidades, salvando una vez más todas las diferencias, de ciertas poéticas, la de él mismo, y la de Juan Ramón Jiménez y la de Manuel Padorno: «En el exilio estás en la nada. Desvinculado de todo. En este sentido he hablando del exilio como algo positivo. El poeta debe estar despojado de todo para enfrentarse con la palabra y poder crear».²⁸¹ El mismo mar que ha separado a Juan Ramón Jiménez y a Manuel Padorno, al andaluz y al canario universales, les ha otorgado, en cambio, otra manera de cantar.

retrato del «Rubén Darío marino» que realizó, precisamente, Juan Ramón Jiménez. La imagen, bella caricatura lírica de Darío, apareció en la primera edición de *Espanoles de tres mundos*, publicado en Buenos Aires en 1942: «¡Cuánto he pensado que Rubén Darío era, no un lobo de mar, un raro monstruo marino, bárbaro y exquisito a la vez! Siempre fue para mí mucho más ente de mar que de tierra. Al paisaje polvoriento poco lo sorprendí entregado; creo que no sentía bastante lo pedrero; la arena ya le encontraba la planta. [...] Lo vi mucho tomando, con su “whisky”, mariscos. Él mismo tenía algo de gran marisco náufrago. Y, sin duda, su instrumento favorito era el caracol. Su poesía ¿no es una cantata de caracol y lira? ...y oigo un rumor de olas y un incógnito acento... Mucho mar hay en Rubén Darío, mar pagano, no mar metafísico, ni mar, en él psicológico. Mar elemental, mar de permanentes horizontes históricos, mar de ilustres islas. Su misma técnica era marina. Modelaba el verso con plástica de ola [...] Todos sus mares, Atlánticos, Pacíficos, Mediterráneos, eran uno: mar de Citeres: ...y los faros celestes prendian sus farolas... Rubén Darío andaba siempre mareado de la ola, de la Venus, de la sal, del tónico [...] Su patria verdadera fue la isla, de los Argonautas, de Citeres, de Colón. Su palabra favorita, “archipiélago”.» Tomado de *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, op. cit. págs. 70-71.

²⁸¹ José Ángel Valente, en la entrevista en el diario *El País*, “Los intelectuales están domesticados”, Madrid, domingo 24 de julio de 1994, pág. 20.

El otro lado de la mística

Poetas místicos o poetas con inclinaciones místicas han abundado en nuestras letras, incluso en la actualidad, algo que no deja de parecer contradictorio: si la modernidad en que vivimos comenzó, justamente, con la muerte de dios proclamada por Nietzsche, resulta doblemente contradictorio que, ya no en la modernidad sino en la posmodernidad, persistan actitudes poéticas —o del tipo que sean— que enlacen con la mística. Ahí están los ejemplos, por citar algunos, de Francisco Pino, José Ángel Valente o Eduardo Scala.

Este asunto concreto, el de la mística, surge como otro punto más de encuentro entre Juan Ramón Jiménez y Manuel Padorno aunque, eso sí, con sus particulares diferencias, las cuales reduciremos por ahora a un mero factor histórico o contextual: la mística juanramoniana es la propia de un poeta de la época moderna, mientras que la padorniana es de la época posmoderna.

Son tan numerosos los estudios que han tratado a Juan Ramón Jiménez como poeta místico como variadas han sido las conclusiones que se alcanzan en esos trabajos. Sin entrar a fondo en las diferentes posiciones teóricas, sí parece claro a todo el mundo que en la poesía de Juan Ramón Jiménez, desde sus orígenes y hasta sus obras definitivas, late la presencia de algo superior, algo que está más allá, algo inefable. La dificultad surge a la hora de ponerle nombre a esa presencia, a la hora de tratar, desde la actividad crítica, de fijar algo que, en su esencia es por definición múltiple, móvil, ambiguo e incluso contradictorio. Algo que, por ello mismo, solo puede ser abordado por la poesía o que es la esencia de la poesía.

De esta dificultad, por otra parte, suele partir el error en el a priori del que parte toda actividad crítica —la objetividad no solo es imposible sino que bien sabemos que la labor del investigador contamina, ineluctablemente, el objeto de su estudio—, en razón de lo cual unos serán proclives a ver a Dios, con mayúsculas, tras esa latencia de la obra juanramoniana, mientras que otros comparecerán predispuestos a dar una visión más profana del fenómeno místico juanramoniano.

Por otra parte, en algunos momentos de su vida, Juan Ramón Jiménez se expresó como un auténtico místico. Recordamos, entre otras varias, la ocasión en que, con motivo del viaje por barco a la Argentina en 1948, el poeta intuyó y sintió, físicamente, a través de todos los sentidos la presencia de

Dios: «lo sentí, es decir, lo vi, lo oí, lo olí, lo gusté, lo toqué».²⁸² Esta experiencia está en el origen de la escritura de *Dios deseado y deseante*, a lo largo de la ya comentada travesía por mar. Ahora bien, pese a ello, debemos tomar con cierta cautela estas emanaciones juanramonianas, más aún conociendo su carácter —impulsivo, complejo y contradictorio—, y poner el misticismo en relación, como muy bien hace Nilo Palenzuela, tanto con su solipsismo —otro fundamental rasgo, poético y biográfico, juanramoniano— como con la época histórica que le tocó vivir:

Del mismo modo que el maestro Eckhart o Miguel de Molinos, [Juan Ramón] nos habla del anonadamiento, si bien su situación se instala en el terreno de los sentidos, como puede advertirse en estas palabras: “He llegado a tal anonadamiento del espíritu que los deleites materiales han llegado a ser los únicos oasis de mi pobre vida”. Sin duda los vínculos con la religiosidad mística son claves pero creemos que, para advertir el sentido que adquiere en Juan Ramón, es necesario partir del solipsismo y la libertad de elección que brota desde el origen mismo de la modernidad.²⁸³

Hablar de mística en nuestra poesía castellana conlleva mencionar, inevitablemente, a San Juan. Pero resulta tan cierto que la poética juanramoniana establece poderosos vínculos con la del autor de la “Noche oscura del

²⁸² Así nos recoge Alfonso Alegre Heitzman el relato de esta experiencia juanramoniana en su edición de *Lírica de una Atlántida, op. cit.*, pág. 19: «Parece que haya en Juan Ramón desde el momento mismo de su partida una intuición de la profunda vivencia interior que ese viaje le va a ofrecer, y así lo escribe en un borrador de una de sus conferencias argentinas: “El hecho es que al subirme en el coche en Riverdale para tomar en Nueva York el barco que me habría de traer a Buenos Aires, empecé a escribir estos poemas, escritura que siguió en Nueva York, durante toda mi travesía, y en este Buenos Aires. Es decir, que esta penúltima primavera mía, este florecer de huesos ansiosos fue suscitada por este viaje por mar”. Del mismo modo, meses más tarde en carta a Ángela Figuera escribe: “dios estaba en mí, con inminencia segura, desde que tuve uso de razón; pero yo no lo sentía con mis sentidos espirituales y corporales que son, naturalmente, los mismos. De pronto, el año pasado, gran año para mí, al poner el pie en el estribo del coche, aquí en Riverdale, camino de New York, camino de la Argentina, lo sentí, es decir, lo vi, lo oí, lo olí, lo gusté, lo toqué. Y lo dije, lo canté en el verso que él me dictó. Eso es todo.”»

²⁸³ Nilo Palenzuela en “El espacio moderno de Juan Ramón Jiménez”, artículo recogido en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*. Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga. Barcelona, Anthropos, 1991, pág. 244.

alma”, en cuanto a lo simbólico, como cierto resulta que bien poco tienen que ver la mística del uno con la del otro, sobre todo como fenómeno estrictamente religioso. También el tiempo, la historia y el contexto han podido influir en esta última cuestión, tal como fielmente reflejan los estudiosos de la obra del andaluz universal: «el misticismo juanramoniano era muy distinto al de San Juan de la Cruz; se trata aquí [en el caso de Juan Ramón Jiménez] de un sentimiento espiritual moderno, que supone que lo que sigue a la muerte es el vacío.»²⁸⁴

Tampoco debe identificarse la mística juanramoniana con las posiciones panteístas, opción teórica, esta, a la que suelen acogerse quienes se hallan en la equidistancia de los dos aprioris que acabamos de apuntar, es decir entre la religiosidad y el agnosticismo. Mercedes Juliá, de nuevo, viene a depararnos consideraciones muy pertinentes a este respecto:

Así, mientras que San Juan de la Cruz deseaba morir para estar cerca de Dios y en el panteísmo el alma pasa a formar parte de la naturaleza, Juan Ramón quería justamente lo opuesto: vivir para recrear en sus poemas el mundo que le rodeaba. Puede decirse que Juan Ramón es un místico moderno; un místico cuyo dios era la naturaleza toda, de la cual se había profundamente enamorado; de ahí su preocupación por la muerte.²⁸⁵

Con todo, no parece este el lugar idóneo para realizar un estudio adecuado, con la suficiente profundidad, de la mística en Juan Ramón Jiménez.²⁸⁶ Lo que sí pretendemos con estas líneas es relacionar a Juan Ramón Jiménez con Manuel Padorno una vez más, aunque ahora la mística no suponga un mero elemento de unión entre ambos poetas ya que sus implicaciones, como tendremos oportunidad de ver, son mayores y conducen a un ámbito superior de sentido. Diremos, por último en cuanto a Juan Ramón,

²⁸⁴ *De la nueva luz, op. cit.*, pág. 116.

²⁸⁵ *Ibidem*, pág. 100.

²⁸⁶ En *De la nueva luz, op. cit.*, págs. 183-207, Mercedes Juliá dedica todo un capítulo, “San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez : místicos de dos épocas” a comparar el elemento místico en ambos autores. Son muy interesantes las consideraciones que allí nos deja Juliá y van en consonancia con lo que nosotros queremos expresar aquí, en relación ya a Manuel Padorno, es decir, que parte de la diferencia en cuanto a lo místico en todos estos autores no se puede comprender sin tener muy en cuenta el contexto histórico de cada uno de ellos.

que difícilmente consideramos que pueda ser místico, al menos en el sentido ortodoxo del término, aquel que se manifiesta como en “El ejemplo”, poema perteneciente a *La estación total*, diciendo: «Enseña a dios a ser tú».²⁸⁷ O bien, un poeta que inicia un largo poema suyo en prosa, *Espacio*, con esta línea: «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo.»²⁸⁸ Las palabras de Nilo Palenzuela aparecen como colofón necesario a todas estas explicaciones:

El misticismo de Juan Ramón no puede compararse de forma inmediata con el de un Juan de la Cruz, un Eckhart o un Hallaj. Su anonadamiento espiritual y su viaje al centro no tropieza con Dios, sino con la conciencia de que tal Dios es una invención necesaria para el ser y la poesía [...] Este encuentro con tal idea de dios muestra al lenguaje como límite y frontera del hombre y el poeta no puede ya contentarse con la tópica de lo indecible. [...] Su territorio no es el *ascensus*, sino la horizontalidad: el espacio de la invención de una idea de dios.²⁸⁹

Si abordamos el mismo asunto, la peculiar mística en ambos poetas, desde otra faceta, habría que anotar que en los poemas de Manuel Padorno apenas aparece el significante “dios”, o “Dios”, en forma diversa a lo que acontece en la obra de Juan Ramón. Abultado saldo arrojaría la cuenta de las veces que esta palabra aparece en determinadas libros juanramonianos, sobre todo, claro está, en el caso de Dios deseado y deseante. En toda la obra padorniana, contrariamente, solo aparece “dios”, en *A la sombra del mar*. Las tres veces que lo contamos en todo el libro —dos de ellas en el poema “Ardía Dios” [SM, 61], y una ya en el propio título— ocurren justamente en sus poemas finales. Por otra parte, la palabra “Dios” no volverá ya a aparecer en toda la obra padorniana, con la excepción de algún poema de *Conejera* —ya veremos más adelante que este libro nace, justamente, de los poemas descartados en su día de *A la sombra del mar*— y algún otro caso como este de *Coral Juan García El Corredera*, «creo en dios padre [...] todopoderoso creador del cielo [...] y de la tierra» [CGC, 28]; ejemplos, todos ellos en los que el poeta reproduce palabras

²⁸⁷ En *La estación total* de Juan Ramón Jiménez. Barcelona, Tusquets, 1994, pág. 75.

²⁸⁸ *Espacio*, Juan Ramón Jiménez. En *Leyenda*, op. cit., pág. 854.

²⁸⁹ Nilo Palenzuela en “El espacio moderno de Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, op. cit., pág. 248.

coloquiales, expresiones o frases hechas, de determinados personajes que aparecen en el poema.

Pero leamos, de una de las primeras obras de Manuel Padorno, alguno de los casos en los que aparece el significante en cuestión:

VETE A LO MANSO

Vete a lo manso, entra
su espesura, échate en su sombra.
Hace silencio. Piénsate vivir.

El día suelto por encima,
viento contra las rocas, viento el mar;
hace oscuridad hasta ser ciegos.

Pero tú allí en lo manso,
entre alegrías, ante
no sabes quién, tú solo,
en compañía
de quien no sabes todo, empieza
el Dios, empiézalo a tu sombra;
allí bajo aquel viento quieto. [SM, 60]

El texto, como se ve, no podría ser más adecuado para tratar este asunto; a todas luces, podría parecer un poema místico, en el que otros significantes, «espesura», remiten, a través de San Juan, a la experiencia mística. Algunos críticos pensaron que en ese momento, al final del libro, se producía el encuentro místico con la divinidad. Pero en *A la sombra del mar*, la primera obra padorniana de verdadera importancia, las cosas no están nada claras, incluso para el propio poeta quien parece, en verdad, estar explorando este asunto a través de sus poemas.

Manuel Padorno se reconoce influido fuertemente, ya lo sabemos, por la palabra poética de San Juan. En el capítulo tercero ya pudimos ver, en relación precisamente con la palabra sanjuanista, la relación paradójica que Manuel Padorno establecía con el fenómeno místico, pese al empleo de figuras retóricas propias de este tipo de discurso, como el oxímoron o la paradoja. Allí ya tratamos que, aun empleando recursos, figuras, formas y temas que de siempre han caído del lado de la mística, nuestro autor no es un poeta místico

ni nada que se le parezca —«Yo no soy un poeta místico ni a la vieja ni a la nueva usanza.»²⁹⁰

De todo lo cual podría deducirse la especial relevancia que el asunto cobra en el conjunto de la obra de Manuel Padorno. No extraña, así las cosas, que parte de la crítica padorniana haya dudado y ofrecido interpretaciones, a menudo, contrapuestas, a favor o en contra de la existencia de una mística en la poesía padorniana; otras veces, los Dcríticos evitan pronunciarse o lo hacen, ante las dudas, ambiguamente.

Así las cosas, hemos de recomendar la relectura de este poema de *Desnudo en Punta Brava* a todo aquel que aún pueda albergar dudas en cuanto a que el fenómeno místico en la obra padorniana no es tal y que, en todo caso, es reproducido o parodiado, dentro de una mentalidad del todo posmoderna, desde la ironía y con unos fines que podríamos determinar como —al servicio de su poética y de su visión del mundo— utilitarios:

EL AVE EJEMPLARIZANTE

No hay nada más engañoso que la mística
al Sur del mar Atlántico. Un ave, por ejemplo,
vuela el aire, pero parece incierta
en su fundamental designio verdadero,
mueve sus alas blancas en mecánica
conjunción, las dos a un tiempo. [...]
Un ave
vuela sin recorrido alguno, de árbol
en árbol pacientemente el aire
en el paisaje un sol desconocido. [DPB, 13]

Es decir, que ningún recorrido le queda al ave mística en la poesía de Manuel Padorno. Hasta aquí hemos tratado la diferencia entre el poeta moderno y el posmoderno —desde el fenómeno místico solipsista, hasta el descreimiento absoluto sobre el mismo— por parte de Juan Ramón Jiménez y Manuel Padorno. Sin embargo, ciertos elementos derivados de esta cuestión aparecen compartidos, con implicaciones superiores, y revisten un interés mayor que el de la propia experiencia mística *per se*.

²⁹⁰ Manuel Padorno en “Doy por instinto...”, *op. cit.*, pág. 48.

El poeta es un sacerdote

A medida que avanzan en sus producciones líricas —las cuales, ya lo hemos visto, parecen tener una evolución y un sentido bastante paralelos—, Juan Ramón Jiménez y Manuel Padorno van asentándose en el concepto de una poesía autosuficiente, en el ideal de una labor poética inmanente, que agota su sentido en sí y en la cual la palabra poética sea origen, medio y fin. El poeta va a convertirse —«después de mucho tiempo, tantos años de aprender el oficio» [CA, 89]—, en el trabajador experto de la palabra —«obrero ya especializado» [CA, 89]—, y en el intérprete ideal de la misma —«Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas»²⁹¹— y por tanto en la persona más cualificado para comunicarla a los demás, aquellos que por automatismo o indolencia —«que por mí vayan todos los que ya las olvidan, a las cosas»²⁹²— hayan perdido el valor y el sentido verdaderos de cada palabra, de cada término. El poeta viene a ser, así, alguien que, por vivir en la religión de las palabras, se ordena como sacerdote, como conocedor o comunicador óptimo de la palabra; el poeta será, en cierto modo, un hombre diferente, «con la sangre de la celeste raza que vida con los números pitagóricos crea»,²⁹³ a los demás. Un hombre único por oposición al hombre-masa, idéntico entre sí, que es producto de nuestra sociedad actual. Concepto este, del poeta y de la poesía, radicalmente opuesto al que quería y quiere ver la poesía social sobre el poeta, para quienes este debe ser tan solo uno más entre los hombres.

Ahora bien, esta idea del poeta como sacerdote no es en absoluto privativa de Manuel Padorno y Juan Ramón Jiménez sino que llega heredada de una estirpe de poetas tan antigua, quizá, como el oficio; ello queda reflejado en la extraordinaria introducción con que Víctor García de la Concha encabeza la cuidada edición de la *Obra poética* juanramoniana: «La dimensión religiosa que

²⁹¹ *Arenal de eternidades*, en *Leyenda*, *op. cit.* pág. 605.

²⁹² *Ibidem*, pág. 605.

²⁹³ El verso está extraído de un soneto de Rubén Darío que condensa muy bien el concepto de poeta y de poesía que estamos manejando. Soneto, además, que el nicaragüense escribió para Juan Ramón Jiménez y que apareció, como «atrio» en la edición de sus *Ninfeas*: ¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza / para empezar, valiente, la divina pelea? / ¿Has visto si resiste el metal de tu idea / la furia del mandoble y el peso de la maza? / ¿Te sientes con la sangre de la celeste raza / que vida con los números pitagóricos crea? / Y, como el fuerte Heracles al león de Nemea... / ¿a los sangrientos tigres del mal darías caza? / ¿Te entornece el azul de la noche tranquila? / ¿Escuchas, pensativo, el sonar del la esquila / cuando el Ángelus dice el alma de la tarde / y las voces ocultas tu razón interpreta? / Sigue, entonces, tu rumbo de amor, eres poeta: / la belleza te cubra de luz y Dios te guarde.

trascienden los versos de Rubén provenía de las raíces mismas de la modernidad poética. Hölderlin, en diálogo con Wilhelm Heinse, veía a los poetas “como sacerdotes del dios del vino que van de ciudad en ciudad en la noche sagrada”.²⁹⁴ Vino con que debieron saciar la sed Manuel Padorno y Juan Ramón.

Todo un capítulo del libro de sonetos de Manuel Padorno *Efigie canaria*, el noveno y último, lleva por título “El poeta es un sacerdote”, y por subtítulo un verso de Wallace Stevens, «The poet is the priest of the invisible» [EC, 107]; el soneto homónimo empieza con este verso: «Es una religión la poesía» [EC, 113]. En cuanto al poeta de Moguer:

Ya en unos “Apuntes” de 1902, Juan Ramón había proclamado la poesía la nueva religión del presente, responsable de crear una realidad mejor y de dar sentido a la vida de las personas [...] Estas ideas del poeta de Moguer eran compartidas por sus compañeros de generación, quienes pensaban como él hacer del arte una manera de entender la realidad y de llegar a la esencia de las cosas y del bien.²⁹⁵

En este sentido, Manuel Padorno ha quedado más en solitario que Juan Ramón Jiménez; los compañeros de generación de nuestro poeta, en época de predominio de la poesía social, en absoluto podrían compartir con él estas ideas sobre poesía. Sí es cierto que algunos de ellos, al calor de la concepción de la poesía como conocimiento, pudieron aspirar a desvelar con su canto una realidad vedada a la mirada habitual; aunque también sea cierto que llegaron a un conocimiento más silencioso y frío de la realidad que, difícilmente, pueda interesar al hombre, en general. Manuel Padorno tenía muy claro, sin embargo, cuáles eran sus funciones y procedimientos dentro de esta concepción de la poesía como religión, y del poeta como sacerdote que la oficia:

Entre nosotros, los términos “sacerdote” y “religión” se entienden, por regla general, como arraigados iconos mentales representativos exclusivamente del oficiante y la creencia católica conserva-

²⁹⁴ Prólogo de Víctor García de la Concha en *Obra poética* de Juan Ramón Jiménez. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid, Espasa-Calpe, 2005, pág. IX.

²⁹⁵ *De la nueva luz, op. cit.*, pág. 107.

dora. Tuve que correr ese riesgo. Mi “sacerdote” sólo tiene una religión: la desconocida. Y un “dios” invisible. A tal “desconocimiento” sólo se llega a través del logos, el verbo, la palabra; es decir, la poesía. Este “sacerdote” tiene tres ocupaciones fundamentales: habitar lo infrecuente, desvelar lo invisible, concretar (balbucear) lo indecible. Yo no soy un poeta místico ni a la vieja ni a la nueva usanza. Ni, por supuesto, esotérico. Yo sólo trato de la multiplicidad de la lectura del mundo. De hacer (cantar) una distinta.²⁹⁶

Vistas de esta manera las cosas, solo nos queda un paso para que este poeta sacerdote devenga en hacedor de su palabra y llegue a ser el dios de su poesía: «que mi palabra sea la cosa misma, creada por mi alma nuevamente.»²⁹⁷ En este punto, la confluencia juanramoniana y padorniana es absoluta y diríamos que inédita en el panorama reciente de nuestras letras. En el apogeo de sus respectivas creaciones líricas, Juan Ramón Jiménez y Manuel Padorno serán conscientes de que son ellos mismos quienes han dado a luz esa palabra y de que esa palabra, con la que crean todo un universo lírico, les crea a ellos mismos. Una vez más, las consideraciones de Víctor García de la Concha, acerca de Juan Ramón Jiménez, nos sirven para apuntalar las nuestras:

Cuando el poeta logra concentrar su yo solitario, liberado de todo condicionamiento, en una visión nueva que preña al instante de eternidad, exclama: «Vivo, libre, / en el centro / de mí mismo. / Me rodea un momento / infinito, con todo —sin los nombres / aún o ya—. / Eterno». Se considera entonces un Dios que se crea y crea.²⁹⁸

Es este el poeta que clama, en “El otoñado” de su *Estación total*, «Y los soy todo»:

²⁹⁶ “Doy por instinto...”, *op. cit.*, págs. 48-50.

²⁹⁷ *Arenal de eternidades*, en *Leyenda*, *op. cit.* pág. 605.

²⁹⁸ Prólogo de Víctor García de la Concha en *Obra poética*, *op. cit.*, pág. XXII.

EL OTOÑADO

Estoy completo de naturaleza,
en plena tarde de áurea madurez,
alto viento en lo verde traspasado.
Rico fruto recóndito, contengo
lo grande elemental en mí
(la tierra, el fuego, el agua, el aire), el infinito.

Chorreo luz: doro el lugar oscuro,
trasmino olor: la sombra huele a dios,
emano son: lo amplio es honda música,
filtro sabor: la mole bebe mi alma,
deleito el tacto de la soledad.

Soy tesoro supremo, desasido,
con densa redondez de limpio iris,
del seno de la acción. Y lo soy todo.
Lo todo que es el colmo de la nada,
el todo que se basta y que es servido
de lo que todavía es ambición.²⁹⁹

De igual modo, Manuel Padorno es el poeta que, en su *Canción atlántica*, detalla el alumbramiento de su mundo, pues él mismo, «como un profesional» [CA, 89], es quien «pone en marcha la mañana» [CA, 91]; todo ello, cómo no, en solitario:

ES UN TRABAJO SOLITARIO

Desde mi puesto de trabajo, solo,
contemplo el universo, atiando mandos
invisibles, precisos, los que mueven
esta gran maquinaria, su engranaje.
Siempre estoy comprobando, a cada paso
cómo funciona el cielo, cómo encajan
los azules según pasan las horas
hasta poner la tarde, que dé entrada
a la noche estrellada. Y cómo van
las nubes ocupando, como fichas,
los sitios asignados del paisaje.
Que todo cuadre, atento, minucioso
a las fases lunares, las mareas,
etapas que regulen a los vientos
terrestres y marinos, a las aves
descendidas siguiendo los calores.

²⁹⁹ “El otoñado”, en *La estación total*, *op. cit.*, pág. 25.

Apostado, con la ventana abierta
cumpro con el trabajo encomendado:
el transcurso del día originario.

Algún día, tal vez, tal vez un día
corregiré tan fiel itinerario. [CA, 95]

Aún así, el poeta no permanece demasiado tiempo en tan narcisista posición. En los versos anteriores de Manuel Padorno latía el concepto de que él apenas es un empleado, que debe cumplir «con el trabajo encomendado», luego este creador trabaja, de alguna manera, para alguien. En Juan Ramón Jiménez acontece algo similar pues, en el poema más arriba reproducido, «la sombra huele a dios», y ello está fuera de él mismo, no es él mismo exactamente ese dios que trasmite desde la sombra. Algo queda, no obstante, por encima de estos poetas y por ello, a su encuentro y desvelamiento, tienden sus versos: “dios” en la poesía de Juan Ramón, *el otro lado* en la de Manuel Padorno.

Poetas solitarios

De alguna forma, el dios al que tiende la palabra poética de Juan Ramón Jiménez es la propia poesía. El andaluz universal llegará a ser consciente de ello, plenamente, al final de su recorrido lírico aunque sepamos que era algo que lo orientó desde sus orígenes y que era intuitivo, buscado y deseado por el poeta moguerense desde sus primeros versos:

En 1948 durante la travesía por el Atlántico para ir a la Argentina, Juan Ramón tuvo plena conciencia de lo que era Dios para él: intuyó que el único dios que conocía era la poesía; es decir, esa capacidad suya de asimilar y de cantar la belleza natural que lo rodeaba.³⁰⁰

Que la poesía es dios o dios, la poesía queda meridianamente recogida, por otra parte, en uno de los aforismos juanramonianos: «La poesía es un dios

³⁰⁰ *De la nueva luz, op. cit.*, pág. 200.

no gastado, una inmanencia superior a dios.» No deja de resultar paradójico que aquello que comenzó siendo el medio —la palabra poética, la poesía— para alcanzar algo —dios, el absoluto, la verdadera realidad—, termine siendo el auténtico objetivo de la búsqueda —la poesía, la palabra poética, la verdad. Afortunadamente, el hombre sabe, desde que se concibió la odisea homérica, que la verdadera meta del viaje es el propio camino que se haya realizado. Como el niño del poema juanramoniano, todo aquel que deseara trazar un similar itinerario, debería caminar tranquilo y confiado porque la palabra poética, si es eso lo que se busca y se desea, camina con él desde un principio. Tan solo hay que saberla escuchar y decir adecuadamente:

¡No corras, ve despacio,
que adonde tienes que ir es a ti solo!
¡Ve despacio, no corras,
que el niño de tu yo, reciennacido
eterno,
no te puede seguir!³⁰¹

En este punto, la coincidencia con la trayectoria padorniana resulta completa; ambos, Juan Ramón Jiménez y Manuel Padorno, como poetas del lenguaje que son, parten de la palabra poética y trabajan en su elaboración para alcanzar, al final del camino de toda una vida, el valor absoluto de ella misma. En forma similar a la juanramoniana, el personaje de un poema padorniano nos dirá:

Usted siga hasta el final, pero siga ahora
lentamente, muy despacio; llegará solamente
si consigue correr a la máxima lentitud. [HE, 12]

Poetas viajeros, nómadas o exiliados —y solitarios, ya lo vimos—, en continuo viaje por las formas, son los óptimamente preparados para trazar los itinerarios —reflexivos y circulares— de este tipo, en los cuales se alcanza como punto de destino, como centro, a la palabra poética.

Vistas de esta forma las aventuras poéticas juanaramoniana y padorniana, difícilmente pueda caber en ambas una voluntad o experiencia mística, en ninguno de sus posibles sentidos. La posibilidad mística se anula, pues, en

³⁰¹ *Eternidades*, Juan Ramón Jiménez. Tomado de *Selección de poemas*, edición de Gilbert Azam. Madrid, Castalia, 1987, pág. 131.

poéticas como las que estamos viendo. El absoluto, el dios, aquello que ciertamente buscaron desde sus orígenes poéticos tanto Juan Ramón Jiménez como Manuel Padorno es la poesía —que nada tiene que ver con la divinidad o con el Dios con mayúsculas de las religiones, porque, además, estos poetas guardan respeto sobre estas realidades y evitan pronunciarse sobre ellas— y ello, se diga como se diga, se nombre como *el otro lado* en el caso de Manuel Padorno o como “dios” en el de Juan Ramón Jiménez, no es otra cosa que la propia palabra poética o la palabra a secas, el verbo.

En otro de sus aforismos, Juan Ramón Jiménez definía la poesía como una «tentativa de aproximación a lo absoluto mediante símbolos». Manuel Padorno y otra serie de poetas suscribirían este enunciado porque para todos ellos, la verdadera realidad, su esencia, nos está vedada —por diversos motivos—, y a ella se tratan de aproximar mediante los símbolos que su arte les ha dado manipular. En el caso de Manuel Padorno, esa imposibilidad para percibir la realidad cierta, la de verdad, se explica desde procesos automatizadores de la conducta y la inteligencia humanas, que tienen al hombre sometido, desrealizado: la costumbre, las convenciones, las normas sociales o las instituciones. Todos estos procesos y entes configurarían una trama secundaria que oculta la primera estructura originaria, la verdadera realidad —no ignoramos lo platónico de todas estas elaboraciones. Labor del poeta o del artista será, entonces, desmontar todo ese decorado de las apariencias para acceder, él mismo y hacernos accesible a nosotros mismos, a la escena original, a la auténtica realidad, haciéndonos visible lo invisible. Manuel Padorno parecía tener esto bien claro:

El motivo principal tanto de mi pintura como de mi poesía, desde siempre, es desvelar el mundo exterior, ir penetrando y fijando una nueva lectura del mundo, lo que yo llamo el “afuera”, fundamentado principalmente en el tema de la luz y el mar.³⁰²

En otro momento, es el propio Manuel Padorno quien reconoce cómo la poética juanramoniana le ha permitido encontrar la senda que conduce a esa otra realidad, hacia *el otro lado*. En un texto vital para comprender la poética

³⁰² “Una lectura distinta...”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 110.

padorniana, se declaran las claves de estos tránsitos paralelos y cuáles y de qué manera han sido los límites traspasados. Nos referimos al prólogo del libro *Desvío hacia el otro silencio*, que lleva por título “Palabras para una Guía del desvío”:

¿Cómo hacerlo con palabras? Ya Juan Ramón Jiménez dijo ver “una luz de otra parte en una nube”. ¿De dónde? De la multiplicidad de la lectura del mundo exterior: estamos descubriendo el “afuera”.

Un escritor de poesía del Sur de Europa trata de trabajar también en la construcción del desvío y lo hace desde las Islas Canarias, desde la contemplación del “árbol de la luz”, pues éste es el territorio ideal para verla. Y no ignora que otros solitarios tratan con estos materiales de manera tan confusa como él.

Sólo sabe que tiene en sus manos, como ellos, un material desconocido. A veces es un vaso con el que bebe luz; es decir: traspasar la puerta del desvío. [DOS, 9-11]

El título de una de las obras clave en la trayectoria padorniana, escrita y publicada ya cercano al final de su vida, no puede ser más significativo a este respecto, *Hacia otra realidad*, y remite a otro texto capital juanramoniano, *La realidad invisible*. Sabemos por otra parte, que Juan Ramón Jiménez mantuvo *Hacia otra desnudez* como proyecto de título para uno de sus poemarios, con lo cual la intertextualidad y las confluencias entre uno y otro poeta, entre los regionales universales, vuelven a ser felices:

Desde noviembre de 1942 los Jiménez viven en Washington; el poeta trabaja ya en un nuevo libro cuyo título iba a ser inicialmente *Hacia otra desnudez* y que en el proyecto final de su obra se acabará titulado *Una colina meridiana*.³⁰³

De lo que estamos hablando, en suma, es de una concepción trascendente de la realidad, del artista y del arte, que entra de pleno en el ámbito de las poéticas simbolistas. El poeta o el artista será, así, el guía que muestra a los demás —no porque sean inferiores, sino porque están a otras cosas y porque no todos pueden ser guías— los insólitos caminos que conducen a la ver-

³⁰³ Prólogo de Alfonso Alegre Heitzman a *Lírica de una Atlántida*, *op. cit.*, pág. 10.

dad. Víctor García de la Concha nos relata cómo se instaló esta voluntad poética en la obra juanramoniana:

Experiencia vital —“un anhelo creciente de totalidad”— y lecturas encaminan a nuestro poeta en esta segunda época hacia la creación de un mundo absoluto en y por la palabra. Y en ese proceso presenta *Eternidades* (1918) un libro clave en el que Juan Ramón concentra la construcción de la obra poética básica que le guiará hasta *Espacio y Animal de fondo*. A sus treinta y cuatro años cobra conciencia de que la creación supone una palabra nunca proferida, que, al tiempo que se alumbra, alumbra una nueva realidad.³⁰⁴

Las concomitancias entre Juan Ramón Jiménez y Manuel Padorno vuelven a ser, una vez más, afortunadas. Si el poeta moguerense «en 1941, el mismo año que inicia *Espacio*, escribe que “el poeta prescinde de casi todo lo visible y tantea en lo invisible, regalándole lo que encuentra a quien lo desea”»,³⁰⁵ el de Las Palmas *le responderá* que, efectivamente, «cuando uno se acerca a lo desconocido comienza tantearlo»³⁰⁶, y que, además, dentro de las funciones de este poeta sacerdote que guía hacia lo desconocido están el «desvelar lo invisible, concretar (balbucear) lo indecible».³⁰⁷

En definitiva, de lo que estamos hablando aquí es de lo inefable, del gran misterio, del enigma eterno de lo simbólico que, por más que nos empeñemos en buscarle nombres, caras o efigies —lo absoluto, lo inconsciente, todo, la poesía, la palabra, lo invisible, dios o Dios, el otro lado— siempre permanecerá, al menos en gran parte, sumergido en esa zona de misterio donde indaga, terreno abonado, la poesía:

³⁰⁴ Prólogo de Víctor García de la Concha en *Obra poética* de Juan Ramón Jiménez, *op. cit.*, pág. XXII.

³⁰⁵ Nilo Palenzuela en “El espacio moderno de Juan Ramón Jiménez”, en *Poesía total y obra en marcha*, *op. cit.*, pág. 247.

³⁰⁶ Palabras de Manuel Padorno, “El otro silencio”, en *Cómo se hace un poema: el testimonio de 52 poetas*. Edición a cargo de Alejandro Duque Amusco. Barcelona, Pre-Textos, 2002, pág. 102.

³⁰⁷ “Doy por instinto...”, *op. cit.*, págs. 48-50.

El poeta es así como decide ser partícipe, en su propia elección interior, de la esencia del Absoluto en su progresiva manifestación verbal. Como los místicos, conoce que la apropiación completa no puede realizarse, y que los límites del mundo, que son los límites del lenguaje, solo pueden contentarse con la expresión fragmentaria. Sin embargo, no duda de la existencia de lo inexpressable: lo Inefable. El poeta, como nos indica en *La estación total*, escucha “la vibrante palabra muda, la inmanente / la única flor que no se dobla”; mas tal palabra, llámese Verbo, Belleza o Poesía, es inefable. La completa unidad solo puede reconstruirse en fragmentos, en raptos o arrobamientos rapsódicos que no pueden prolongarse eternamente.»³⁰⁸

Dimensión simbólica y trascendente del arte y de la poesía que, cómo no, con Juan Ramón Jiménez y Manuel Padorno comparten otros grandes poetas del pasado siglo XX, solitarios también en mayor o menor medida: Francisco Pino, Juan Eduardo Cirlot, Ángel Crespo, Luis Fera... Más adelante retomaremos este asunto y, dada su importancia, le dedicaremos todo un capítulo, el de los “Poetas del otro mundo”.

Superación del modelo

Una vez tomado el *Desvío hacia el otro silencio* (1995), llegan las últimas y definitivas entregas padornianas —alguna póstuma, incluso— en los cuatro libros de poesía incluidos en *Canción atlántica* (2003). Ahora bien, la voz de Juan Ramón, quizá más reconocible en poemarios anteriores de nuestro autor, aparece ahora de otro modo, más asimilada, más olvidada. Poemas como “Camino de mi ventana”, el primero de *Hacia otra realidad*, no dejan de recordarnos al poeta de Moguer, en esa concepción del poeta como dios y artífice de su orbe poético pero, con todo y con eso, la voz juanramoniana resuena más amortiguadamente:

³⁰⁸ Nilo Palenzuela en “El espacio moderno de Juan Ramón Jiménez”, en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, op. cit., pág. 247.

CAMINO DE MI VENTANA

Yo me eché a caminar por un camino
que llevaba a la fábrica de luz.
Un camino, además, que terminaba
delante de mi casa, justamente
al abrir la ventana que da al mar.
Yo me fui convirtiendo, sin pensarlo,
en un obrero más, de los que abría
las más grandes compuertas invisibles,
celestes transparencias, y engrasaba
los émbolos más altos, las poleas
que elaboraban la mañana atlántica.
Después de mucho tiempo, tantos años
de aprender el oficio, convertido
en un obrero ya especializado,
me fue confiado dar la luz del día.
Como un profesional, yo me dedico
a cumplir la faena encomendada
apenas conocida por mi barrio.

Yo me eché a caminar por un camino
que termina delante mi ventana.
Donde pulso la grande maquinaria. [CA, 89]

Ya desde *Desnudo en Punta Brava* la voz de Juan Ramón aparecía en la emulación, que no imitación. En las últimas obras de Manuel Padorno esta asimilación es aún mayor. La respuesta a la pregunta de cómo nuestro poeta pudo asimilar no solo esta sino también las voces de todas las influencias que antes hemos estudiado debemos buscarla en las claves vitales de Manuel Padorno: en su independencia, su marginalidad y su condición de solitario; en suma, en su nomadismo. Este autodidactismo padorniano fue en no pocas ocasiones reconocido, incluso con orgullo, por nuestro poeta: «He gozado de una educación autodidacta».³⁰⁹ En “El contenido vacío”, autocomentario a los versos de *Égloga del agua*, el poeta es consciente ya de la singularidad de su trayecto poético hasta ese momento, el cual le ha llevado a componer obras tan insólitas como la que comenta:

³⁰⁹ “Atlántico”, en *Homenaje...*, op. cit., pág. 79.

Me muevo hacia otro territorio, irremisiblemente: la creación de un territorio mental, espiritual, que concibe el mundo y el ser (desde lo que conoce) como espacio aún desconocido e ignorado, visible e invisible, en la conciencia, en lo imaginario. El poeta (en el poema) no sólo debe caer en la cuenta sino también intentar ir más allá, un poco más allá, desprovisto de significado, pero no carente de sentido. [EA, 68-69] ³¹⁰

Durante la escritura de *Égloga del agua* —y este quizá sea otro más de los valores de este libro en el conjunto de la obra padorniana—, el poeta empieza a intuir, más que nunca, la dimensión y las implicaciones de su trayecto lírico. Justamente por esas fechas, a principios de los años noventa, cuando empieza a percibir su originalidad poética, Manuel Padorno enuncia los nombres de aquellos creadores que le están sirviendo de apoyo para dar un paso más allá. Son, justamente, la mayoría de los que habíamos tratado en el capítulo tres:

Pero desde comienzos de este siglo el vaso [el objeto real] “está siendo” de otra manera, década tras década, a través del último Juan Ramón Jiménez, José Gorostiza, César Vallejo, Wallace Stevens, José Lezama Lima. (Después de Góngora. Después de Juan de Yepes). Desde Baudelaire. Desde Mallarmé, Apollinaire, Jlébnikov, Schwitters, Joyce. [...]

La cuestión es la cosa en sí, la relación con el mundo exterior, visible e invisible.

El vaso ya está en otro espacio. [EA, 69-70] ³¹¹

³¹⁰ Allí también, Manuel Padorno abunda en la toma de conciencia de este proceso: «Un territorio apenas enunciado, pero en el que se viene trabajando desde hace ya algún tiempo, con persistencia e intensidad, *más al interior de la poesía misma*: en la conciencia. No se trata de poesía pintada, ni de cantar en el espacio de un cuadro, sino de situarse en la comprensión del espacio *exterior* mismo, en su compleja multiplicidad reveladora.» [EA, 69]

³¹¹ También son interesantes en este sentido los comentarios que Manuel Padorno efectúa sobre el poeta estadounidense Wallace Stevens, «quien reclama la cercanía de un espacio *distinto*. Y el último Juan Ramón Jiménez. Ya los objetos no están en el mismo espacio donde los colocó Giotto. Es distinto. “Una luz de otra parte en una nube”, como decía el poeta de Moguer. Se han rodado *de sitio*. Cuando Stevens escribe “El hombre de la guitarra azul” apenas, dice, tiene en cuenta el cuadro de Picasso de este título. Lo que ve Stevens *es otro espacio* más allá de como se ven las cosas rutinariamente. Más allá o más acá. Que está en el lienzo y también en la realidad de una atmósfera nueva. (No me gusta esto de nuevo). Cuando él escribe “Un atardecer corriente en New Haven” el poema (como un lienzo) *es la ciudad misma*, y cuando incorpora la visión del Cristo de Mantegna a su cuerpo tendido cubierto con una sábana, en su poema “El emperador de los helados”, está hablando de ese territorio mismo donde yo *coloco* también mi poesía. O lo promete. Espacio a punto de cristalizar.» [EA, 70-71]

Manuel Padorno había venido manifestando —en un tono de cierta queja— que «la gran mayoría de los poetas contemporáneos, “poetizan” sobre lo visible.» Por lo tanto, si «hasta ahora hemos venido oyendo el viejo silencio (Celan, Valente), es decir, el histórico»,³¹² se impone una nueva lectura de la realidad que ha de traducirse, por tanto, en una nueva poética, en una poesía distinta. Y para hacerlo —y continuamos recogiendo las ideas padornianas—, había que mirar de otra manera, el hombre «tiene que recomenzar (como en su infancia, valga el símil) a ver el mundo de una manera virginal»³¹³ y tiene, por decirlo ahora empleando la terminología de los formalistas rusos, que desautomatizar la realidad. Al inicio de todo este trabajo, precisamente, quedó fijada una concepción del hecho poético que tiene mucho que ver con la infancia y con los postulados de los formalistas en cuanto a una nueva manera de ver la realidad:

El hombre vive esclavizado, condenado a la más absoluta rutina, sometido, atenazado por mil reclamos a la vez. Vive en una ciudad bombardeada hasta la obnubilación por lo consuetudinario. No tiene escapatoria alguna si no hace oídos sordos a las continuas llamadas que le hacen de todas partes al mismo tiempo, cada cual más “atractiva y seductora”; tiene que recomenzar (como en su infancia, valga el símil) a ver el mundo de una manera virginal. Replantearse comenzar a vivir en estado de asombro, fijarse en lo infrecuente, y para esto tiene que echar por el desvío, escuchar, entre otras cosas, el otro silencio.³¹⁴

Algo que Manuel Padorno tradujo a la práctica poética, desde sus primeras obras, a través de la búsqueda de la independencia que solo puede conocer un autodidacta, a través de la búsqueda de los elementos fundacionales —como el *Cantar de Mio Cid*— de nuestra cultura, a través de la indagación y el tránsito constante que solo puede desarrollar un nómada. En este sentido, sabemos que Manuel Padorno no llegó a encontrar maestros en los ámbitos académicos o en los cenáculos literarios, sino en las gentes de su calle. Desde aquella, voluntad padorniana de sobrepasar las simples apariencias, se expli-

³¹² “Doy por instinto...”, *op. cit.*, pág. 48.

³¹³ *Ibidem.*

³¹⁴ *Ibidem.*

ca que fuera capaz de escuchar a la gente de la calle, que son quienes le comienzan a adiestrar en esta nueva percepción de la realidad:

Un día un pescador me enseñaba por dónde entraba el viento. Y le dije: «Pero Frasquito, yo no veo ese viento que dice usted que entra y si no sale de ahí no pueden salir a pescar». Y me señalaba un sitio y me decía: «¿No lo ves ahí, donde rompen las olas? Si ese viento no se echa fuera, no podemos salir a pescar». Esto era en La Puntilla, y él veía el viento, y entonces es cuando yo comienzo a comprender lo invisible, a entender un poco lo invisible. Lo invisible, que, para ese pescador, era absolutamente visible.³¹⁵

Todo este trayecto se consuma, también, en la persecución de una mirada auténtica, desde el hallazgo de una forma de ver la realidad más puramente subjetiva. Y aquí nos encontramos con un regreso a lo primigenio, a la infancia de nuestra cultura occidental. Importancia similar a la del texto fundacional de nuestra literatura, el *Cantar de Mio Cid* posee, para nuestro poeta, la obra pictórica del florentino Giotto di Bondone.

Si queremos comprender bien todo el valor de lo visual y lo fundacional en todo este trayecto no podemos soslayar que Manuel Padorno fuera, además de poeta, pintor. En la elaboración y la interpretación de la mirada propia y ajena, en la pintura, supo proveerse de las claves que le permitieran avanzar en su aventura poética. Giotto fue la clave para dar los siguientes pasos. Pero veamos primeramente el suceso biográfico que permitió a Manuel Padorno entrar en contacto con la obra del pintor del Trecento italiano:

Mediados los 60 tengo ocasión de visitar Italia por primera vez. Giotto me ronda desde hace algunos años: lo que hizo, la creación de la perspectiva. Una tarde de verano Josefina y yo vemos en un cartel publicitario colgado en la esquina de mi barrio de ventas que determinada empresa de viajes organiza una excursión en autobús y camping, muy barata, que nos lleva durante

³¹⁵ “Atlántico”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 85.

cuatro semanas a las ciudades de Roma, Florencia y Venecia.
Desde Roma, adelantándonos viajamos a Asís, a su Basílica.³¹⁶

Pero hemos de esperar hasta la mitad de la década de los noventa para que Manuel Padorno lo vea todo un poco más claro. El prólogo de *Desvío hacia el otro silencio*, “Palabras para una Guía del desvío” supone una poética fundamental para entender la obra última padorniana y el recorrido efectuado por nuestro autor hasta conseguirla. Todo recibe en este prólogo una explicación, fundacional, desde Giotto:

Giotto “colocó” la paloma al pie del árbol.

Como puede verse en el fresco “Predica Agli uccelli”, 1290, de la Basílica de Asís. Y así la seguimos viendo, y representando, todavía en cualquier parque urbano, picoteando entre hierba. Pero todos sabemos que ésta es ya una imagen arcádica, una estampación rutinaria.

Pues la distancia que recorre el ojo que la mira hasta llegar al ave misma, a su representación, en todos los sentidos, ha dejado de ser aquélla; es otra, múltiple atajo compilado, summa ambigua, abertura al desvío.

Él fue el “primero” que situó la historia (franciscana) en torno a la ciudad que veía. Todavía puede verse. Pero sabemos que los ejes de la ciudad de Asís han girado al interior de la mano y el ojo humanos, con mayor destreza (fiereza) y precisión, en un acercamiento a la realidad más concisa y distinta. Tanto es así que el ruido que hacen las piezas al moverse sobre el tablero es otro, procede de otro roce; no del consabido, sino del comenzado a verse con el oído, a oírse con el ojo. El ojo humano decide comenzar, en este siglo, a palpar las cosas. Y a situarlas, cúbicas o inarmónicas, en un espacio distinto: borroso, inaugural. [DOS, 9-11] ³¹⁷

³¹⁶ “Una lectura distinta...”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 108.

³¹⁷ Es tal la repercusión de Giotto sobre la obra de nuestro poeta que a ello se refiere Manuel Padorno en diversas ocasiones: «Pero conviene situarnos fuera de la historia y dentro. El mundo occidental es un mundo que pintó Giotto. Colocó las cosas en el sitio que casi todavía las seguimos viendo. Están ahí todavía. Iluminadas bajo la bombilla. El objeto real. La historia religiosa occidental, creíble, trascendente.» En “Palabra del sol”, de *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 65. También en otro momento, Manuel Padorno reflexiona en cuanto a la obra de pintor florentino: «Giotto, en los frescos de la Basílica de Asís, para representar la vida de Cristo y de los apóstoles, plasma estas historias sobre los ejes reales de los edificios de la propia ciudad. Así hacía creíble, además, la propia historia que contaba. Todavía puede comprobarse. Junto a determinadas fachadas muy reconocibles trazó rectángulos habitacionales donde ejecutaba un concreto tranche sagrado. Son composiciones arquitectónicas que, a gran escala, pueden superponerse a otras

Tras volver a los orígenes de la mirada y de la palabra poética, tras salirse de los caminos trillados para buscar en solitario su propio método, tras cerca de veinticinco libros compuestos a lo largo de casi cincuenta años y tras la creación de toda otra obra pictórica en paralelo, el poeta llega a decir en 2002 con claridad, cercano ya el fin de todo su viaje, cuál ha sido el sentido de su camino:

Trato de hacer una nueva lectura del mundo. Yo he ido abandonando, no sin gran esfuerzo (desde mi juventud), el andamiaje que sustenta la visión tradicional de la realidad. Soy autodidacta (me siento orgullosísimo de serlo); no tuve ningún maestro. Pero no he hecho más que leer y escribir. Y pensar.

La lectura del mundo es múltiple. Hablando de la mañana concretamente, para mí no es como nos han dicho y dicen que es. Es bien distinta. Hay que tener mucha paciencia para verla. El espacio no se conoce (ni creo que se conozca jamás). [...] Desde mi juventud, vengo trabajando en lo invisible (aprendí las primeras letras de la invisibilidad con Frasquito, un viejo pescador de La puntilla). También trabajo en lo infrecuente. Y en el silencio (desde 1959). Pero desde hace ya bastante tiempo vengo oyendo el otro silencio. Para oírlo he tenido que echar por el desvío. También he trabajado el afuera. Las gaviotas de luz rayan el exterior y salen fuera. Y, desde hace algunos años, vivo en el otro lado. [...] Pero lo que yo no sabía, por estar viviendo ya en el otro lado (poemas escritos en 1996, publicados en los libros *Para mayor gloria*, 1997, y *Hacia otra realidad*, 2000), es que, entre los escombros de la vieja mañana, encontraría “mi pasión atlántica”, ese dulce salitre que me sabía.³¹⁸

Por todo ello, la obra de Manuel Padorno posee, en el contexto de la segunda mitad del siglo veinte, la radical originalidad de un puñado de poetas, aquellos que como él y como Juan Ramón Jiménez han trazado su camino en solitario y en busca, simbólicamente, de la verdad. La diferencia padorniana

de nuestra arquitectura contemporánea. Tanto las de Asís como las de la “Capella de l’Arenà”, o de Scrovegni, en Padova.» En “Una lectura distinta...”, de *Homenaje...*, *op. cit.*, págs. 109-110.

³¹⁸ “El otro silencio”, en *Cómo se hace un poema...*, *op. cit.*, págs. 101-102.

ha consistido en apoyarse, a la hora de hacer original su trayectoria, doblemente en lo visual —la pintura— y en las fuentes originarias de nuestra arte occidental. Y todo ello desde su autodidactismo.

En algunos poemas de *Canción atlántica*, sobre todo en los de “El otro lado”, Manuel Padorno se muestra consciente de la inédita cualidad de su aventura poética, al final casi de la misma. Poemas como “Pionero” así lo expresan:

Qué hermoso territorio virginal
en donde entré. Yo soy el pionero. Piso
lo inexistente por primera vez. [CA, 168]

Hasta el punto de contemplar su propia obra como netamente original, fundamentalmente distinta a la de la mayoría de sus contemporáneos:

Trato de crear un mundo nuevo. Una teleología insular, panatlántica, universal. Hay poetas que cantan su calle, y hay otros que se acercan al sinsentido. Puede ser que ambos redacten poemas aceptables. Mitifican lo visible. Los primeros acampan a sus anchas, los otros no sobrepasan le límite sanjuanista. Yo comienzo donde termina la calle y el sinsentido, el muro y la palabra: *trabajo en el desvío*.³¹⁹

Palabras tan proféticamente cargadas como las que otros importantes autores enunciaron en determinados momentos de su vida. Solo en un futuro alcanzaremos a saber si en Manuel Padorno se materializa la máxima de la poesía simbolista, que el poeta es un profeta, aunque en su caso, ya lo sabemos, sin un ápice de misticismo.



³¹⁹ *Ibidem*, pág. 102.

6. POETAS DEL OTRO MUNDO

Tuvimos ocasión de avanzar el contenido de este capítulo en el apartado titulado “Poetas solitarios” del anterior capítulo cuando, al hilo del vínculo literario explorado entre Manuel Padorno y Juan Ramón Jiménez, identificábamos una tendencia simbólica y trascendente de la creación artística conformada por poetas tan peculiares como estos y por otra serie de ellos cuyos nombres, incluso, ya adelantábamos.

Algo de todo esto es lo que vamos a desarrollar en las páginas siguientes, partiendo de los vínculos biográficos, poéticos o de todo tipo que puedan establecerse entre la obra y la persona de Manuel Padorno y otro grupo de poetas del pasado siglo que, a pesar de contar cada día con un mayor prestigio, en vida fueron desconocidos o soslayados por la crítica, el mundo editorial o por sus coetáneos. Poetas, en fin, que se dirigen a la inmensa minoría y que —como Manuel Padorno— han preferido actuar en solitario.

Un precedente teórico

Contamos con un precedente teórico, muy pertinente a lo que trataremos en estas páginas, en el artículo de Miguel Casado “Seis poetas de periferias”, al cual ya hemos acudido varias veces a lo largo de estas páginas. En el texto de Casado quedaron agrupados por primera vez bajo un término, aunque sin intención generacional alguna, una serie de poetas, los cuales constarían sin dificultad alguna en el grupo de los marginales o los solitarios: María Victoria Atencia, Ángel Crespo, Luis Ferial, Antonio Gamoneda, Vicente Núñez y Manuel Padorno. Pero, en “Seis poetas de periferias”, Casado señalaba además hacia un estado de cosas apenas denunciado en nuestras letras poéticas desde la segunda generación de posguerra y hasta hoy en día: es decir, el imperio del método y modo generacional en los ámbitos críticos y literarios.

La aguda crítica de Miguel Casado hacia el método generacional en literatura, por sus prácticas extraliterarias o publicitarias, ponía el acento sobre el hecho de que suelen, precisamente, quedar fuera del canon a las voces más originales en un determinado momento de la historia poética. Todo ello sucedería desde el establecimiento social y generacional de un centro de poder lite-

rario y de una periferia generada por aquel, donde quedarían marginados ciertos hechos literarios, tan interesantes a veces como los que suponen los seis poetas que Casado recoge en su artículo.

Llegados a este punto, el crítico plantea un acercamiento al fenómeno poético más sincero y auténtico, a través de una observación más atenta a las diferencias de cada poeta en sí, evitando las lecturas preconcebidas y uniformadoras que, hasta ahora, han imperado. Leyendo de esta forma, puede posarse la mirada sobre aquellos seis poetas de una periferia, tan geográfica como mental, que propone Casado en su artículo.

Algunos de los poetas recogidos por Casado —Crespo, Feria y Gamonedá—, serán contemplados aquí por nosotros, por servir su ejemplo plenamente a los fines de nuestras palabras, aunque llegaremos a añadir algún nombre más a nuestro estudio ya que, a la busca del puente común con Juan Ramón Jiménez, habremos de remontarnos algo más en la historia de nuestra poesía.

Ahora bien, distinta orientación y objeto obtendrán aquí nuestras palabras, lógicamente, a las de Miguel Casado en su relevante artículo: allí, Casado trataba a los seis poetas en pie de igualdad mientras que, aquí, aparte de que incluyamos otros autores, el vínculo y el referente de todas las explicaciones ha de ser uno de los poetas, claro está, Manuel Padorno; allí, Casado pretendía realizar una *crítica de la crítica* mientras que aquí, aun compartiéndola, habremos de alcanzar otras realidades de la poética padorniana —parcialmente compartida con la obra de los otros poetas solitarios— más profundas y metafísicas que nos permitan abordar, desde otro punto de vista, esa compleja realidad creada por Manuel Padorno, a lo largo de toda su obra, que es *el otro lado*. Ya en cuanto a esta última realidad de la poesía padorniana, al final de nuestras explicaciones, la analogía de Manuel Padorno con el grupo de los marginales quedará, inevitablemente, reservada a un reducido número de los poetas inicialmente seleccionados.

Rasgos en común

Pero no queremos hacer esperar más al paciente lector y, a continuación, ofrecemos el inventario de los otros seis poetas que vamos a tratar en el vínculo fundamental con Manuel Padorno, como marginales, como solitarios:

Francisco Pino, Juan Eduardo Cirlot, José María Fonollosa, Ángel Crespo, Luis Feria y Antonio Gamoneda.

Nótese que se han enumerado, cronológicamente, por su fecha de nacimiento —no porque alguno de ellos sea más importante que el resto— y que ocupan un periodo que abarca, *grosso modo*, el primer tercio del siglo XX: desde 1910 en que nace Francisco Pino hasta 1933 en que lo hace Manuel Padorno, el más joven de todos ellos. En todo caso, los siete poetas, contando entre ellos a Manuel Padorno, ocuparían la amplia franja de la primera —Pino, Cirlot y Fonollosa— y la segunda —Crespo, Feria y Gamoneda— generación poética de posguerra.

Las analogías y concomitancias de estos seis poetas hacia Manuel Padorno podrán establecerse, en unos casos, con mayor intensidad que en otros; por otra parte, apenas la mitad de ellos, como ya hemos mencionado, podrá ponerse en relación con nuestro poeta en cuanto a esa peculiar creación padorniana que es *el otro lado*. Ahora bien, en absoluto es nuestra intención alumbrar teóricamente a un nuevo grupo de poetas —labor, además, imposible cuando cada poeta, siempre es absolutamente original—, puesto que ello supondría incurrir en aquellos mismos errores de generalización y empobrecimiento del método generacional que venimos, a lo largo de todas estas páginas, señalando. Cada poeta es aquí una poética, un mundo y una literatura precisamente porque existe, como poeta, en la diferencia.

Teniendo bien presente lo anterior, se hace no obstante necesario, a la hora de teorizar sobre cualquier asunto, realizar algunas generalizaciones o abstracciones. Dentro de esta lógica, sí podemos afirmar que pocos poetas han realizado trayectos líricos similares a los de aquellos a lo largo de todo el pasado siglo XX. Raros, marginales, solitarios en mayor o menor medida, han ofrecido todos ellos una obra poética insólita siempre, como inédita muchas veces, pues sabemos que todos ellos han pasado por amplios periodos de silencio. Difícil resulta saber si, en cada caso, el silencio se debió más a la marginalidad impuesta o a la autoimpuesta. Conocedores y seguidores, también con diferencias entre unos y otros, de la poética simbolista, en la cual el poeta es un *iniciado* o un guía para los hombres, han bebido todos ellos abundantemente en la fuente poética de Juan Ramón Jiménez. Por dar otro rasgo en común, no cabe duda de que todos ellos cumplirían, sin duda, la condición de *poetas vivos* tal como quedó definido y asentado por Miguel Casado en cuanto a sus otros seis poetas que enumerábamos más arriba, los de las periferias:

Se diría, por tanto, que un *poeta vivo* es aquel que, al margen de su edad y de su circunstancia biográfica, no solo ha trazado el espacio de su lengua personal, sino que además muestra en él líneas que permanecen al margen del *dialecto poético* vigente y ofrece abierto el debate que permitiría superarlo.³²⁰

Como *poetas vivos*, Francisco Pino, Juan Eduardo Cirlot, José María Fonollosa, Ángel Crespo, Luis Fera y Antonio Gamoneda, poseen voz propia y, en su originalidad y diferencia, comparten esta condición con Manuel Padorno.

Las concomitancias de Manuel Padorno con cada uno de ellos, o bien, las de cada uno de los siete poetas hacia los demás, ocurren, como hemos dicho en lo biográfico y lo poético. Todos ellos han llevado su vida al paio del bullicio y los intereses creados en los cenáculos literarios; proverbiales en su aislamiento de este mundillo han sido los casos de Francisco Pino y José María Fonollosa.

Distinta suerte ha corrido, por otra parte, cada uno de los siete poetas a la hora de publicar sus textos o en cuanto a sus relaciones con el mundo editorial, aunque, sin duda, estos vínculos nunca fueron fáciles o ni se movieron en el terreno de lo convencionales, sobre todo en vida o, al menos, en los años en que la obra de estos siete poetas estaba comenzando. Como casos significativos en cuanto a esto último, nadie quiso editar la obra de un vivo José María Fonollosa, a la vez que Cirlot o Pino publicaron sus textos —¿voluntaria o involuntariamente?— en *plaquettes* o ediciones de bibliófilo de tan exigua tirada como difusión comercial. Puede decirse que el mundo editorial, guiado en su

³²⁰ Miguel Casado, “Seis poetas de las periferias”. En *Los artículos de la polémica y otros textos de poesía* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pág. 54. Allí mismo, Casado enumera los rasgos en común que vincularían a sus seis poetas periféricos: «la edad; más en detalle los seis nacieron en ese arco que va de 1924 a 1938 y que habitualmente se asocia a la llamada Generación de los 50.»³²⁰ Por otra parte, «podría mencionarse la lentitud en el desarrollo de su obra, el carácter generalmente tardío de la cristalización de su lenguaje. Que reintroducen cuestiones desusadas por la crítica que se ha ocupado de ese segmento cronológico: la recuperación de lo himnico y del hilo de la tradición romántica, el contacto con las vanguardias literarias y plásticas, la lectura radical y distinta de Cernuda o de Lorca y la fecundidad de la huella de Juan Ramón Jiménez... Podría hablarse de la originalidad y hondura de su trabajo rítmico, tan alejado del uniforme tono al uso. O de cómo subvierten los géneros, con sus peculiares textos en prosa, o introduciendo la ficción como núcleo constructor del poema».³²⁰

mayor parte por criterios economicistas, no estuvo ni está interesado por este tipo de autores.

Del mismo modo, nuestros poetas no fueron contemplados en los certámenes literarios —y cuando sí, el galardón no se tradujo en el reconocimiento de la mayoría— así como quedaron prácticamente fuera de toda antología —con la excepción de Crespo, convenientemente recogido en algunas antologías del 50— que, al tanto de la actualidad poética, pretendiera fijar un grupo poetas o darlos a conocer individualmente al público.

Así mismo, y pese a su calidad, los siete poetas han sido poco mencionados por la crítica periodística o académica —de nuevo aquí debemos mencionar la relativa excepción de Ángel Crespo; cuando sí, estos críticos resultaron tan minoritarios, en su difusión, público y planteamientos, como los propios autores sobre los que trabajaron. Todo esto se ha traducido en que ninguno los siete poetas que mencionamos han sido apenas conocidos por el gran público, siempre minoritario, de la poesía.

En los últimos años, no obstante, sí están recibiendo el reconocimiento merecido y en las universidades principia el estudio y la difusión de sus obras. Los laureles para este tipo de solitarios suelen llegar a título póstumo porque, efectivamente, en los últimos años crece cada vez más la estima, el estudio y la lectura de estos siete poetas marginados.

Quizá parte de la razón de todo esto se halle en la poética de corte simbolista que, en mayor o menor medida, todos ellos practicaron, dirigida *a la inmensa minoría siempre*, y en virtud de la cual el poeta, por mor de su oficio, de su sacerdocio, ha de llevar una existencia un tanto especial o apartada, sobre todo en el seno de una sociedad de masas, o que, al menos, huya de los aspectos más prosaicos de la existencia.

Son todos ellos, sin duda, poetas del lenguaje que investigan y exploran hasta los límites más arriesgados —véanse los casos de Francisco Pino o el de Juan Eduardo Cirlot— de la palabra poética, a la cual conciben como instrumento y como fin, en sí, del conocimiento o de la trascendencia. Para conseguir todo esto, no dudan en emplear recursos retóricos y lingüísticos de todas las épocas de nuestra literatura, desde la tradición más antigua hasta las recientes vanguardias. En este orden de cosas, suelen también establecer productivos vínculos con otras disciplinas artísticas, y servirse de la indagación en estos terrenos liminares para incorporar los frutos a la dimensión principal

de su trabajo, la poesía. Ahí están los ejemplos de Juan Eduardo Cirlot y la música o el de Manuel Padorno y la pintura.

En este sentido, son poetas atemporales —o intemporales— o en todo caso, y aquí puede residir parte de su suerte, han vivido como artistas fuera de su tiempo, de su época. En carta de Manuel Padorno a Cilleruelo, nuestro poeta rescata justamente estos versos de José María Fonollosa:

Quizá habito un instante diferente
al momento que viven los demás.³²¹

Las afirmaciones de Jaime D. Parra, referidas en concreto a uno de estos poetas, a Juan Eduardo Cirlot, podrían ser válidas, salvando las diferencias pues el caso del autor de *Bronwyn* podría considerarse extremo, para cualquiera de estos poetas:

Hay autores que rechazan su época y hubieran preferido vivir en otro tiempo, lejos de aquellos que les tocaron por contemporáneos. Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916-1973) fue uno de ellos. Desarraigado en su entorno, el escritor manifestó siempre que no se identificaba con el tiempo presente y que habría deseado vivir en otra edad, en la Edad Media, por ejemplo. «Odio el límite del 1500, como los del siglo 1 tenían el año 1000», decía a José Cruset. Y luego a Antonio F. Molina: «Mis raíces (que son todo mi yo hasta la boca) ahondan en otros tiempos. Quisiera poder nacer al siglo X, al VIII, al V, a esa época que ha sido llamada «edad de las tinieblas» (desde la caída del Imperio Romano al románico), época de los monjes irlandeses, de los vikingos, de las migraciones de los pueblos germánicos». Para Cirlot la misma noción de tiempo ya resultaba ofensiva y espúrica. Qué significa la palabra *ti-em-po?*, se preguntaba, rompiendo este vocablo con violencia. Toda su obra es una creación dirigida a negar la «poética» de lo temporal.³²²

³²¹ «Carrer de Josep Anselm Clavé 2», poema de José María Fonollosa en *Ciudad del hombre: Barcelona*, prólogo de José Ángel Cilleruelo. Barcelona, DVD, 1996, pág. 113.

³²² Jaime D. Parra en *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001, pág. 15.

Pero lo que tampoco pretendemos ofrecer aquí de nuestros siete poetas es una imagen similar a la del personaje marginal en la sociedad o a la del héroe romántico enfrentado al mundo, aunque sepamos que estos autores recuperan parte de la tradición romántica. No fueron estos poetas, en vida, semejantes a los protagonistas, solitarios patológicos, de *El lobo estepario* de Herman Hesse. No, la condición de solitario cursa más bien en lo poético o en lo ideológico, desde la asunción de posturas poco frecuentes, heterodoxas o minoritarias; en lo mítico y simbólico, con actitudes y resultados en lo biográfico que solo pueden explicarse desde lo inconsciente en cada uno de ellos. El propio Manuel Padorno era un conversador infatigable y los aspectos lúdicos y festivos de su vida social y contactos en Las Palmas son de sobra conocidos por los amigos del poeta. Sin embargo, no dudaba a la hora de autocalificarse, mítica y simbólicamente, como *nómada* o como solitario.

Ahora bien, tanto Manuel Padorno como los otros seis poetas sabían sobradamente que no eran nadie sin *el otro*, que su palabra no tiene sentido sin la existencia de un lector para escucharla. Nunca escribieron para nada o para nadie. *El otro lado* padorniano, como tendremos oportunidad de ver, consiste en buena medida en esto, en hacer posible el encuentro con lo otro que es el otro.

Además, nunca estuvieron al margen de la actualidad ni del tiempo en que vivieron ninguno de estos poetas. Las apreciaciones de Jaime D. Parra, referidas a Cirlot, nos sirven igualmente para todos estos poetas:

A pesar de ello, el escritor no pudo sustraerse al impulso de su época y se mantuvo fiel a sus exigencias, como dirá él mismo. Nadie más informado sobre vanguardismo, ni más atento a lo que sucedía en el extranjero, ni más presente en las revistas de arte de medio continente, ni más entregado a una producción diaria incesante. Fue un intelectual extraordinario, que tuvo muchos intereses culturales. Un humanista de nuestro tiempo, como dijera Guillermo Díaz Plaja y Giovanni Allegra. Cincuenta y siete años sobre la tierra le fueron suficientes para hacerse un sitio en cuatro áreas culturales: música, simbolismo, crítica de arte y poesía.³²³

³²³ *El poeta y sus símbolos, op. cit.*, pág. 16.

Pero para tratar mejor la diferencia, nos detendremos, a continuación, en cada uno de estos poetas para explorar más a fondo que es lo que los une —y, a la vez, los separa— del otro solitario, el nómada Manuel Padorno, quien desde luego sabía y participaba de la hermandad poética con todos estos autores. Refiriéndose a sí mismo en tercera persona, Manuel Padorno declaraba la existencia de estos otros poetas:

[...] no ignora [Manuel Padorno] que otros solitarios tratan con estos materiales de manera tan confusa como él. Sólo sabe que tiene en sus manos, como ellos, un material desconocido. [DOS, 9-11]

Francisco Pino

Pudiera resultar insólita la vinculación de Manuel Padorno con Francisco Pino, cuando en absoluto llegaron a ser coetáneos aunque sí, claro está, contemporáneos. Pero no estamos aquí trazando las líneas maestras de ningún grupo homogéneo o generacional sino, más bien, rastreando en la poesía de nuestro pasado siglo, al cual sí pertenecieron ambos autores, a la busca de los rasgos comunes a los poetas solitarios.

Para comenzar con las identidades, diremos que tanto en la obra de Francisco Pino como en la de Manuel Padorno puede registrarse un avance y renovación poética constante. Del mismo modo, a lo largo y ancho de la obra de ambos se registra el empleo de formas tradicionales y de la experimentación de vanguardia.

Quizá encontremos las obras más experimentales de Manuel Padorno en sus obras de juventud. El primer poemario padorniano, *Oí crecer a las palomas* (1955), a medio camino del texto lírico y del dramático, desarrolla elementos visuales y juega con el uso del espacio en blanco y las tipografías. Por otra parte, los parlamentos de sus tres personajes entrarían de lleno en la forma de expresión caótica y carente de lógica del surrealismo. Otra obra de esta época, *Coral Juan García El Corredera* explora en forma similar con el vacío y los espacios en la página. Las dislocaciones espaciotemporales son frecuentes en un texto que ahora tiene más de narrativo —el relato del

ajusticiamiento de un resistente franquista— aunque la expresión, menos surrealista, sí resulta más elaborada al indagar con mayor intensidad en las posibilidades del idioma. Junto a esto, la dimensión más tradicional de nuestro poeta —quien, tal y como hemos visto, conocía buena parte de nuestra tradición literaria— consiste en el empleo de estrofas clásicas ya hacia los años noventa como, por ejemplo, las sextinas de *Éxtasis*.

Por su parte, quizá sea Francisco Pino más habitualmente conocido por su pronunciada dimensión vanguardista, a pesar de que su obra no experimental, *Distinto y junto* (1990), haya dado para tres volúmenes. Esta poética experimental principia con sus *Textos económicos* (1969) donde el «lenguaje piqueta», gráficamente, acomete el derribo de las convenciones de la lengua. Allí también desarrolla el poeta vallisoletano sus «poeturas», especie de caligramas de sintaxis abrupta. Pero esta poesía deviene plenamente visual ya en *Solar* (1970). Los juegos con el silencio y la indagación en el vacío, la tipografía alterada de *El júbilo. La última sílaba* (1976) nos acercan ya a la polifonía contradictoria, el collage textual de los *Antisalmos* (1978).

A la progresión y evolución poética, se une otro rasgo que nos permite establecer el paralelismo entre Pino y Padorno. Tiene este que ver con la radical unidad de la obra de ambos, en una actitud que Miguel Casado ya había señalado para sus seis poetas periféricos, de los cuales había anotado «la lentitud en el desarrollo de su obra, el carácter generalmente tardío de la cristalización de su lenguaje.»³²⁴ Solo de esta forma puede, quizá, dar lugar a obras tan homogéneas como la de Manuel Padorno o la de Francisco Pino, las cuales parecen «componer la figura de una circunferencia que comienza y termina en un mismo punto.»³²⁵

Ahora bien, mencionadas esta serie de concomitancias formales la obra de un poeta y otro, el mayor vínculo se establece, según nuestra opinión, en un factor de tipo más biográfico y personal: la radical independencia y autonomía del poeta vallisoletano. Antonio Piedra, uno de sus estudiosos, anota y hace elogio de la marginalidad del autor de los *Antisalmos*:

La invariabilidad práctica de Pino, con su pertinaz ausencia, ha sido uno de los pocos poetas del siglo xx que han hecho del

³²⁴ «Seis poetas de las periferias», en *Los artículos de la polémica...*, *op. cit.*, pág. 54.

³²⁵ *Cien poemas*, Francisco Pino. Edición y prólogo de Esperanza Ortega, Edilesa, León, 1999, pág. 15.

desacuerdo un silencio respetable y de la obra una claridad aristocrática. Un aparte que se opone a ser manipulado sin resistencia activa, e incluso a ser exhibido como un descubrimiento oficial. En la línea de los creadores solitarios, su palabra ha definido la íntima actitud de una totalidad empírica al margen de la contingencia y de las razones extrapoéticas.³²⁶

Como vemos, también Antonio Piedra vincula a Pino con la clase de los poetas solitarios. Allí mismo, Piedra recoge una cita del propio Francisco Pino en la que queda patente la radicalidad de su postura, a la vez que se formula una agria crítica hacia los mecanismos extraliterarios que venimos señalando, habitualmente en vínculo con el método generacional. El método generacional y sus prácticas afines suelen dejar fuera del canon y del panorama criticoliterario voces tan originales como la del mismo Francisco Pino:

los falseamientos de la vida por los hombres llevan a los poetas hacia la poesía que en definitiva es la única verdad. Lo que es condenable es la búsqueda de otra mentira por el poeta, ya sea la de la gloria, las distinciones, la fama o cualquier otra vanidad. Este poeta que colabora a engrandecer las majaderías de una sociedad y sus vergüenzas es un ser despreciable.³²⁷

La única verdad es, pues, la poesía y hacia ella se orientaron en su trayectoria trascendente, ajenos a la gloria, las distinciones y la fama, poetas como Manuel Padorno y Francisco Pino.

Juan Eduardo Cirlot

El poeta barcelonés representa sin duda —como todos y cada uno de los seis poetas que aquí estamos tratando— una de las voces más originales y

³²⁶ Antonio Piedra en *La tensión poética* en Francisco Pino, España, Junta de Castilla y León, 1998, págs. 17-18.

³²⁷ *Ibidem*, pág. 18. La cita de Francisco Pino fue tomada por Antonio Piedra de *En no importa qué idioma*, pág. 33.

ricas del pasado siglo XX. La vinculación de su poética con el estructuralismo y con el psicoanálisis de vertiente jungiana, o con la mística de origen oriental, más los puntos de conexión con la cábala, la música y con lo medieval hacen de su obra un producto de un valor e interés apasionantes. La obra de Cirlot semeja, en el amplio ecosistema de la poesía española de todos los tiempos, una especie rara y única; más aún, en el panorama poético que le tocó vivir:

Si la poesía de la posguerra española se mueve, como se ha visto, en el terreno, o bien de vuelta al clasicismo (garcilasismo) o bien en la línea social, la obra de Cirlot va por otros derroteros. Por una parte, presenta elementos expresivos surrealistas y neobarrocos; por otra, una forma que evoluciona continuamente, pasando desde la utilización de la métrica a las estructuras más avanzadas, como la permutación y la poesía experimental, y siempre dejando a la luz un trasfondo que entronca directamente con aquella corriente visionaria y oculta que en España está sólo reflejada pálidamente en la obra de Bécquer, y que Cirlot va a buscar a sus mismas fuentes de origen (Blake, Hölderlin, Novalis, Poe, Nerval, etc.)³²⁸

El símbolo

Pero todos los temas y formas, tan amplios como variados, que se elaboran en la peculiar poética cirlotiana podrían reducirse a una sola realidad, a la cual el poeta barcelonés quedaría fielmente fijado: la del símbolo. Es en este punto donde se produce una las concurrencias más interesantes entre la obra de Cirlot y la de Padorno, precisamente en cuanto a lo simbólico. Ahora bien, las confluencias entre uno y otro autor principian en lo biográfico y en relación con su absoluto autodidactismo: ninguno de ambos llegaría a cursar estudios universitarios. Ahora bien, si, como sabemos, Manuel Padorno se declarará en numerosas ocasiones orgulloso de no haber tenido nunca un maestro, habrá que conocer qué opina del autodidactismo cirlotiano un buen estudioso de su obra:

³²⁸ *Obra poética*, Juan Eduardo Cirlot. Edición de Clara Janés. Madrid, Cátedra, 1981, págs. 21-22.

Cirlot fue ante todo un escritor autodidacta aunque tuviera grandes maestros. Fue un autor inteligentísimo [...] que supo convertir el arte en vivencia y abrir insospechados caminos. Quizás su caso se corresponda con aquel que citaba Novalis «El autodidacta tiene la gran ventaja [...] de que cada idea nueva de la que se apodera entra inmediatamente en relación con el resto de sus conocimientos e ideas, mezclándose íntimamente con todo y dando así lugar a combinaciones originales y a muchos descubrimientos».³²⁹

Bien sabemos que ambos poetas se sitúan en una corriente lírica de tipo simbolista, minoritaria y marginal en la época de predominio de la poesía de tipo social o realista que les tocó vivir. Por ello, quizá, las similitudes entre uno y otro poeta comienzan en lo biográfico y personal. Como Manuel Padorno, Juan Eduardo Cirlot mantuvo contactos con los poetas del 50, con algunos miembros de la escuela barcelonesa,³³⁰ aunque sepamos que por edad todo este movimiento le quedaba aún más lejano que a nuestro poeta. Como en el caso de Manuel Padorno, la obra de Cirlot atravesó momentos de olvido crítico y académico —aunque esto pareciera importarle poco a un autor que solía editar sus textos en la imprenta juvenil de Barcelona y en tiradas inferiores a los 300 ejemplares— aunque sepamos que a partir de los años 70 del pasado siglo

³²⁹ *El poeta y sus símbolos, op. cit.*, pág. 35.

³³⁰ Así nos relata estos hechos Jaime D. Parra: «La década 1955-1965 tuvo un ritmo diferente. Una nueva generación poética, la de Barral, había entrado en el panorama literario, mientras que Cirlot se alejaba de él, dedicándose más que nada a la simbología y a la defensa del arte nuevo, sobre todo el informalista. La generación de Barral, la de los poetas de los 50, era fundamentalmente urbana y crítica, prestaba mayor atención a la realidad circundante y se servía del humor y de la ironía, actitud frecuente en los poetas modernos, pero escasa en Cirlot, aunque, como nos recuerda Romá Vallés, también tuviera su pizca de humor surrealista. Hubo intentos de acercamiento, lecturas comunes, reuniones, como ha explicado Carlos Barral en sus distintas *Memorias* y Carme Riera en *La escuela de Barcelona* (1988). Pero todo quedó en los buenos propósitos. Y ello a pesar de que entre Barral y Cirlot, al menos, se daban ciertos elementos comunes: estudios en los Jesuitas, trabajo en el mundo editorial, pasión por las espadas, interés por Schönberg o Apollinaire, e incluso, a veces, idénticos rasgos estilísticos. Poco importaba. Uno era un poeta urbano, hacedor del verso, y otro era un poeta irracionalista que buscaba espacios interiores y se interesaba por los símbolos. El acercamiento generacional no se produjo, no fue posible. “Una visita de Cirlot y qué visita, con lectura de sus últimos poemas, entierra también la fecha de hoy. Y mañana será martes esterilizador”, anotará Barral en su *Diario*. Este aislamiento de Cirlot —como creador— entre sus contemporáneos le iba a afianzar aún más en su peculiar “sentimiento del mundo.”» *El poeta y sus símbolos, op. cit.*, pág. 27.

experimentó un creciente interés crítico³³¹ para llegar, en la actualidad, a una valoración general inmejorable para toda su obra.

Pero, además de ello, la fundamental identidad de Manuel Padorno y Juan Eduardo Cirlot se produce, ya lo anticipamos, en el terreno del símbolo; tanto el uno como el otro se nos presentan, poéticamente, como iniciados en el símbolo. El autor del *Homenaje a Bécquer*, a la sombra de Marius Scheneider, produjo sus libros y tratados —de todos es conocido su valioso *Diccionario de símbolos*— y practicó con el símbolo en la elaboración de toda su obra poética. El de *Hacia otra realidad*, con la creación a lo largo de todo su recorrido poético, de un sistema simbólico tan personal y elaborado —el árbol de luz, la gaviota exterior, la carretera marina, etc., etc.— que llegó a desembocar en lo que ahora conocemos como su *mitología atlántica*.

Dentro de la dimensión simbólica del hecho poético, tal como venimos desarrollándolo, ambos autores comparten un concepto formal y autosuficiente de la poesía. De esta forma se expresaba Cirlot en cuanto a la inmanencia de la palabra poética:

[...] se entiende específicamente por Poesía aquel lenguaje encaminado a construir un universo cerrado por líneas formales, y a concentrar en sí los elementos más puros de lo general poético. [...] lo poético no es privativo de lo que se denomina concretamente poesía [...] En las ciencias, en las diferentes disciplinas del intelecto humano, que culminan en la metafísica, hay ese anhelo de ordenación cósmica que, en cuanto generador de una emoción total que incluye la estética, puede considerarse poético.³³²

Nótese cómo queda escrito “Poesía”, con las mayúsculas de la trascendencia, y cómo la poética queda una vez más vinculada con la metafísica. Ya en páginas precedentes abordamos, y justamente en cuanto al vínculo juanramoniano de Manuel Padorno, la dimensión simbólica y trascendente de

³³¹ Así queda anotado, una vez más, por Parra: «Por este tiempo [hacia 1970], el poeta, que había sido ignorado por la crítica durante casi veinte años, empieza a ser recuperado, junto a otros autores surrealistas y heterodoxos, que entonces pasan a un primer plano (Larrea, Hinojosa, Ory, Brossa, Labordeta, Serra)». *El poeta y sus símbolos*, *op. cit.*, pág. 33.

³³² *Obra poética*, Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pág. 23

su poesía, así como todas las consecuencias que de ello se derivaba. La confluencia con Cirlot, seguidor también de esta estela, la de Blake, Hölderlin, Novalis, Poe o Nerval, resulta evidente. Esta sed de trascendencia, esta búsqueda de algo que está más allá, son la raíz, el tronco y el fruto de la poesía de Cirlot, según una buena estudiosa del autor del ciclo de *Bronwyn*, Clara Janés:

Se trata, pues, de construir un mundo («ser obra significa establecer un mundo», afirma Heidegger) y de hacerlo por la palabra, la voz. En él el poeta alcanzará todo lo que le es negado por la vida y, sin embargo, constituye para él la verdadera realidad, aquello a lo que tiende, a lo que aspira. [...] La poesía, por tanto, tendría como objetivo restablecer la esencia, lo que no es palpable, para poder conocerla y llegar a «ser».³³³

Pero no cabe duda de que trayectos líricos de este tipo requieren arduos esfuerzos y superar graves riesgos para la consecución de sus metas. En este sentido, en auxilio del arte poética acude, para cada poeta, los conocimientos teóricos y prácticos de otras disciplinas artísticas que les son afines y en las cuales, ambos, estaban ampliamente versados; la pintura, en el de Manuel Padorno, la música y la pintura en el caso de Juan Eduardo Cirlot:

La forma —su forma— la descubre Cirlot gracias a la relación con las otras artes. Si llega a lo que llama poesía «experimental» partiendo de la pintura, fundamentalmente de la técnica del *collage*, descubre la permutación aplicando a los versos el serialismo de Schönberg. Así puede sintetizar en su escritura técnicas surrealistas, expresionistas, simbólicas y herméticas orientadas siempre a expresar eso «que le pasa» y a crear un mundo propio en todos los terrenos.³³⁴

³³³ *Ibidem*, pág. 24.

³³⁴ Clara Janés en su introducción a *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, Juan Eduardo Cirlot. Edición de Clara Janés, Madrid, Siruela, Libros del Tiempo, 2008, pág. 20.

Juan Eduardo Cirlot relacionaba el desarrollo de una de las claves en su obra, la poesía permutatoria, con la música dodecafónica de Arnold Schönberg. En algún momento, Miguel Casado ha hablado «del prodigio del pensamiento musical en la poesía de Cirlot».³³⁵ En cuanto a Manuel Padorno, es de todos conocida su faceta pictórica, que se tradujo en una considerable obra —que osciló entre la abstracción y el expresionismo abstracto— y en exposiciones individuales y colectivas en galerías españolas y europeas. Preguntado Manuel Padorno sobre la relación entre una y otra vertiente, poesía y pintura, en el conjunto de su arte, solía decir que ambas discurrían en paralelo y que la una se apoyaba y enriquecía a la otra. No debe, pues extrañar, que poetas que practican caminos de este tipo, trascendentes y complicados, deban desviarse en ocasiones por rutas paralelas para poder encontrar, paradójicamente, con más acierto el camino.

Estructuralismo

Pero con todo esto, la confluencia más interesante entre ambas poéticas, quizá, la encontremos en sus respectivas asimilaciones y materializaciones del estructuralismo. En este sentido, la poesía permutatoria de Cirlot, a pesar de que el autor la relacionara directamente con la música dodecafónica, no se entiende ni es posible sin tener en cuenta las claves del pensamiento estructuralista. De hecho, no solo la poesía cirlotiana permutatoria sino también el dodecafonismo no hubiesen tenido lugar sin el movimiento filosófico estructuralista que tiene su origen, como sabemos, en los apuntes rescatados por los alumnos de las clases de lingüística que impartía —otro extraño solitario— Ferdinand de Saussure.

Del estructuralismo hemos aprendido, entre otras cosas, que todo sistema se compone de unas partes, de unos elementos que no son o existen *per se* sino en el seno del haz de relaciones que proporciona la estructura. También que, al igual que en la lengua, en el mundo todo es forma. La poesía permutatoria cirlotiana muestra las distintas caras de una misma estructura, su forma infinita y polivalente, a la vez que explora en los posibles valores de cada elemento del sistema, cada signo al cambiarlos de lugar, al permutarlos. El

³³⁵ “Seis poetas de las periferias”, en *Los artículos de la polémica...*, *op. cit.*, pág. 52.

propio Juan Eduardo Cirlot definía, en un libro de aforismos, el estructuralismo de esta manera:

El estructuralismo, que parece funcional, es metafísico. Intentando comprenderlo (o convertirlo) todo en componentes intercambiables, quiere convencernos de la unidad subyacente bajo la dialéctica de los complejos universales (signos matemáticos, palabras, actos, formas.)³³⁶

En su *Homenaje a Bécquer*, Juan Eduardo Cirlot compone todo un libro de poemas a base de descomponer y volver a construir la archifamosa rima becqueriana que comienza diciendo “Volverán las oscuras golondrinas”. En la poesía permutatoria cirlotiana se comprueba que el sistema resultante, que la forma es algo más que la mera adición o recopilación de cada una de las partes, así como que la realidad es una sola cosa con infinitas caras o formas:

Volverán las oscuras volverán
las oscuras madre selvas
de tu balcón las tapias
oscuras a sonar

Volverán las oscuras golondrinas
como se adora a Dios ante su altar

Pero aquellas oscuras tus rodillas
no volverán

Tus oscuras (incienso) tus oscuras
cabezas invisibles
de mi dolor las tapias
volverán a escalar

Pero aquellas cenizas transparentes
rosa como la rosa de tu no
no volverán

Y mis manos rezando en las tupidas
golondrinas oscuras volverán

³³⁶ *Del no mundo*, tomado de la edición homónima *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, op. cit., pág. 420.

Pero *aquellas*
no no no³³⁷

La obra padorniana, también es producto en buena medida del pensamiento estructural que ha cambiado la manera de ver el mundo desde los principios del pasado siglo XX. Todos los poemas de Manuel Padorno en su obra cumbre, *Canción atlántica*, están concebidos desde una prodigiosa capacidad para concebir arquitectónicamente la estructura del poema. En algunos momentos, la *dipositio* del poema en *Canción atlántica* es tan clásica, y apolínea, que recuerda a la de los edificios renacentistas de Palladio. Sabemos, en este sentido, que la arquitectura apasionaba a Manuel Padorno y era un amplio conocedor de la obra de arquitectos clásicos y modernos. Veamos, a modo de ejemplo, la estructuración de un poema de *Canción atlántica*. De hecho, el texto no podría parecer más indicado para lo que aquí nos proponemos ya que, metapoéticamente, explica la labor del poeta a la hora de componer su texto, a la hora de construir el poema. Todo ello queda expresado en “El volumen entero del espacio” [CA, 92] mediante la alegoría del poeta como hacedor que manipula su creación, en este caso, la luz del día, el cielo, la nube, los espacios...

De esta forma, en los cuatro versos iniciales se condensa el tema general del poema; la complejidad del trabajo poético queda asumida por el poeta, en el epifonema «es mi trabajo», quien se dispone a la compleja labor de maniobrar con formas infinitas:

Un volumen tan grande necesita
plena dedicación, total entrega
donde cualquier variante, por extraña
pueda reconducirse. Es mi trabajo.

A continuación, tenemos una enumeración de los metafóricos materiales con los que el poeta opera, en la cual se ofrecen de pasada los rasgos o comportamientos de algunos de los elementos:

Hay cilindros enormes, desmedidos,
que necesitan émbolos distintos,

³³⁷ *Homenaje a Bécquer (1870-1970)*. Tomado de *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, op. cit., pág. 814.

anchas masas vacías, amplios cubos
que se desplacen lentamente,
y fijen las zonas más abiertas, desiguales
sin que terminen en ninguna parte.

La anáfora «Hay también» delimita la aparición de otro segmento en el que, de nuevo en enumeración, se detallan las habilidades de este poeta para trabajar no ya con las piezas sino con los vacíos que esos mismos elementos generan:

Hay también otras zonas, más azules
unas dentro de otras cavidades
que atraviesan las vigas superiores
y se van a perder fuera del cielo;
flotan libres, generan transparencias.

De nuevo la repetición, ahora en forma de paralelismo que constituye el epifonema de todo el texto, ensambla sólidamente las dos partes enumerativas del trabajo con los cuatro versos finales:

Un volumen tan grande necesita
plena dedicación. Es mi trabajo.

En ellos, asistimos al fruto que produce el trabajo poético llevado de esta forma. Las frases nominales pudieran ser indicio del júbilo que causa en el poeta la contemplación del trabajo bien hecho:

La mañana restalla jubilosa.
La mañana infinita. Su armonía.
Por la ventana abierta puede
verse el espacio fluyendo a toda luz.

Obtenemos, así pues, en este poema una minuciosa y trabada *dispositio* consistente de la adición de fragmentos poemáticos de extensión similar (4 versos + 6 versos + 5 versos + 2 versos + 4 versos) que van enumerando y decantando, por síntesis, un contenido que se expresa definitivamente en la epifanía de los cuatro últimos versos.

Análisis similar, podría realizarse de buena parte de los poemas de *Canción atlántica*, con la resultante de una amplia gama de *dispositios* poemáticas. El peso de lo estructural es tan intenso en nuestro autor, que con estos

poemas se comprende mejor el aforismo de Arthur Schopenhauer: la arquitectura es una música congelada.

De hecho, en este momento de su obra es cuando Manuel Padorno da con el continente óptimo para su poética, con la forma justa: la estrofa de 21 versos endecasílabos blancos, tan fuertemente trabados entre sí —no se trata, en efecto, de una tirada, sin más de 21 versos— que hemos decidido llamarla como el *soneto y medio* padorniano.

Para finalizar ya con esta red de semejanzas, abordaremos un punto que podría servir para asentar parte de la diferencia fundamental entre uno y otro autor. En algún momento se ha dicho que Juan Eduardo Cirlot es un místico del lenguaje. Pero el tema de la mística nunca puede dejar de ser controvertido. Por aquí mismo, por la mística, llegarían las divergencias entre la obra de Cirlot y la de Manuel Padorno, cuya mística, descreída y posmoderna, ya hemos tenido oportunidad de analizar. Sí parece quedar claro, para Clara Janés, que la obra de Cirlot constituye «una vía de ascesis y misticismo».³³⁸ A nosotros nos parece que, al menos, su dimensión mística es muy seria y que, en absoluto, se mueve en el terreno de lo paródico, tal como en algún momento hace la de Manuel Padorno. Pero dejamos este asunto para más adelante, para cuando tratemos las diferentes cualidades y tonalidades que adquieren esos ámbitos extraños, esas otras realidades a las que tanto Manuel Padorno como Juan Eduardo Cirlot pretenden acceder con sus respectivas palabras poéticas. Allí pondremos juntas a *la ultrarrealidad* cirlotiana y *al otro lado* padorniano.

José María Fonollosa

De los seis autores poéticamente emparentados con Manuel Padorno que estamos tratando en estas páginas, quizá sea este el caso que más pueda llamar la atención del lector: efectivamente, poco o nada pudiera parecer que

³³⁸ *Obra poética*, Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pág. 25. Otro estudioso de la obra de Cirlot, Jaime D. Parra, se manifiesta en parecidos términos en cuanto a la mística: «la poesía de Cirlot ingresaba así [con *El palacio de Plata* (1955)] en un ámbito místico que tendrá su culminación en la época de *Bronwyn*. El poeta seguiría una trayectoria que le llevaría de la kábala al sufismo, de la *Shekina* a la *Sakina*, de la combinación al *dhikr* [...]» *El poeta y sus símbolos*, *op. cit.*, págs. 44-45.

tienen que ver, en un primer instante, la obra de Fonollosa y la de Manuel Pardo. Pero, además, poco o nada tiene que ver la obra de Fonollosa con la de ningún poeta contemporáneo.

De todos modos, el modo compositivo predominante en las dos obras fundamentales de Fonollosa, *Ciudad del hombre*, *New York* o *Barcelona*, consistente en el enhebrado de poemas que encarnan las distintas identidades o *alter ego* del poeta puede y debe considerarse como método de la tradición simbolista en tanto que materializa el concepto de la identidad múltiple o doble del sujeto. El sujeto es una entidad contradictoria, no uno sino múltiples mundos e identidades lo habitan aunque todas ellas pudieran reducirse a dos ámbitos, el de lo consciente y el de lo inconsciente, el del día y la noche, el del sueño y la vigilia. El simbolismo de Fonollosa en este sentido parece claro: cada una de las identidades es una cara, una máscara, un símbolo de la identidad y el ser auténtico. Cada uno de los desdobles de la personalidad da lugar a mundos desdoblados.

Ahora bien, el vínculo fundamental entre todos estos poetas reside en su condición de solitarios, cualidad esta que José María Fonollosa cumple con creces pues quizá sea él mismo, de todos los seis que estamos tratando, el que más apartadamente ha vivido del mundo literario. En este sentido, especialmente problemática fue la relación de Fonollosa con los ámbitos crítico y editorial, en los cuales se sintió infravalorado de por vida. Con la explicitud que solo a él le es posible, y con cierto resentimiento y cierta amargura, el autor de *Ciudad del hombre* se refirió en sus versos a esta marginalidad impuesta desde los estamentos críticos y literarios. Ahora bien tal expresión solo cabe explicarse, y en esto sí fue único José María Fonollosa, desde la radical independencia y autonomía literaria que mantuvo de por vida. Hoy en día, cada vez más leída y mejor valorada la obra de Fonollosa, en sus versos se comprobamos, con nitidez, que el poeta es un profeta:

PLAÇA DE MOSSÈN JACINT VERDAGUER

Somos los más. Los fuertes por el número.

Y hacemos el vacío en torno tuyo
aislándote en un muro de silencio.
O de burlas hirientes si tus gritos
se asoman a las tapias que te encierran.

Trituraremos tu obra mientras vivas.

Dejaremos, no obstante, para ti,
el mañana, el futuro. Es nuestro obsequio.
Sueña en él en tus noches marginadas.

Mas no olvides que el hoy nos pertenece.

Y nos los repartimos. Este trozo
de honores y dinero para aquél.
Para éste y para mí nuevas prebendas...
Ocupamos los puestos importantes.

Nunca permitiremos que se premie
tu originalidad. Ser diferente
a nosotros resulta intolerable,
pues somos los normales: los mediocres.

Somos los más. Los fuertes por el número.³³⁹

Desde sus veinticinco años y hasta los sesenta y ocho, es decir desde la publicación de *Umbral del silencio* en 1947 y hasta 1990 en que sale *Ciudad del hombre: New York*, José María Fonollosa se mantiene en estricto silencio. En el ínterin, concurrió sin éxito a certámenes poéticos —Pere Gimferrer relata la presentación al premio Ciudad de Barcelona de *Ciudad del hombre: New York*³⁴⁰— trató de publicar sus textos en diversas editoriales, con fracaso pare-

³³⁹ *Ciudad del hombre: Barcelona, op. cit.*, pág. 36.

³⁴⁰ En su prólogo a *Ciudad del hombre: New York*, Pere Gimferrer se detiene en el relato de estos hechos, a la vez que parece querer disculpar no solo a los integrantes del jurado del premio Ciudad de Barcelona sino, de alguna manera, a un estamento literario que ha dejado pasar inadvertida, durante tanto tiempo, una obra tan valiosa y particular como la de José María Fonollosa: «Tenía yo quince o dieciséis años cuando un libro titulado Ciudad del hombre: New York, cuyo autor, residente en La Habana, era José María Fonollosa, concurrió sin éxito al premio Ciudad de Barcelona. Formaba parte del jurado el poeta escolapio Ramón Castelltort (1915-1965), uno de mis primeros guías en el mundo de la poesía, de quien tuve la suerte compartida, entre otros, con Francisco Rico de ser alumno y amigo. Gracias a él, leí, con el de Fonollosa, los más sobresalientes originales presentados al premio; hechas las salvedades que su condición sacerdotal le imponía, el padre Castelltort pensaba como yo que el libro de Fonollosa era el que de ellos denotaba una más singular personalidad de escritor. Que en las votaciones no tuviera éxito no debe sorprendernos; otros libros valiosos a su modo, incluso de autores conocidos —así, por aquellos años, *Toco la tierra* de Ángela Figuera Aymerich o *Voces y acompañamientos para San Mateo* de José María Valverde—, también habían concurrido al premio Ciudad de Barcelona sin obtenerlo. Me quedó, con todo, una vivísima impresión del texto de Fonollosa.» Un poco más adelante, Gimferrer, quien a la postre intervendría para la publicación del libro, muchos años después, relata la suerte del manuscrito: «Pocos años más tarde, una carta al director (a propósito de la situación política en la Cuba de Castro) publicada en la prensa barcelonesa me reveló indirectamente las señas del escritor, que había regresado ya a su Barcelona natal, y no resistí al impulso de escribirle para contarle la historia anterior. Pero tardé mucho en conocerle; hace sólo un par de años, llegó a mi poder un original, titulado *Ciudad del hombre*, bajo el que no tardé en descubrir un nuevo avatar del libro que había cautivado mi adolescencia. Era mu-

cido, y de establecer relaciones con críticos muy influyentes en el panorama de las generaciones de posguerra, como José Luis Cano, con idéntico resultado.

Descubrimiento de Fonollosa

Ahora bien, aparte de todas las identidades —el periodo de silencio, las dificultades editoriales— que se pudieran establecer en todo lo anterior con Manuel Padorno, hay un dato biográfico que vincula históricamente a ambos poetas. Manuel Padorno pudo conocer tardíamente —como casi todo el mundo, por otra parte— la obra del poeta barcelonés. Ello fue gracias a la mediación de Miguel Ángel Cilleruelo, joven crítico y poeta quien había preparado para DVD la edición de *Ciudad del hombre: Barcelona* en 1996, y quien pondría a Manuel Padorno en contacto con la obra del barcelonés. El 4 de febrero de 1997 Manuel Padorno agradecía por carta a Cilleruelo este descubrimiento poético:

Querido amigo Cilleruelo:

Fonollosa es una fiesta. Una gran fiesta. [...] Para mí es un poeta absolutamente desconocido. Creo que los cuadernos Bauma publicaron algo de él, pero no era suficiente para comprender el calado de su obra. He tratado de signar los poemas que más me han gustado, excelentemente, pero la lista se hace interminable. No obstante, ahí va: páginas 19, 28, 32, 36, 37, 39, 41, 44, 45, 47, 57, 58, 67, 72, 79, 82, 84, 87, 89, 93, 95, 100, 103, 108, 110, 111, 113, 115, 117. Interminable. Un poema que creo no debe faltar

cho más largo y se había convertido en una obra ambientada en Barcelona; pero pronto el autor, ante mi opinión y la de Jaume Vallcorba, optó por repristinarlo a Nueva York, lo cual no requería más expediente que el cambio de títulos (del libro y de cada poema), sin modificación alguna en los textos mismos, y bastaba para ello con atenerse al plano de Nueva York que Fonollosa había guardado cuidadosamente durante todos aquellos años. Ya con el título definitivo de *Ciudad del hombre: New York*, lo que tiene en las manos el lector es una selección básica —llevada a cabo fundamentalmente por Fonollosa, con alguna aportación mía— del más extenso original. Nos hallamos, pues, ante una obra cuyo primer estadio de redacción se remonta a mediados de los años 50 y en la que el autor ha trabajado hasta ahora mismo; una obra, por otra parte, que en forma extraña me ha acompañado en distintos momentos de mi vida; una obra de nada fácil clasificación de un autor casi totalmente desconocido.» Prólogo de Pere Gimferrer a *Ciudad del hombre: New York*, de José María Fonollosa. Barcelona, El Acantilado, 2000, págs. 11-12.

en ninguna antología de la poesía en castellano es: “Carrer de Pau Claris”,³⁴¹ página 87. Asombroso.

Parece fuera de toda duda la sinceridad de Manuel Padorno en cuanto a su asombro y su agrado ante una obra, la de Fonollosa, que nada tenía que ver, en principio, con la de nuestro poeta. Ahora bien, a pesar de las fechas tan tardías en que Manuel Padorno conoció los versos del autor de *Ciudad del hombre*, fechas en las que nuestro poeta había escrito y dado ya a la imprenta la mayor parte de sus textos, sí puede rastrearse en el verso endecasílabo más coloquial de *Canción atlántica*, en ese endecasílabo que quiere parecer prosaico y no recordar en nada a la poesía, una cierta huella de la lectura de José María Fonollosa. En su prólogo a *Ciudad del hombre: New York*, Pere Gimferrer definía así el estilo del otro poeta barcelonés:

La dicción es siempre de una sequedad esquinada y lacerante; con frecuencia, diríase estilización del laconismo desgarrado del mundo *pop*, a modo de versiones lunáticas de letras de *blues*, tangos o boleros. La sequedad aparente del endecasílabo respira holgadamente en una muy sentenciosa y flexible variedad de matices y de entonaciones; a lo lapidario, a la rotundidad punzante y diamantina del dicho definitivo, se acomoda de forma admirable esta voz a primera vista discursiva y pronostica, que toca, empero, la nervadura del ser en lo cósmico.³⁴²

³⁴¹ Incluimos completo “Carrer de Pau Claris”: «Ansia ser destruido mi cerebro. / No le apetece estar en mí más tiempo. / No le debe gustar mi entorno. O la época. / O mis limitaciones. O las tuyas. / Yo le sirvo fielmente. Cuanto exige /de mí procuro siempre concedérselo. / Me esfuerzo en complacerle. Hasta en caprichos. / Pero no está contento. O ya cansado. / Quiere ser destruido. En consecuencia / intenta convencerme destacándome / el aspecto sombrío, aterrador, / de las cosas, personas, sentimientos... / Y llega a persuadirme que es mejor / escapar de este ambiente tan mezquino. / Mas mi cuerpo recusa secundarnos. / Resiste y se rebela tenazmente. / Y se niega a cumplir concretas órdenes de rápida e inmediata inmolación. / Quiere seguir viviendo. Mas no es justo. / No atiende a nuestras lógicas razones.» *Ciudad del hombre: Barcelona, op. cit.*, pág. 86.

³⁴² Prólogo de Pere Gimferrer a *Ciudad del hombre: New York, op. cit.*, págs. 13-14.

Desde endecasílabos padornianos como los que siguen, tomados de *Canción atlántica*, sí podría registrarse, en su laconismo o sentenciosidad, en su sonoridad nada poética, la lectura de los versos de Fonollosa:

PIONERO

No dejé de creer, en modo alguno,
que llegaría a ver lo inexistente.
Es un trabajo imposible que no ofrece
ninguna solución: el que prefiero.

Comencé a desechar mirar antiguo.
Y persistí: negarme a lo evidente.
Que la mirada se fijara siempre
donde faltara todo. Y la vacié.

Es un duro bregar, inconcebible.
Mi educación se interponía. Hachazos.
Jamás me hablaron nunca, ni los sueños
de que intentara ver lo que no hacía. [...] [CA, 167]

Revelación poética

Pero no hemos sido nosotros, en absoluto, los primeros en buscar las conexiones entre Manuel Padorno y José María Fonollosa como tampoco, menos aún, a la hora de establecer vínculos entre este tipo de poetas solitarios y marginales. En el prólogo, ya aludido, de *Ciudad del hombre: Barcelona*, José Ángel Cilleruelo recogía una serie de poetas, Luis Feria (1927), Antonio Gamoneda (1931), María Victoria Atencia (1931), Manuel Padorno (1933) o Rafael Pérez Estrada (1934) —algunos de los cuales también los recogemos aquí nosotros, otros fueron incluidos, ya lo sabemos, entre los seis poetas de las periferias de Miguel Casado— para establecer las identidades hacia el poeta prologado.³⁴³ Ahora bien, en seguida establecía el prologuista las diferencias

³⁴³ «En los años ochenta ha ocurrido un fenómeno poético singular que cabría situarlo en la órbita de los descubrimientos repentinos, con la única salvedad de que no atañe a un único nombre, sino a un conjunto importante de poetas españoles. Autores como Luis Feria (1927), Antonio Gamoneda (1931), María Victoria Atencia (1931), Manuel Padorno (1933) o Rafael Pérez Estrada (1934) responden a esa sorpresa. Entre sus primeros libros, impresos a partir de la década de los cincuenta con escasa repercusión crítica, y sus libros de los años ochenta, no solo media un largo período de silencio editorial, a veces superior a los veinte años, sino una evolución cualitativa y estética impresionante. Y si bien es cierto que una parte de la crítica ha sido sensible al

entre José María Fonollosa y los cinco poetas citados ya que «la trayectoria pública de José María Fonología se parece mucho al modelo que establecen los nombres citados en el párrafo anterior, aunque con algunos matices que lo singularizan. En primer lugar, Fonollosa no pertenece a esa generación, sino a las anteriores. Además, Fonollosa extiende su silencio editorial por un período más vasto: desde 1947 hasta 1990, es decir, desde sus veinticinco años —cuando aparece el cuaderno tan significativamente titulado *Umbral del silencio*— hasta los sesenta y ocho, al publicarse *Ciudad del hombre: New York*.»³⁴⁴

Acabamos estas líneas sobre Manuel Padorno y Fonollosa con las palabras, de nuevo, de José Ángel Cilleruelo en las cuales queda bien reflejada la paradoja que en todo momento rodea a este tipo de poetas, marginados en vida y admirado cuando ya no están presentes, nómadas de un reconocimiento que, por tanto, solo ha de llegarles a título póstumo, perseguidores de un imposible en el que han estado situados desde siempre:

La crítica ha suspirado con frecuencia por la aparición en nuestra literatura moderna de un poeta secreto, cuyo genio -desconocido o despreciado en su momento- se descubra súbitamente. No es necesario siquiera que el deseo se formule de manera explícita, pues la intensidad con que se añora el Caváfis o el Pestosa de nuestras letras deja poco margen a otras interpretaciones. El anhelo difuso de este mito se compagina, sin embargo, con una práctica habitual de la crítica situada en un polo tan opuesto que, de presentarse un caso análogo al del poeta alejandrino o al del lisboeta, pocos se darían cuenta; pues la mayoría seguiría anotando las fechas menudas de la contingencia histórica como lo fundamental de la época. Y esos pocos no dispondrían posiblemente de ningún foro donde exponerlo.³⁴⁵

valor de estas poéticas, aún está por elaborar el sistema que las inserte en la historia literaria y les otorgue el papel que merecen en el seno de su generación.» Prólogo de José Ángel Cilleruelo a *Ciudad del hombre: Barcelona, op. cit.*, págs. 7-8.

³⁴⁴ *Ibidem*, pág. 8.

³⁴⁵ *Ibidem*, pág. 7.

Luis Feria

Tras haber tratado los muy interesantes vínculos que Manuel Padorno contraía con poetas de generaciones precedentes a la suya —Pino, Cirlot y Follenosa—, nos corresponde ahora estudiar su asociación con otros tres poetas plenamente contemporáneos a Manuel Padorno. Los tres fueron parecidamente marginados —aunque con diferencias en cada caso— del grupo poético dominante en el panorama de la segunda generación de posguerra, la generación del 50: Luis Feria, Antonio Gamoneda y Ángel Crespo. Las similitudes con respecto a Manuel Padorno, por ser ellas menores, deberán ser tratadas con menor extensión en el caso de los dos últimos poetas mencionados. Si hemos encontrado con el tercero, Ángel Crespo, mayores concomitancias y ello dará lugar, por tanto, a una exposición más extensa del asunto.

La primera coincidencia con Luis Feria, nacido en Santa Cruz de Tenerife, y canario por tanto como Manuel Padorno, es de tipo geográfico y vital: ambos poetas pertenecieron, por el mero hecho de haber nacido en las Islas, a la plena periferia de las generaciones y acontecimientos literarios que se sucedían en la Península. Pero además, ambos poetas compartieron estancia en Madrid en la década de los sesenta, donde tuvieron oportunidad de profundizar en una relación de amistad que duraría ya toda su vida. Sabemos, además, que entre Feria y Padorno fue dirigida en esos años, conjuntamente, aquella interesante iniciativa editorial, “poesía para todos”, que publicó exquisitamente textos capitales de sus coetáneos y compañeros generacionales. Con idéntica honradez, por otra parte, Feria y Padorno, pese a ser directores como hemos dicho ya de “poesía para todos”, dejaron publicar a no pocos compañeros³⁴⁶ antes que ellos mismos, hasta que la empresa editorial no diera para más y ambos se quedaron sin colocar sus títulos.

³⁴⁶ Hasta nueve volúmenes llegaron a salir de “poesía para todos”, los de Carlos Barral, Ángel González, Francisco Brines, Lorenzo Gomis, Ángel Crespo, Jaime Gil de Biedma, Rafael Soto Vergés, José Ángel Valente y Fernando Quiñones, antes de que ya no fuera posible que los directores, Padorno y Feria, sacaran a la luz los suyos, a pesar de que en algunas ocasiones se llegaron a anunciar ya «en prensa», ya «en preparación» o ya bajo el rótulo «otros títulos»: en el volumen de *Palabra sobre palabra* de Ángel González, de 1965 y primero de la colección ya quedó anunciado en prensa *Música para percusión* de Luis Feria; en el segundo de la colección, *El santo inocente* de Francisco Brines, de 1965 el futuro volumen de Feria pasa a estar «en preparación»; ya en *Usuras* de Carlos Barral, tercero de la colección en 1965, *Música para percusión* vuelve a estar «en prensa». Desde ahí, el volumen de Feria deja de estar en prensa para aparecer, hasta el último título de la colección, el noveno, *Circunstancias y acordes* de Fernando Quiñones

Una segunda confluencia entre los dos poetas canarios tiene que ver con el silencio editorial. Excluidos ambos de todos los florilegios generacionales, pese a haber merecido sendos galardones en el influyente premio Adonáis en los primeros años de la década del sesenta,³⁴⁷ tanto Manuel Padorno como Luis Feria ingresaron en un largo periodo de silencio que los hizo desaparecer aún más del panorama literario del momento. Como puede comprobarse, el silencio de Luis Feria, de quince años, desde la publicación de *El funeral* en 1965 y hasta 1981 en que publica *Calendas*, curiosamente coincide en duración e intensidad con el de Manuel Padorno, que va desde 1963 hasta 1986. Algún día alguien debiera dedicarse a explorar en profundidad las causas, compartidas o no en cada caso, de estos largos periodos de silencio, más o menos simultáneos, en todos estos poetas, así como las consecuencias que ello tuvo en la dimensión futura de la obra de cada uno. También habría que mostrar, quizá, cómo gracias al silencio, aparte de haber quedado ellos mismos en los márgenes de la actualidad literaria, sus respectivas obras cristalizaron con la originalidad, la cohesión y la calidad con que ahora las conocemos.

Trabajadores del lenguaje, Manuel Padorno y Luis Feria, ambos poetas han sido grandes innovadores, por desautomatización, del discurso. En el caso de Feria acudiendo al habla infantil; en el de Manuel Padorno, al habla coloquial o de la gente de la calle. Estudiosos de la obra de Luis Feria han llegado a afirmar que toda su obra podría verse, en su conjunto, como la «tentativa de expresar el descubrimiento por parte del sujeto poético de los misterios de la vida.»³⁴⁸ En esta última consideración reside la fundamental identidad entre uno y otro poeta; herederos de Juan Ramón Jiménez, ambos consiguieron desvelar la realidad, o al menos acercarnos a una más auténtica, mediante su palabra poética.

en 1970, anunciado en «otros títulos» de futura publicación, algo que sabemos que no ocurrirá. En el caso de Manuel Padorno nunca aparecerá anunciado «en prensa» título alguno, y ni siquiera «en preparación»; todo lo más, en las nueve entregas de esta colección se reseñó una futura publicación bajo el epígrafe «otros títulos», algo que tampoco se iba a producir, aunque sepamos que nuestro autor esperaba publicar en “poesía para todos”, con no poca ilusión, *Código de cetrería*, texto que quedaría inédito, a la postre, hasta 1990, más de veinte años después.

³⁴⁷ En 1962, justo un año antes de que Manuel Padorno mereciera su accésit, Luis Feria ganaba el Adonáis por *Conciencia*. Tres años más tarde, en 1965, merecería el premio Boscán por *Fábulas de octubre*. Ahora bien, ni siquiera haber obtenido premios tan importantes como estos, de tal influencia por aquellos años, le valieron para establecerse en el canon generacional.

³⁴⁸ José-Carlos Mainier en su prólogo a *Obra poética y cuentos*, Luis Feria. Valencia, Pre-Textos, 2000, pág. 33.

Antonio Gamoneda

Debemos comenzar manifestando que las similitudes entre Manuel Padorno y Antonio Gamoneda caen, antes que sobre la propia obra poética de cada uno, del lado de la actitud que ambos tomaron frente a sus contemporáneos, es decir, en cuanto a la independencia y la originalidad.

Si preguntásemos a cualquiera de los lectores de la obra de ambos poetas, seguramente nos dirían que pocos son, efectivamente, los vínculos que se puedan establecer entre la obra de Manuel Padorno y la de Antonio Gamoneda. De parte del canario, ya sabemos que hemos recibido una poesía de la luz, optimista, que canta acerca de la alegría de vivir, del entusiasmo que produce estar vivo; de parte de leonés, también sabemos que la suya es una poesía de la tristeza, de la melancolía, que afronta los sentimientos más negros de un ser humano asediado por la muerte.

Pero el caso de Antonio Gamoneda requiere alguna precisión más. Ciertamente en cuanto a su poética, Gamoneda se individualiza frente a los siete poetas que aquí estamos tratando. En efecto, la palabra poética de Gamoneda, contrariamente a lo que ocurre con los otros seis poetas, no aspira exactamente a la trascendencia, ni a alcanzar o revelar un mundo mejor, o distinto, con su verbo. Es la suya una palabra que más bien parece dedicarse a anotar y transmitir, a modo casi de diario, cómo su autor avanza hasta la muerte.

Antonio Gamoneda considera la poesía como «una creación desordenada como la vida en curso, reflejo del caos exterior e interior —que emerge desde las sentinas del inconciente—, y con una presencia muy activa de los vaivenes de la sentimentalidad del sujeto.»³⁴⁹ Por ello mismo, en la poética del leonés «todo arte va hacia *una realidad* bajo condiciones de irrealidad [...]» y, en ello, en esta «contradicción que alienta también en toda la obra de Gamoneda»,³⁵⁰ reside buena parte de la diferencia con el resto de los seis poetas trascendentes que aquí hemos compilado: el arte, para ellos, o la palabra poética, no se queda en la *imitatio*, más o menos fiel, de una determinada realidad sino que, en tanto que palabra del conocimiento, pretende transmitir y acceder a una realidad distinta y más perfecta, más pura, más paradisiaca si se quiere, que la

³⁴⁹ *Antología poética*, edición y prólogo de Ángel Luis Prieto de Paula, León, Edilesa, Junta de Castilla y León, 2002, pág. 45.

³⁵⁰ “Seis poetas de las periferias”, en *Los artículos de la polémica...*, *op. cit.*, pág. 62.

que diariamente experimentamos. Sobre esto último, ideales o paraísos lejanos, está claro que no versa la palabra poética de Antonio Gamoneda.

Se preguntará el lector, entonces, por qué hemos decidido incluir aquí a Antonio Gamoneda, haciendo grupo con Manuel Padorno, Luis Feria, Ángel Crespo, José María Fonollosa, Juan Eduardo Cirlot y Francisco Pino. Pues bien, la respuesta a ello la encontramos en el verdadero vínculo que a todos une, que no es otro que su condición de solitarios, de heterodoxos, de periféricos, puesto que lo que ocurre en cuanto a sus respectivas obras es que deparan posibilidades tan diferentes que, a duras penas, se presentan reductibles a rasgos en común. En el caso de Antonio Gamoneda esto es particularmente así, pues «huye de cualquier adscripción estética y aspira a revelar un mundo propio. Comparte con sus coetáneos el rechazo de la corriente social y la concepción de la poesía como representación de una realidad interiorizada».³⁵¹

Por otra parte, el caso de Antonio Gamoneda parece particular al lado de todos estos solitarios, a pesar de haber sido él también soslayado en las antologías del 50 y de todas las operaciones promocionales del grupo, y a pesar de haber cuajado él, como los demás, una obra fuertemente cohesionada en el silencio. El caso de Antonio Gamoneda se nos presenta como único por haber sido, en estos últimos años, convenientemente rescatado del silencio; todo ello ha llegado a ocurrir, a finales de los años ochenta del pasado siglo, gracias a la atinada labor de un crítico de la corriente minoritaria por aquellos años, Miguel Casado. El autor de “Seis poetas de las periferias”, en el que Gamoneda era reivindicado junto a parte de los otros solitarios que aquí incluimos, contribuyó, efectivamente, a que el leonés ganara el premio nacional de literatura en 1987, gracias a su edición en Cátedra de *Edad*, donde quedaba recogido todo lo escrito entre 1947 y 1986 por Antonio Gamoneda.

Puede decirse que, a partir de aquel momento, a Gamoneda le llegó el reconocimiento y, desde entonces, los premios, ediciones y estudios de su obra se han sucedido. En el caso del poeta leonés hallaríamos, así las cosas, un ejemplo de la recuperación que hubiesen merecido en vida cualquiera de los otros seis poetas solitarios que aquí tratamos. Harina de otro costal sería ya saber cómo habría reaccionado cada uno ante esta posibilidad, y hasta qué punto hubieran deseado y permitido una rehabilitación de este tipo.

³⁵¹ *Manual de literatura española XII. Posguerra: introducción y líricos* Felipe B. Pedraza Jiménez-Milagros Rodríguez Cáceres Pamplona, Cénlit ediciones, 2005, pág. 886.

Ángel Crespo

El caso más relevante de todos los poetas que venimos tratando, en su relación con Manuel Padorno, quizá sea el de Ángel Crespo; y ello no deja de ser paradójico por cuanto la vida y la poética del autor nacido en Ciudad Real siendo la de un solitario lo es en menor medida, como veremos, que los casos precedentes.

Sabemos que Ángel Crespo *militó* en las filas del postismo antes de integrarse *peculiarmente* en el grupo social de los poetas del 50. Si decimos “peculiarmente” es porque siempre mantuvo, de alguna forma, su independencia a la vez que vertió críticas, en uno u otro momento, hacia sus presuntos compañeros generacionales:

Los del 27 y los del 50 son sendos equipos de amigos, y se presentan como tales de una manera tan clara que buena parte de la crítica —más inspirada por ellos en el segundo caso que en el primero— ha terminado por llamarles el grupo del 27 y el grupo del 50 [...] Los del 50 son menos en número y no tan receptivos como los del 27. Se cuentan entre ellos quienes, por el hecho de rechazar el simbolismo, el espiritualismo y la vanguardia, se quieren y se consideran realistas, pero también hay en este grupo cultivadores de la poesía católica, místicos neopaganos y algún ejemplo de notable carencia ideológica. Lo que une a los del 27 y a los del 50 es una solidaridad cuyo objetivo parece ser el consistente en copar los puestos de mayor ostentación editorial y crítica de manera individual y mancomunada al mismo tiempo.³⁵²

Ahora bien, el poeta que formuló este tipo de críticas, Ángel Crespo, estaba sin embargo envidiablemente situado en la década de los cincuenta de cara a integrar el canon generacional: había editado convenientemente y sin problema alguno su obra hasta la fecha,³⁵³ dirigía o codirigía revistas de poe-

³⁵² Cita de Crespo recogida por José Francisco Ruiz Casanova en su introducción a *Antología poética (1949-1995)* de Ángel Crespo. Madrid, Cátedra, 2009, pág. 30.

³⁵³ Hacia 1960, Ángel Crespo ya había publicado *La pintura* (1955), *Todo está vivo* (1951-1955), *La cesta y el río* (1954-1957), *Junio feliz* (1957-1958), *Júpiter* (1959), *Oda a Nanda Papiri* (1958),

sía tan importantes como, *El pájaro de paja*, *Deucalión* y, sobre todo, *Poesía de España*, la cual, como sabemos, sirvió de plataforma a la constitución de los poetas del 50 en Madrid y, *last but not least*, su obra había quedado recogida en algunos de los florilegios generacionales más significativos por esas fechas: hacia 1958 figuró —junto a Caballero Bonald, José Ángel Valente o Claudio Rodríguez, de entre sus compañeros generacionales— en la *Antología de la nueva poesía española* de José Luis Cano y en 1960 aparece convenientemente recogido en la antología de Castellet, *Veinte años de poesía española* que, como sabemos, fue capital a la hora de conformar el grupo. Pero además, no debió ser sencillo aparecer en una antología, la de Castellet, que sabemos fue orquestada por el excluyente grupo barcelonés de Barral y Gil de Biedma.

Otra de las diferencias que también conviene señalar tiene que ver con la atención de la crítica. Sin duda puede afirmarse que la obra de Ángel Crespo, aunque esto solo hayamos podido saberlo a la postre, ha recibido una atención crítica y académica más adecuada y profunda, prácticamente desde sus orígenes, que la que recibida por Manuel Padorno y otros de los poetas que venimos aquí tratando.

No obstante, la condición de solitario de Ángel Crespo, quien nunca había compartido plenamente los hegemónicos presupuestos de la poesía social, principia nítidamente con una marcha, la suya, a Puerto Rico en agosto de 1967, sobre cuya condición de huida o búsqueda no seríamos nosotros capaces de manifestarnos. Pero también tiene comienzo la soledad del de Ciudad Real, con el preceptivo periodo de silencio propio a todos los poetas que estamos tratando, aunque en su caso fuese mucho más breve: los cinco años que pueden contarse entre *Docena florentina* de 1966 y *En medio del camino* de 1971.

Silencio y ausencia que podían presagiarse ya en su desaparición de la breve nómina de cinco poetas —Ángel González, Eladio Cabañero, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez y Carlos Sahagún— acuñada por Ribes en su *Poesía última* de 1963, en la cual se palpaba ya el giro hacia una poesía menos social, más del conocimiento; ausencia y silencio del todo ya palpables con su exclusión de la *Antología de la nueva poesía española* de José Batlló, que en 1968 daba entrada, junto a los más o menos consagrados —Carlos Barral,

aparte de sus dos primeros libros, *Una lengua emerge* (1950) y *Quedan señales* (1952). Es decir, que hasta el momento de su marcha a Puerto Rico el poeta no había topado con dificultad alguna a la hora de situar sus textos.

Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Eladio Cabañero, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, Pedro Gimferrer, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés y José Ángel Valente—, de los nuevos autores que poco tenían aparentemente que ver con la poesía social: José Miguel Ullán, Félix Grande, Joaquín Marco y Manuel Vázquez Montalbán. Veamos cómo explicaba recientemente un estudioso de la obra de Ángel Crespo el punto crítico de su marcha a Puerto Rico:

Entre 1960 y 1970 se suceden las tres etapas del *programa* de Castellet, materializadas en las tres antologías de la década: las dos que son una reivindicación de la herencia realista y un intento de negación de la poesía simbolista (*Veinte años de poesía española*, de 1960; y *Un cuarto de siglo de poesía española*, de 1966) y la que supone el desmantelamiento de semejante obra y la *apertura* hacia el discurso *novísimo*, en 1970. La doble operación promocional que supuso la “estética” novísima (la promoción de un grupo de jóvenes poetas nacidos después de la guerra civil y, en consecuencia, la elevación al escalafón de *magisterio* de la Generación del 50), completada más tarde por la antología de Juan García Hortelano (*El grupo poético de los años 50*, 1978), es decir, el fragor de la batalla *canónica* desatado con el fin de visualizar una generación última y referencial, toda esa maquinaria de construcción ficticia de la historiografía literaria fue, ya, ajena a Ángel Crespo, quien, en compañía de Pilar Gómez Bedate, partió para el recinto universitario de Mayagüez, en Puerto Rico, en agosto de 1967.³⁵⁴

Por aquí mismo, y solo por aquí, en el acto quedar ajeno a «toda esa maquinaria de construcción ficticia de la historiografía literaria», que se inicia con un viaje que no es aventura ni abandono, dan principio las similitudes entre Manuel Padorno y Ángel Crespo —y por supuesto que también con el resto de los poetas solitarios. En los versos del poeta de Ciudad Real puede rastrearse su definitiva condición de solitario:

³⁵⁴ José Francisco Ruiz Casanova en su introducción a *Antología poética (1949-1995)*, *op. cit.*, pág. 36.

POR COSTUMBRE

Los míos siempre amaron y odiaron por costumbre
y por eso dejaron de ser míos,
pues por costumbre al poeta excluyeron
y armas y aliento le negaron
por costumbre no más. [...]

así aprendí a ser hombre y a no ser
costumbre. Y por costumbre
desacostumbro al verso acostumbrado.³⁵⁵

Poética en común

Pero comencemos por abordar una serie de coincidencias de menor relevancia, si bien interesantes y del todo pertinentes, en la obra poética de Ángel Crespo y Manuel Padorno, las cuales nos permitirán alcanzar más adelante aquellas identidades que hemos considerado fundamentales para ambos poetas. Una primera confluencia consiste en la inclusión en sus poéticas de temas o modos provenientes de disciplinas artísticas limítrofes con la poesía, como es el caso de la pintura. Ya hemos señalado en más de una ocasión los vínculos de Manuel Padorno con la pintura, tan intensos que además de poeta fue pintor, simultáneamente. Por la otra parte «la vida y la obra de Ángel Crespo estuvieron desde muy temprano vinculadas al mundo de la pintura, tanto por su labor como crítico de arte como por su trato personal con pintores, maridaje éste que no podía dejar de dar sus frutos poéticos. Poemas sueltos o largas composiciones reflexionan sobre el hecho pictórico haciendo del lenguaje su más estrecho cómplice en los paseos más allá de la materia, en el espíritu del arte, del color y de la luz, sondeando misterios que esconde el cuadro y que no son extraños al poeta. Poesía y pintura se revelan como dos viajes paralelos por los reinos de lo insondable.»³⁵⁶ Recordemos cómo para Manuel Padorno

³⁵⁵ *Ibidem*, pág. 193.

³⁵⁶ Teresa Claramunt Adell, “El ojo y la pluma (sobre pintura y poesía en Ángel Crespo)”. En *Ángel Crespo, una poética iluminante*. Edición e introducción de José María Balcells. Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, 1999, pág. 151.

poesía y pintura eran como «las vías de un tren: una es la poesía, la otra la pintura; la máquina se desliza sobre ellas.»³⁵⁷

Una segunda concomitancia entre Manuel Padorno y Ángel Crespo consiste en el empleo temático de animales en sus poemas. Cualquier lector de la obra padorniana se habrá percatado, sin duda, de la variedad y la frecuencia con la que los animales cruzan por su obra. Algunos de ellos, como la gaviota, han llegado a constituir un símbolo más de la mitología atlántica padorniana. Secciones completas de algunos poemarios, por otra parte, se convierten en auténticos bestiarios donde, una a una, van sucediéndose líricamente las especies; remitimos al estudio, más adelante, de *Una aventura blanca* o de *Égloga del agua* donde se podrá comprobar con más detalle todo esto.

El valor simbólico del animal, en suma, en Manuel Padorno, es el de aquello que nos pone en contacto con lo más primitivo del ser humano, con esa franja de la historia del hombre en que este, dejando de ser animal, empieza a balbucear las primeras palabras, las primeras construcciones morfosintácticas que nos hacen ingresar en la humanidad. Por su parte, estudiosos de la obra de Ángel Crespo han señalado y estudiado con profusión la aparición de este elemento en la obra crespiana; todo un artículo de Óscar Barrero Pérez, “La fauna de Ángel Crespo”, está dedicado a ello y allí puede leerse que este es «uno de los aspectos más evidentes de la lírica de Ángel Crespo: la abrumadora, obsesiva, numéricamente avasalladora presencia del elemento fáunico en su escritura. Un elemento este que José María Balcells anotaba en edición de las *Primeras poesías* de Crespo como “uno de los más antiguos en sus versos, en paralelo con experiencias juveniles vividas junto a animales domésticos y silvestres.”³⁵⁸

Pero tanto una cosa como la otra, tanto el empleo, referencial o formal, de la pintura como el del los animales remiten a una misma necesidad en este tipo de poetas: desvelar la naturaleza de la auténtica realidad auxiliándose, en un caso, en otros sistemas de representación artística; en el otro, acudiendo directamente a la utilización del símbolo. Para María Teresa Bertollini, «la poesía de Ángel Crespo es una obra que nos revela su eje estructural desde su primer libro, desde el primer poema de ese primer libro. En efecto, el principio

³⁵⁷ En “*Doy por instinto una visión distinta de la realidad*” entrevista al poeta de José Ángel Cilleruelo. Barcelona, *El ciervo*, mayo de 2001, pág 49.

³⁵⁸ Óscar Barrero Pérez, “La fauna de Ángel Crespo”. En *Ángel Crespo, una poética iluminante*, op. cit., págs. 211-212.

creador de su poesía [...] es la conciencia de que la poesía es lenguaje esencial que refleja la estructura del mundo y de las cosas revelando su esencia. Es el lenguaje que nos permite tomar posesión del mundo y de nuestro propio yo porque a través de él la realidad es.»³⁵⁹

Poesía metafísica

Parece fuera de toda duda que la poética crespiana se yergue desde una concepción trascendente de la realidad. La crítica coincide unánimemente en cuanto a este punto. Ya decía Miguel Casado, en el texto donde lo contaba entre sus seis poetas de la periferia, que para Ángel Crespo «la Poética es la Metafísica».³⁶⁰ José Corredor-Matheos en un artículo que lleva, precisamente, por título “La trascendencia en la poesía de Ángel Crespo”, manifiesta en este sentido que «la poesía de Ángel Crespo hace posibles múltiples aproximaciones. Uno de los enfoques que considero de especial interés es el de su visión de lo real entendido como algo que trasciende el mundo visible.»³⁶¹ Ya, en fin, la de Crespo es, para Arturo Ramoneda, «una obra [...] en la que están presentes las cuestiones centrales de la modernidad: [...] la consideración de la realidad como símbolo trascendente, la reflexión metafísica, la exploración de lo desconocido e inefable y las meditaciones sobre el proceso de la creación poética y los misterios de la palabra.»³⁶²

Se ha catalogado habitualmente por la crítica el producto alumbrado por esta palabra trascendente crespiana como *realismo mágico*. Pero en cuanto a esta denominación concreta, el autor de *Una lengua emerge* responde matizando los conceptos pero, sobre todo, afiliándose a una tradición poética en la cual Manuel Padorno se sentiría muy a gusto pues, como veremos, el precedente de Juan Ramón Jiménez se halla allí presente. Ya apuntamos en el capítulo donde estudiamos la confluencia entre las poéticas de Juan Ramón

³⁵⁹ M^a Teresa Bertelloni en *El mundo poético de Ángel Crespo*. Madrid, El Toro de Barro, 1983, pág. 11.

³⁶⁰ “Seis poetas de las periferias”, en *Los artículos de la polémica...*, *op. cit.*, pág. 59.

³⁶¹ José Corredor-Matheos, “La trascendencia en la poesía de Ángel Crespo”. En *Ángel Crespo, una poética iluminante*, *op. cit.*, pág. 131.

³⁶² Arturo Ramoneda en su introducción a *Antología poética* de Ángel Crespo. Madrid, Alianza, 1994, pág. 9.

Jiménez y Manuel Padorno la estirpe poética que a todos estos poetas solitarios agrupaba:

Con bastante frecuencia, quienes escriben sobre mi poesía suelen decir que el suyo es un “realismo mágico” [...] Sin tomar ahora en consideración los diferentes significados que es posible atribuir al sintagma «realismo mágico», estoy conforme con que se definan con él determinados aspectos de mi poesía, siempre que con dicho sintagma se haga una referencia a una tradición lírica que interpreta la realidad natural como vehículo hacia una síntesis que, sin negarla, la trascienda. En este sentido han actuado poetas tan distintos entre sí, y sin embargo tan coherentes con la *forma mentis* occidental, como Dante, Rilke, Juan Ramón Jiménez, Fernando Pessoa y Manuel Altolaguirre, por no nombrar sino a unos cuantos de los actualmente más leídos.³⁶³

Una posible mística

Al margen de cuál sea la naturaleza exacta de lo creado por la palabra de estos poetas trascendentes o, ya en el caso de Ángel Crespo, dejando a un lado denominaciones como “realismo mágico” —la cual, dicho sea de paso, parece más apropiada para el ámbito y género textual para los que fue acuñada, es decir, para cierta novela hispanoamericana de las décadas centrales del pasado siglo XX— interesa señalar, para no perdernos en una selva terminológica, que lo que resulta medular en la poesía de Ángel Crespo, como en la de los otros poetas que aquí incluimos, es el empleo y la exploración del símbolo. Precisamente en cuanto a esto habría de llegar la divergencia de Ángel Crespo, quien además venía del postismo, hacia los presuntos compañeros generacionales del 50. Así queda señalado por Corredor-Matheos:

³⁶³ Ángel Crespo en “Presentación de *El bosque transparente*”, en *El poeta y su invención, Escritos sobre poesía y arte*, edición de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, pág. 111.

Ángel Crespo era muy consciente de lo que había escrito. Advier- te que nuestro tiempo es poco propicio a aceptar, no ya la tras- cendencia como objetivo último de la poesía, sino el símbolo. Lo dejó escrito al referirse al criterio que regía la antología de J. M. Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)*: “El prólogo de *Veinte años* marginaba explícitamente a la poesía de carácter simbolista y rechazaba implícitamente a la de carácter metafísico, religioso o experimental.”³⁶⁴

Pero por más que todos estos poetas hayan indagado en la esencia de lo simbólico, el símbolo se caracteriza por su ineluctable resistencia a su total decodificación, por la imposibilidad de ser dicho enteramente con palabras, por su tenaz negativa a reducirse al logos. Producto de toda esta imposibilidad, de este fracaso racional y del logos, el símbolo ofrece y queda recluso en su hermetismo, en el área de lo indescifrable, el territorio del enigma, el sitio de lo misterioso o la sede de lo inefable a que todos estos poetas tienden con su pa- labra. Así, «el lenguaje poético ha de revelar una realidad que se diría inexpressable. Algo en cuyo intento reside su consecución. De ello es ejemplo soberbio, por su, profundidad y limpieza, la poesía de Ángel Crespo.»³⁶⁵

No extraña entonces que la crítica, habiendo de vérselas con obras tan complejas, justamente por afrontar esa escurridiza realidad que es lo inefable, dude y vacile o tienda a adjudicarlo o explicarlo todo desde la experiencia mística. En este sentido, la coincidencia con la obra de Manuel Padorno es plena, en cuanto a la posible existencia de una posible mística en sus respectivas obras, sobre lo cual la crítica se ha manifestado tan amplia como variadamen- te. Mientras que Ruiz Casanova en su reciente antología de Crespo en Cátedra mantenía, en cuento a esto, «no creo que se trate, como se ha escrito, de una revelación mística, ni de una lectura alquímica, sin más, de la realidad»,³⁶⁶ otros críticos de la obra de Ángel Crespo opinan, tal como queda conveniente- mente recogido por Corredor-Matheos, diversamente:

³⁶⁴ “La trascendencia en la poesía de Ángel Crespo”, en *Ángel Crespo, una poética iluminante*, op. cit., pág. 131.

³⁶⁵ *Ibidem*, pág. 140.

³⁶⁶ José Francisco Ruiz Casanova en su introducción a *Antología poética (1949-1995)*, op. cit., pág. 38.

El símbolo, utilizando el término en el sentido más estricto, nos conduce a un nivel trascendente. La sed de trascendencia, expresada de maneras diferentes y con distinto grado de intensidad y de propiedad, recorre la poesía de Ángel Crespo. Podemos preguntarnos si su poesía es, en algún momento, propiamente mística. Manuel Mantero se lo ha preguntado de manera explícita. Cree este autor que existe “un misticismo no confesional, incluso no religioso [...] que adquiere su unidad de sentido en la etapa final del adulto.” Antonio Martínez Sarrión se inclina a creer que “Crespo, si no un poeta místico, sí [es] un rondador de esos desfiladeros, sotos y cañadas donde la luz confundida con el trino propician el instante meridiano.” Al fin y al cabo poco importa la cuestión de los nombres y, en todo caso, un rondador de esos parajes trata de responder a una llamada que se ha ido haciendo insistente.³⁶⁷

Ejemplos similares podríamos ofrecer en cuanto a las opiniones sobre la obra de Juan Ramón Jiménez y Manuel Padorno, como ya vimos en el capítulo en el que, al hilo de sus concomitancias, abordamos el asunto de una posible mística en ambos. Lo que sí existe verdaderamente, tanto en la obra de Juan Ramón Jiménez como en la de Ángel Crespo y la de Manuel Padorno, es la creación de otra realidad por medio de la palabra poética, o bien la constitución de una puerta de acceso a una realidad distinta a la nuestra —aquella que creemos conocer—, la vía de llegada a una realidad más real o más verdadera o más auténtica, si se quiere:

La poesía de Ángel Crespo, desde *Una lengua emerge* (1950) hasta *Iniciación a la sombra* (1996), presenta una coherente evolución de temas y motivos que supera, por su personal riqueza de matices, lo que se ha venido calificando cronológicamente dentro de su estética como postismo, realismo mágico, culturalismo humanista o poesía metafísica y esotérica. Podríamos decir, entonces, que, aunque la obra de Ángel Crespo participa, unas veces con mayor profusión que otras, de las corrientes mencionadas, no se afina en ninguna de ellas, sino que más

³⁶⁷ “La trascendencia en la poesía de Ángel Crespo”, en *Ángel Crespo, una poética iluminante*, op. cit., pág. 138.

bien se vale de sus logros expresivos para manifestar el objetivo común a toda su poética: la indagación y la constatación, a través de esa indagación, de la existencia de una realidad suprasensible, de orden sagrado, espiritual o mágico, cuyo único medio de acceso es el conocimiento profundo de la realidad inmediata.³⁶⁸

Ahora bien, en cada poeta y cada poética, el resultado final de su palabra poética, el ámbito verbal por ellos consumado, es parcialmente distinto. Pero ello será materia del siguiente apartado, algo que ya anunciábamos al comienzo de estas líneas. No todos los poetas incluidos en este capítulo —Francisco Pino, José María Fonollosa, Antonio Gamoneda y Luis Ferial— han dado lugar mediante su verbo a la creación de un nuevo mundo o al menos no todos lo han hecho con la decisión y nitidez con que sí lo persiguieron y alcanzaron, desde nuestro criterio, los tres poetas que entrarán en el siguiente apartado, Juan Eduardo Cirlot, Ángel Crespo y Manuel Padorno. Por esta razón, hemos dado en titular el capítulo donde serán estudiados los tres, bajo aquella premisa, *El otro mundo*. A estudiar las diferencias y similitudes de los respectivos nuevos mundos poéticos alumbrados por estos tres poetas, dedicaremos las páginas siguientes.



³⁶⁸ Soledad González Ródenas, “Las «voces del aire» en la poesía de Ángel Crespo”, en *Ángel Crespo, una poética iluminante*, op. cit., págs. 185-186.

7. EL OTRO MUNDO

Introducción

Antes de entrar a fondo en el verdadero objeto de este capítulo, dedicaremos unas palabras, sin el rigor que merecería este asunto si fuera tratado desde o para un ámbito filosófico, a plantear someramente la vital importancia de la palabra en la constitución y conocimiento de nuestra realidad y cómo un tipo particular de palabra, la poética, consume su propio camino en la creación y recreación de nuestra realidad.

La pretensión última de la filosofía, desde el momento en que esta forma del saber tuviese su origen en la lejana y antigua Grecia, no ha podido ser otra que la de explicar en qué consiste, *qué es eso*, que debemos nombrar ahora sencillamente: el ser. A su manera, las religiones, puesto que en ellas no ha primado la acción de pensar sino creer, han terminado ofreciendo a sus integrantes un modelo de realidad que, más bien, es un modelo de conducta en una circunstancia presidida por absoluto de una idea de dios. Los saberes milenarios y las filosofías o religiones orientales han acometido tarea similar, practicando una vía intermedia entre las de la filosofía y religión occidentales, que acabamos de describir sumariamente. La historia de la ciencia, en fin, hija legítima de la filosofía, ha devenido en una descripción cada vez más minuciosa y exacta de una realidad, la cual ha ido por lo tanto disgregándose en tantas y tan específicas ramas que, a duras penas, puede haber comunicación y puntos de contacto entre ellas, incluso en los casos de áreas de saber bien próximas o contiguas. Tal es la cantidad de información que provee la ciencia, y sometida a una enorme fragmentación, que, paradójicamente, resulta imposible hoy en día componer un solo relato que dé cuenta coherentemente de dónde estamos y cuál es nuestra realidad. Así las cosas, estamos asistiendo en cuanto a la ciencia moderna a una reedición del relato bíblico de la torre de Babel.

Desde Platón, desde la enunciación de su célebre mito de la caverna, poseemos una teoría, todo lo mítica que se quiera, sí, pero una teoría que explica la realidad del mundo en que vivimos, la cual no ha podido ser derribada a día de hoy, quizá, por todo su contenido metafórico, precisamente. Hay quienes han mantenido que toda la historia de la filosofía occidental, más de

dos mil años de un pensamiento cada vez más elaborado, podría contemplarse como una serie de notas a pie de página de Platón. Contrarias, dialécticamente, a las teorías platónicas se nos presentan las tesis objetivas, materialistas y en cierto modo precursoras de todo el pensamiento científico de Aristóteles. Ahora bien, ni de un modo ni del otro ha podido ser explicada, satisfactoriamente la realidad, el mundo, la vida, el hombre o el sentido de todo ello: el ser. Solemos encontrarnos, así las cosas, con que los filósofos, los analistas o los hermeneutas, ante la magnitud de la tarea que los acucia, deben descender a definir o describir elementos más pequeños de esa misma realidad: el sujeto, la ética, la estética... Labor de fijación que, siendo en apariencia menos voluminosa, se torna idénticamente imposible e inabarcable conforme se pretende acotarla definitivamente. Lo que parecía simplificar las cosas termina compli-cándolas aún más, indefinidamente, y a día de hoy nos encontramos sobre la mesa, junto a las últimas creaciones tecnológicas, con los mismos interrogantes que circulan, en uno y otro sentido, por los diálogos socráticos.

La ciencia, las ciencias formales y empíricas, han llegado ocupar en la actualidad el lugar antes privativo de la filosofía y, sobre todo, de la religión, en un largo proceso que tiene como punto de inflexión la época ilustrada de nuestro siglo XVIII y, de intensificación, los tiempos del positivismo, mediado el siglo XIX. Hoy en día, la ciencia parece encarnar la verdad absoluta e indiscutible que otrora fuese patrimonio de la Iglesia. De esta forma, la mayoría cree a pies juntillas que todo obtiene una explicación por la ciencia y, sobre todo en el apogeo de su hermana bastarda, la tecnología, que todo es posible mediante ellas. Pero sabemos, por desgracia, que esto tampoco es así. Aparte de que cualquier científico estará dispuesto a manifestar, en mayor medida cuanto más brillante sea este, que el terreno efectivamente acotado por su saber resulta mínimo en comparación con el área total que le corresponde, los dos grandes paradigmas científicos que explican la realidad, con admirable profundidad y detalle, la relatividad einsteniana —a escala cósmica— y la mecánica cuántica —a escala atómica— resultan entre sí incompatibles e intolerables, hasta el punto de anularse recíprocamente. Otra cosa digna de mención es el grado de incertidumbre y relativismo que la teoría de Einstein ha aportado al concepto histórico de la realidad, en virtud de lo cual dos de las referencias fundamentales que han sustentado nuestro mundo, tiempo y espacio, se ven seriamente cuestionados, en su visión tradicional, o transformados.

Filosofía y psicoanálisis

A lo largo de la historia de la filosofía puede anotarse la presencia cada vez mayor de una corriente o un modo de hacer filosofía que se vuelve, en su pretensión de conocer la realidad, hacia *la herramienta* que nos pone en comunicación con la realidad —aparte de los sentidos— y nos permite pensarla, analizarla y decirla. Nos referimos a la filosofía del lenguaje, que trata de explicar qué es la lengua —en tanto que nuestro sistema de representación y mediación con la realidad— o de clarificar qué decimos cuando decimos algo. Desde la importante labor de lógicos como Gottlob Frege, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein o los del Círculo de Viena, como Rudolf Carnap, puede afirmarse que la filosofía pasa por el estudio y el desvelamiento del lenguaje, ineludiblemente. Para el autor del *Tractatus*, ya lo sabemos, «todo problema filosófico es un problema de lenguaje».

Pero, tras el positivismo o con pensadores que arrancaron desde ahí, obtendremos inéditas explicaciones sobre nuestra realidad y que nada tienen que ver, en principio, con la lógica o con la ciencia más elemental. Con Friedrich Nietzsche, filósofo, no lo olvidemos, de formación filológica, y su “Dios ha muerto” puede decirse que principia —con una nueva muerte del padre o, muerto un poco más— la posmodernidad. Esta es una de las varias maneras en que filosofía de nietzscheana está preparando el camino del psicoanálisis en el pensamiento occidental.

A Sigmund Freud cabe atribuir esa tercera gran caída del caballo de la humanidad —primero llegó Galileo para decir que la Tierra no es el centro del Universo para que más tarde Darwin probara que no somos criaturas hechas a imagen y semejanza de Dios ni, por tanto, sus hijos predilectos— al dejar sentado que tampoco somos dueños de nosotros mismos, que el hombre no se conoce y no dirige, por tanto, la mayor parte de sus actos: una parte del sujeto, el inconsciente, dominante y superior con creces al área consciente, permanece herméticamente protegida, a la vez que actúa o es la razón fundamental de nuestros actos en todo momento.

A parte de ello, Freud deja malherida con sus escritos a la filosofía —y lo hace no sin culpa— al definirla como la producción de distintos sistemas paranoicos y, por si fuera poco, da la puntilla a la ya moribunda religión —en *Tótem y tabú* queda nítidamente explicado el origen y el porqué de las religiones—, procuradora y mantenedora del mal menor que es la neurosis colectiva.

Desde el psicoanálisis freudiano, la realidad externa quizá deja de existir o, al menos, no importa tanto como el conocimiento de esa área del interior del sujeto contradictoria, hermética y dominante: el inconsciente. La atención se fija, en todo caso, desde Freud en el sujeto, más que en el objeto. El Romanticismo supuso también un paso decisivo en esa mirada hacia el interior del sujeto en la historia de la humanidad.

El gran revitalizador de la escuela psicoanalítica, dispersada en una miríada de vertientes y subescuelas —no pocas de ellas delirantes— tras la muerte del padre, Sigmund Freud, no es otro que el médico psiquiatra francés Jacques Lacan. El cual acomete esta necesaria recuperación, incorporando al psicoanálisis freudiano uno de los movimientos científicos fundamentales en el siglo XX: el estructuralismo, que había tenido su origen, no lo olvidemos, en la lingüística de Ferdinand de Saussure. Aparte de ello, Lacan obtiene otra apoyatura en una compleja rama de las matemáticas, la topología.

En el psicoanálisis lacaniano se dice que el objeto de estudio y desvelación, el inconsciente, está estructurado precisamente como un lenguaje. Por otra parte, se distinguen tres grandes órdenes: el de lo real, el de lo simbólico y el de lo imaginario. Habitamos los dos últimos porque del primer estadio, de lo real, se dice en el psicoanálisis lacaniano que *es imposible*. Es el lenguaje lo que, justamente, aparta al hombre de lo real, en tanto que animal parlante, atravesado por el lenguaje, y es el lenguaje lo que instaura el orden simbólico e imaginario. A la vez, mediante el lenguaje construimos la realidad, lo que creemos que existe.

Un solo verso de Juan Eduardo Cirlot, en su portentoso poder de síntesis, materializa toda la teoría lacaniana recién reproducida: «la distancia no es más que una palabra»³⁶⁹. Es decir, que la distancia está en la palabra. Y aquí es donde queríamos llegar tras todo este largo preámbulo, a la poesía, a la considerada, desde siempre, como otra vía de conocimiento y acceso, distinta pero tan válida como la filosófica y la científica, a la realidad.

³⁶⁹ *Bronwyn*, Juan Eduardo Cirlot. Madrid, Siruela, Libros del Tiempo, 2001.

El camino de la poesía

Ni nosotros somos, obviamente, filósofos ni el verdadero objeto de este trabajo, insistimos, es filosófico. Si hemos realizado esta introducción a lo que realmente vamos a tratar en este apartado —cómo Manuel Padorno, Ángel Crespo y Juan Eduardo Cirlot conciben y efectúan su acceso hacia otra realidad— es porque tanto el poeta nos ocupa, Manuel Padorno, como la serie de poetas que a él y a su obra vinculábamos en el apartado anterior —Francisco Pino, Juan Eduardo Cirlot, Ángel Crespo, Antonio Gamoneda o Luis Feria— más otra serie de poetas a cuya estirpe, en español, se acogen los recién nombrados como Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío o San Juan de la Cruz o, en otras lenguas, Hölderlin, Blake, Nerval o Novalis, todos ellos, en fin, aspiraron con su obra a desvelar y a comunicar la esencia oculta de la realidad. En un reciente manual, que compila buena parte de la actualidad teórica en cuanto a la lírica, podemos leer:

La poesía mantiene relaciones privilegiadas con la “verdad”, relaciones de las que no disponen las otras formas de praxis humana, ni siquiera la ciencia (esta verdad es, según la teoría, teológica, “humanista”, política, psicológica, etc.)³⁷⁰

Quizá el último gran filósofo del pasado siglo XX, Martin Heidegger, cuya actividad filosófica otorgó notable preponderancia al lenguaje y la poesía, fue más allá al decir que:

El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que solo se provee de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera

³⁷⁰ Jean-Marie Schaeffer, “Romanticismo y lenguaje poético” en *Teorías sobre la lírica*. Compilación de textos y bibliografía de Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid Arco Libros, 1999, pág. 58.

vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra.³⁷¹

Una de las maneras de que ha gozado la poesía, o la literatura, de crear la realidad, de instaurar el ser en términos heideggerianos, ha consistido en cuestionar aquella realidad tradicionalmente heredada, la verdad instaurada convencionalmente por las instituciones que ostentan el poder político, social o económico. De este tipo de literatura cuestionadora y, más bien, recreadora de la realidad poseemos en nuestras letras notables, y abundantes, precedentes. Es de todos conocida la revisión de la realidad, por vía de la actividad onírica, en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. La obra cumbre de nuestras letras, el *Quijote*, consigue precisamente articular una visión crítica de lo que es la realidad. Un famoso soneto del siglo de oro de Bartolomé Leonardo de Argensola, pone en duda nuestra común realidad, «porque ese cielo azul que todos vemos/ ni es cielo ni es azul;», y por ello mismo sirvieron a Manuel Padorno sus versos como fuente de inspiración. Quizá las grandes obras de todos los tiempos han sido aquellas que aportaron —junto a la consabida quiebra de los modos, formas o géneros artísticos hegemónicos en su momento—justamente eso: un nuevo territorio en el que pensar.

La obra de todos los poetas —seis, más Manuel Padorno—, que trabajamos en el capítulo anterior consistía y coincidía en esta voluntad de sobrepasar el escenario de las apariencias y alcanzar la escena de la verdad. Pero la obra de los dos, Ángel Crespo y Juan Eduardo Cirlot, que vamos a incluir aquí junto a Manuel Padorno se caracteriza, con sus búsquedas de la verdad en consonancia con el deseo anterior, por haber llegado a alumbrar por medio de su palabra todo un nuevo mundo.

Ahora bien, si, por lo que llevamos visto hasta ahora, lo real no existe o es imposible, y lo que existe es la realidad, aquello que, simbólicamente y por medio del consenso, hemos llegado a designar como real,³⁷² lo que estos poe-

³⁷¹ Martin Heidegger, *Hölderling y la esencia de la poesía en Arte y poesía*. Traducción y prólogo de Samuel Ramos, Madrid, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión FCE-España, Madrid, 1995, pág. 137.

³⁷² Nos basamos, para distinguir entre “la realidad” y “lo real”, en las elaboraciones sobre el asunto de González Requena: «La imperiosa necesidad de diferenciar dos planos en lo que habitualmente denominamos “realidad”: uno que remite a lo que en ella hay de inteligible, de sometido a razón y por tanto previsible, manipulable, comunicable —llamémosle la realidad—; otro,

tas persiguen con su palabra puede no ser lo mismo exactamente, y aquí caben varias opciones: una primera, más en consonancia con lo que hallamos en los versos de Juan Eduardo Cirlot y Ángel Crespo, aunque en diversa forma, consistiría en evadirse de lo real a través de lo imaginario o de la fantasía; la segunda opción, la padorniana, pretende hallar en lo real, o desmontando las falacias y señuelos de lo real, la auténtica realidad.

Todo esto es lo que, justamente, nos proponemos desarrollar en las páginas siguientes, es decir, cómo acceden estos poetas con su palabra poética hacia otra realidad —en lo cual habrá puntos en común y divergencias— y en qué consiste la otra realidad por ellos concebida —en lo cual también ha de haber parecidos y diferencias. Trataremos en conjunto los modos —pese a las diferencias de método— de los tres poetas en su vía de acceso —por ser similares básicamente— a sus mundos propios, aunque más adelante deba verse por separado el mundo alumbrado por cada poeta, debido a su radical independencia y originalidad en cada caso.

El acceso al otro mundo

La vía de acceso a ese ámbito que se esconde tras las apariencias tiene su origen, en la obra de Ángel Crespo, en esta misma realidad. El poeta percibe que hay otra realidad, con la que se quiere comunicar y que es casi imposible de traducir y compartir. Esa otra existencia se empieza a percibir, se intuye, en las cosas de este mundo que comienzan, de alguna forma, a transparentarse, a mostrar en sí mismas otra cosa, los vislumbres de otra realidad. Leamos un poema de Crespo, tomado de *El aire es de los dioses* (1978-1981), donde puede constatarse bien el proceso al que estamos aludiendo:

[TEOFANÍAS]

3

Quién no ha visto a los árboles

que se refiera a lo que en ella hay de ininteligible, de imprevisible y azaroso —lo real.» En *El espectáculo informativo*, *op. cit.*, pág. 16.

vestirse de un verde más puro
de improviso, al azul
ser más cobalto, al agua
más transparente;
quién no ha visto
recortarse más claro contra el aire
un pájaro —que vuela
y parece parado
sobre los alhelies—; quién
no ha escuchado más altas
las notas del arroyo —más notas,
más armónicas, menos
murmullo un solo instante—;
más cercana
la pisada del animal
que huía y ya no huye,
la campanada
que hace más claro al aire
y más diurno al día—;[...] ³⁷³

Es este un fenómeno que tiene bastante que ver con el extrañamiento de los formalistas rusos. En este punto parecen coincidir netamente las poéticas de Ángel Crespo y Manuel Padorno. Ya hemos apuntado en alguna ocasión los procedimientos desautomatizadores en la poesía de Manuel Padorno, que nacen todos, como debe ser, desde el extrañamiento; pero trataremos esto con más profundidad en el análisis particular de cada obra de nuestro poeta. Ahora bien, el extrañamiento principia en la realidad más cotidiana, aquella que la percepción ha desgastado con el uso y la costumbre. Manuel Padorno sabe que es en esta realidad sobre la cual debe actuar la mirada poética, así como la poesía de Ángel Crespo confía en «la existencia de una realidad suprasensible, de orden sagrado, espiritual o mágico, cuyo único medio de acceso es el conocimiento profundo de la realidad inmediata.»³⁷⁴

³⁷³ *Antología poética (1949-1995)* de Ángel Crespo. Edición de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 2009, págs. 266-267.

³⁷⁴ Soledad González Ródenas, “Las «voces del aire» en la poesía de Ángel Crespo”. En *Ángel Crespo, una poética iluminante*. Edición e introducción de José María Balcells. Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, 1999, págs. 185-186.

La desautomatización

Conforme a lo anterior, Manuel Padorno comienza a poner su mirada sobre los objetos más cercanos, en esa realidad que «una vez más oculta está delante» [EX, 76], porque suele ocurrirnos que, víctimas de los automatismos, nos descuidemos y no percibamos lo pequeño y cotidiano aunque de vital importancia:

En el cuarto de baño hay un mosquito [...]
Ayer lo descubrí. Seguramente
lo vi días atrás, semanas, meses
sin yo fijarme ya, tan a lo mío. [CA, 15]

Para que esto no ocurra el poeta nos recomienda «fijar, entonces, la mirada un largo rato en ella» [CA, 121]. Pero en la lírica padorniana esta observación suele ir acompañada de la iluminación óptima:

Es una luz muy clara. Suele verse
no sin dificultad, algunas veces
entremezclada con la luz solar. [CA, 121]

De esta manera, poniendo la atención en estas pequeñas realidades cotidianas y con la ayuda de la luz que ya hemos mencionado, de una luz que «extraña» [CA, 121], podrá alcanzarse la contemplación:

Es una luz oculta ya que niega
su propio lucimiento, disimula
venir de alguna parte, descarada,
luciendo una blancura nueva.

Completado todo este proceso, adviene el extrañamiento y, por tanto, el milagro cotidiano de vislumbrar un territorio original:

Y las cosas no son tan conocidas
como dices, tan familiares. A mí,
por ejemplo, lo más normal del mundo
se me parece extraño, no hay más
que ver esa avenida de los árboles.
¿Habrás visto, jamás, algo tan raro?,
¿habrás olido, nunca, tal hervor? [CA, 271]

Fueron los formalistas rusos quienes apoyaron buena parte de su teoría literaria en el extrañamiento cuyos pasos, en el caso de Manuel Padorno, acabamos de completar. Para Víctor Shklovski, «la automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra.[...] Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es la piedra existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento.»³⁷⁵ Según Roman Jakobson, «repetidas, las percepciones se hacen cada vez más mecánicas; los objetos ya no son percibidos, sino captados a ciegas. La pintura se opone al automatismo de la percepción, llama la atención sobre el objeto. El arte, por tanto, la poesía, también, solo pueden alcanzarse y disfrutarse desde este extrañamiento que principiaba, como acabamos de ver, en la mirada.

La guía

De todos los poetas de estirpe simbolista que estamos tratando en los últimos capítulos, incluidos Ángel Crespo y Juan Eduardo Cirlot, quizá sea Manuel Padorno el que con más claridad e insistencia ha revelado su método de acceso a la otra realidad. Una de sus obras lleva, de hecho, por título *La Guía*; el poeta conduce allí al lector, lo guía hacia el desvío, que es el modo de alcanzar inéditos espacios, en palabras de Manuel Padorno, *desviándose*. Además, a lo largo de los últimos textos padornianos resultan obvios cuáles son los pasos que el poeta efectúa para acceder a la otra desde nuestra realidad. Dos son ahora los procedimientos poéticos, de base metafórica, empleados para empezar a vislumbrar el otro lado.

Un primer paso consiste en que los sentidos de la percepción se alteren y transmuten, *desviándose* y, de esta forma, lleguen a intercambiarse. El recurso retórico y lingüístico que mejor se aviene a este propósito es, obviamente, la sinestesia. En *Canción atlántica* el procedimiento queda aquilatado como nunca por medio de sinestesias, entre otras muchas posibles, como «los ácidos azules» [CA,134], «un ruido que se orea» [CA, 31], «la sed acumulada, hambrienta» [CA, 60]. El segundo paso viene a ser una especie de sinestesia corporal, ya no

³⁷⁵ «El arte como artificio», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970, pág. 60.

sensitiva, en virtud de la cual son los propios miembros del poeta, en el poema, los que se disgregan, disuelven y desvían. No acertamos a dar otro nombre a este insólito procedimiento, que resulta de plena novedad de *Canción atlántica*,³⁷⁶ que el de desmembración del cuerpo:

Y un brazo se desgaja, se me aleja.
Del hombro se desprende, campo afuera,
con gran facilidad. Bracea el aire,
mundo adelante donde pueda abrirse,
arrimarse, volcar su fuerza, darse
ya por su cuenta y riesgo, sí, el solo
donde abrazar con toda su dulzura. [CA, 51]

Pero hablamos, en todo caso, de poesía, y los instrumentos de los que se valen los poetas, sus mejores útiles no han de ser otros que, obviamente, las palabras. En Manuel Padorno la palabra poética queda habitualmente metaforizada herramienta, como útil para conseguir algo que en este caso ya conocemos. Ello no ha de extrañar, por otra parte, en el tipo de poetas que estamos estudiando, los cuales aparecen a menudo bajo el rótulo de poetas del lenguaje:

Necesito tener completo un juego
de herramientas que no se ven. Pues pueden
hacerme falta ya (cara al presente).
Como así es. Comienzo a tantearlas,
las tomo por alguna parte, un ángulo,
quizás por un extremo, o por adentro. [CA, 217]

La palabra o, lo que es lo mismo, el poema, que en metáfora padorniana sería el *rebaño de palabras*,³⁷⁷ es lo que posibilita el acceso al otro lado. En los poetas del lenguaje, como lo son todos los que estamos tratando, su otro mundo se construye con otro lenguaje, a partir de una lengua alterada, por medio del único y personal dialecto poético que han hecho posible a lo largo de

³⁷⁶ Algo similar ocurre en otros poemas de *Para mayor gloria*, como “Mi mano palpa lejos”, “También la pierna solitaria”, “Mi pie irregular”, “El ojo solitario” o en los siete poemas agrupados bajo el título de “Fragmentación del solitario”, ya en *Hacia otra realidad*. Como se ve, el asunto no aparece por casualidad ni es algo ocasional en la poesía padorniana de esta etapa.

³⁷⁷ «Cada palabra es como un animal distinto. Un inmenso rebaño distinto. Uno ve la palabra venir, la ve gráficamente y la pronuncia finalmente. Uno la ve en toda su grafía. La ve. [...] El rebaño cada día es mayor. El rebaño paca alrededor tuyo. Es, además, el rebaño más pacífico del mundo.» Manuel Padorno en «Palabra del sol», en *Homenaje a Manuel Padorno, op. cit.*, pág. 60.

todo su trayecto lírico. Al otro lado del lenguaje se llega por el poema, cuerpo, vía o puerta de acceso:

Por la estrecha calleja, sin notarlo
se pasa al otro lado. En la escritura. [...]
Esta larga calleja desemboca
un tanto sospechosa (por el libro)
hacia otra realidad; aquí salía. [CA, 159]

Algo similar encontramos en el Ángel Crespo, puesto que su puerto de llegada a lugares ignorados resulta, idénticamente, la palabra o el poema. El propio poeta declara su voluntad de crear un mundo con la palabra, en su peculiar petición, con apóstrofe a “los dioses”, cuando dice que «en toda búsqueda, uno termina por volverse hacia lo trascendente en petición de auxilio. En *El aire es de los dioses* [1982], dirijo la mirada hacia esos númenes que son las potencias inteligentes, pero no omniscientes, de la naturaleza, pero, sobre todo, del conocimiento.»³⁷⁸ Aunque también le hayamos escuchado esto mismo, dicho como deben decirse las cosas por parte de los poetas, es decir, a través del poema:

CON LA SINIESTRA MANO

Concededme, dioses, que escriba
con la siniestra mano, pero no
le concedáis destreza. [...]
[...] y así, tan lentamente
como vuestras auroras y ocasos,
vaya sumando mundo
esa torpe escritura:
recobrando azul para el cielo
(que no era luz),
y el temblor de las aguas
(del fondo de los pozos), y
en todo, y lo demás, la sed perdida
(en sus cauces nacientes); [...] ³⁷⁹

El saber del sueño

³⁷⁸ Ángel Crespo en «Mis caminos divergentes», *Anthropos*, 97 (junio de 1989), pág. 27.

³⁷⁹ *Antología poética (1949-1995)*, op. cit., pág. 259.

Desde siempre, el sueño ha supuesto para el hombre una realidad alternativa, el pasadizo por donde alcanzar espacios ignorados. Ya comentamos cómo nuestro archiconocido texto clásico, *La vida es sueño*, se valía, precisamente de la irracionalidad de lo onírico para cuestionar la realidad diaria. El método freudiano no parte de otro lugar que de los sueños y desde su análisis logra edificar toda una teoría que, por otra parte, ha cambiado la percepción de su mundo para el hombre moderno. Juan Eduardo Cirlot, que se inició en el surrealismo con André Breton, buen conocedor del psicoanálisis de inclinación jungiana, pero, sobre todo, explorador por sí mismo, auténtico y solitario, de la realidad y a la búsqueda de su propio mundo, supo apoyarse en el saber del sueño, llegando a publicar compilaciones de su producción onírica tal y como si fuera literaria:

80 sueños tituló su libro de sueños, en clara referencia al título de Julio Verne. Es decir, los sueños definen un mundo. El sueño es una realidad otra, propia del soñador. Realidad sin tiempo real y sin más espacio que el vacío. En el sueño proyectamos las imágenes de un mundo del que desconocemos cuanto no vemos, somos espectadores de una no realidad, incomprendible para los mecanismos de comprensión que ponemos en juego para comprender el mundo real.³⁸⁰

Los contenidos del sueño, incomprendibles desde la lógica diurna, son aprovechados por estos poetas hasta el punto de que podría considerarse esta como una vía de clave para introducirse en sus espacios originarios. Secciones completas de la *Canción atlántica* padorniana muestran al poeta *adormeciéndose, alelándose o embobándose* para cruzar la puerta de esta realidad. Todo el segundo capítulo de *Para mayor gloria*, bajo el título de “Código del alelado”, posee poemas cuyos títulos se antojan ya suficientemente demostrativos: “Iniciación al mareo”, “Ganar en somnolencia”, “El alelado” o “Camino la playa dormido”. Así como el cuarto capítulo de *Fantasía del retorno*, con títulos semejantes: “Entrada al sopor”, “El atolondramiento” o “El sopor que embriaga”.

³⁸⁰ Enrique Granell, en su edición de *En la llama. Poesía (1943-1959)* Juan Eduardo Cirlot. Si-ruela, Libros del Tiempo, 2005, pág. 20.

En todos ellos queda desarrollada meticulosamente toda esta cuestión del sueño como pasaje que conduce a otro estado de conocimiento que podría resumirse, sintéticamente, como el saber del sueño:

EL ALELADO

Bajo a la playa cuando el sol entibia.
Camino respirando luz dormido,
bajo grandes mareas luminosas. [...] [...] de tal manera voy traspuesto, oliendo,
la sal, el yodo, olores me seducen,
que me convierten en un ser dormido,
aquellos que me turban y me hacen
un hombre adormecido, el que procura
entontecerse respirando: el alelado. [...] [CA, 27]

Este saber, el saber del sueño es, en todo caso, paradójico y no parece de mucha utilidad en cuanto a la resolución de los problemas inmediatos y de las ocupaciones del día a día. La expresión, en sí, de “saber del sueño” parece atender contra el sentido común. Aquí es, justamente, donde elaboran y buscan sus materiales los poetas de tradición simbolista, en el sueño, en el reino del la paradoja que aterriza o del que huyen, al amparo del sentido común, las mayorías. Es el lugar donde Juan Eduardo Cirlot penetra extrañamente:

Subí por la escalera,
pero hacia abajo.³⁸¹

De idéntica forma a como lo hace Manuel Padorno, cuando nos anuncia que «solo estoy preparado para nada» [CA, 67], y cuando nos participa que «voy por ninguna parte a todos sitios [CA, 211], para llegar a ese especial lugar, «si cuanto más cerrado más abierto y cuanto más oscuridad más luz» [EX, 80] en el que ocurre lo imposible:

Mi casa se vacía al anegarla [EC, 73]

³⁸¹ *Los espejos*, tomado de *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, Juan Eduardo Cirlot. Edición de Clara Janés, Madrid, Siruela, Libros del Tiempo, 2008, pág. 84.

Alquimia

Nos hallamos, en todo caso, ante todos estos procesos, herramientas, modos y métodos situados en las proximidades del camino alquímico. El poeta que haya completado óptimamente cada uno de estos estadios, el que haya empleado hasta sus últimas posibilidades cada una de sus herramientas verbales, aquel que, en fin, haya consumado su labor, su trabajo de sentido, estará cerca del alquimista que ha cumplido todos sus objetivos. Como este, se dispone a disfrutar de la piedra filosofal que no es otra que la visión de todo un espacio verbal y de sentido por conquistar. Parecidamente se expresaba una de los estudiosos de Juan Eduardo Cirlot, Clara Janés, en cuanto a su autor:

Nos hallamos en la vecindad de Ibn 'Arabi, para quien el alma está hecha de imaginación y el corazón es el lugar de las epifanías, el espejo de agua, el *barzak* donde se cruzan los niveles de la realidad. Cuando esto acontece, surge la visión, lo invisible se hace visible, y es la poesía lo que es capaz de expresarlo.³⁸²

Ahora bien, sea como fuere, el caso es que comenzamos a vislumbrar espacios distintos, empezamos a hollar un territorio desconocido gracias, como hemos visto, a todo el trabajo de sentido precedente, que algunos querrán ver o definir como proceso alquímico. Nosotros, ajenos a cuestiones místicas, kabalísticas o esotéricas —aun respetando y valorando en mucho, incluso aprendiendo, de estas antiguas formas de saber— preferimos considerar que todo este trayecto hasta lo inexplorado se ha consumado desde un trabajo, arduo, verbal y de sentido. A continuación veremos, por lo tanto, el trabajo verbal que permite afianzarse en la conquista mental de los mundos creados por estos poetas.

Puesto que el referente padorniano, *el otro lado*, es tan complejo, hallamos en sus poemas de *Canción atlántica* toda una serie de tentativas para aproximarse a su enunciación. En un principio, dado la dificultad de la labor,

³⁸² Clara Janés en su introducción a *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, *op. cit.*, pág. 29.

el poeta debe mostrar otro lado que se asemeja bastante a este, a la realidad tal como la conocemos:

[...] Todas las casas tienen, sin altura
tres pisos más el ático, celeste.
Bajé a la calle aquella, algunos patos
levantaron el vuelo ya invisibles.
Álamos enfrentados espejean
a lo largo de toda la ribera. [...] [CA, 116]

Pero lo inaudito comienza a avizorarse en esos áticos «celestes» o en el vuelo de esos patos «ya invisibles». El poeta ha alcanzado *el otro lado*, sí, pero tan dificultosa se hace su comunicación a nosotros, que estamos en este, que debe emplear nociones y referentes de nuestra realidad para, si quiera, comenzar a decir algo. Ahora bien, no son elementos *del otro lado*, por tanto, son señuelos, signos prestados que apenas facilitan la labor. Veamos cómo esto es efectivamente así:

[...] Atravieso el pasillo, sin haberlo;
llego a la habitación, en apariencia;
y contemplo la mesa, el vaso de agua
encima del espacio inexistente.
Están al otro lado. [...] [CA, 112]

Es tan complicado llegar a decir algo *del otro lado* padorniano como decir algo de lo inefable. El poeta lo sabe y por ello manifiesta que «Decir apenas nada es un gran logro» [CA, 114]. Por ello ocurre lo que antes mostrábamos, cómo el poeta debe hablar *del otro lado* con esa especie de señuelos de este. No es el método perfecto —sería el imperfecto, en la lírica padorniana, el único perfecto— pero sí es al menos una forma de acercarse a la enunciación de algo tan difícilmente verbalizable. Así mismo lo explica Manuel Padorno:

[...] Sin embargo, no queda más remedio
que buscarle sentido, analogías,
similitudes terrenales. [...] [CA, 114]

Es decir, «no queda más remedio», dada la dificultad del asunto, que establecer modos de decir que siquiera apenas se aproximen al referente. Entramos de lleno ya, de esta forma, en la lucha con lo inefable en que se traban todos y cada uno de estos poetas.

Lengua alterada

En uno de los libros de Juan Eduardo Cirlot se intenta parecidamente tratar con esta inefable realidad. Su título *Donde nada ni lo nunca ni* parece suficientemente ilustrativo del contenido que allí se quiere desarrollar. Título que debemos relacionar con unos versos padornianos en los que puede leerse que «es un lugar al que se llega nunca donde llegué» [CA, 207]. Desde el prólogo de *Donde nada ni lo nunca ni* asistimos a la formulación de una lengua alterada para una alterada realidad:

Prólogo

magia del corazón en que la magia
mezcla los alfabetos y cabellos
los desiertos cabellos y las letras
grabadas en las losas temblorosas

oculto sacramento mis tus ojos [...]

Bronwyn desconocido cisnes hablo
armadura candente no ya lucho
mío temblor de todo contención
donde lo nada sólo ni

Lengua insólita, «cisnes hablo», con una gramática inédita y que le es absolutamente propia, en virtud de la cual se produce una nueva sintaxis donde el verbo ya no manda, «donde lo nada sólo ni», o bien se inventa un nuevo orden sintáctico para las palabras, «no ya lucho», o se eliminan la partículas lógicas —la coordinación que pudiera suponerse, “mis ojos y los tuyos”— o la lógica más elemental en «mis tus ojos», a la vez que se retorna a estadios primitivos, medievales, de nuestra lengua «mío temblor», cuando el posesivo antepuesto al nombre poseía forma tónica.

Pero, aunque parezca mentira, a la gramática y la lógica de la lengua creada por Juan Eduardo Cirlot va haciéndose, progresivamente, más agramatical y más ilógica conforme el libro avanza y nos conduce al interior de *Donde nada ni lo nunca ni*, hasta llegar a ser, precisamente, una lengua que deberíamos definir como imposible y que ha sido convenientemente analizada por es-

tudiosos del poeta.³⁸³ Es esta, quizá, una *lengua de lo real*. Reproducimos, a continuación los tres primeros poemas, tras el prólogo, del libro, haciendo saber que cada uno de ellos remarca su autonomía ocupando toda una página:

esperaba tener donde despacio

*

de dos mares contraria
en los restos su blanca
inacabablemente

*

rosa roca de rosa roca
vértice en imprecisa
inútil donde casi
lo inolvidado deja³⁸⁴

En pugna similar a la de Juan Eduardo Cirlot por proferir lo inefable, la expresión padorniana no rompe tan radicalmente con el sistema heredado de la lengua, aunque sí crea un dialecto poético igualmente original en el cual

³⁸³ Incluimos aquí parte del análisis de *Donde nada ni lo nunca ni* a cargo de Enrique Granell: «Empecemos a leer *Donde nada lo nunca ni*. Sobre una página en blanco se recorta el primer verso. Es un anuncio de peligro sobre la puerta de entrada:

esperaba tener donde despacio

Si tienen ustedes prisa no sigan. Aquí la agresión del texto es temporal, quien lee debe detenerse, y debe detenerse no por un sentido burgués del respeto, sino porque las palabras van a adquirir una espesura tal que no podremos saltar de una a otra con facilidad, las mismas palabras son las que nos van a detener. [...] Sigamos leyendo:

*rosa roca de rosa rosa
vértice en imprecisa
inútil donde casi
lo inolvidado deja*

Podríamos decir que estas discordancias entre palabras que siguen convierten a estas palabras en una especie de placas oratorias que nos hacen demorar mientras dibujamos un camino de lectura no lineal en el que pasado, presente y futuro se nos presentan unos a continuación de otros en una escalera que nos conduce a lo que Cirlot llamaba el irrealismo. El poeta ha borrado los límites de lo real. Cada palabra o partícula tiene una atmósfera unitaria que no la une a las demás, sino que al contrario la separa a contradiciendo a los dictados de las reglas gramaticales.» tomado de *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, op. cit., págs. 43-45.

³⁸⁴ *Donde nada ni lo nunca ni*, tomado de *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, op. cit., págs. 462-464.

quedan desarrolladas un amplio abanico de elementos retóricos que buscan idéntica finalidad, referir lo imposible. En algunos casos, ya lo hemos apuntado, Manuel Padorno se apoya en la pintura, creación suya paralela a la poética, y toma de ella la metáfora del acto de atravesar el cuadro, la pintura, como expresión del deseo de atravesar la frontera de lo real:

CIUDAD PINTADA

Camino lienzo adentro, rodeado
de espesa niebla y laca, algún barniz.
Me adentro por las calles pinceladas
llevándome tan solo por mi tacto,
pues palpo las paredes, el pigmento,
las huellas de pinceles, rasgos,
trazos[...] [CA, 155]

El poeta, por ser quizá pintor, también recurre a efectos gráficos de la escritura, como pueden ser las cursivas o los paréntesis:

PRIMERAS HUELLAS ESCRITAS

Yo quisiera escribir del otro lado
con mayor claridad. Con más sentido.
Penetrar es difícil. Las palabras
no sirven porque nunca se *penetra*.
Sin embargo es la única adecuada.
Una vez dentro, sigo, sin que sea
la fórmula decirlo así. No obstante
ya no hay otra manera. *Estamos dentro*.
Dentro de una ciudad desconocida. [CA, 111]

Ahora bien, los paréntesis trascienden lo meramente gráfico para funcionar, en un nivel lógico y de enunciación, como metatexto que formula una metarreferencia, la cual entra en contradicción, o propone una revisión, de la referencia lógica y habitual en nuestra realidad:

[...] Abro la puerta y salgo, que da a un claro
entre bosques de cedros y eucaliptos.

(Y no sé si es que la abro, si he salido
a los bosques algunos, sin un árbol.) [...] [CA, 204]

A la vez, lo veremos en este ejemplo, las disyuntivas, de tipo polar, es decir, señalando la posibilidad entre dos opciones que comprenden un amplio rango, se asocian a los paréntesis para trazar, en una topología imposible, el área de este insólito terreno:

[...] Y el sol que alumbra (por llamarlo así)
a todo cuanto hay (si es que algo hay, supongo),
tenga tamaño o no, grande o pequeño,
delante por detrás o por adentro,
debajo, por arriba, goza entero,
visible o invisible de su luz. [...] [CA, 185]

La negación

Pero hay veces en que las estrategias retóricas aparecen compartidas por estos poetas. La descripción de un ámbito inefable ha de hacerse, a menudo, por negación, es decir por la enunciación justamente de aquello que no es o que no tiene o de lo que carece. Es una argucia retórica plenamente válida desde presupuestos estructuralistas en virtud de que algo, un signo, se define en el seno del sistema justamente por lo que no es. De esta forma, Manuel Padorno dice:

Aquí quise encontrarme; donde estoy:
lugar sin forma ni figura alguna,
ni aspectos, modo: nada semejante. [...] [CA, 183]

La negación en Juan Eduardo Cirlot, para quien «la muerte es el cese. Es lo no. Es donde nada lo nunca ni. Es lo que no, en no, por no, para no. Es la aniquilación del proyecto, desde el vuelo lento de la idea sublime a la pulsación del nervio mínimo. *Ese cese lo vivimos, también, de otro modo.*»³⁸⁵ Esta negación parece situarse a niveles similares, poéticamente, de la de Manuel Padorno:

en instantes distantes
inmensamente nada
ni no³⁸⁶

³⁸⁵ Juan Eduardo Cirlot en *Papeles de Son Armadans*, marzo 1969.

³⁸⁶ *Donde nada ni lo nunca ni*, tomado de *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, op. cit., pág. 468.

El empleo de la negación, lingüísticamente, no puede ser más rico en el Manuel Padorno de *El otro lado*. Encontramos este procedimiento en todos sus tipos y fórmulas —negativas totales o parciales, prefijación negativa, etc.— pero sobre todo con el uso de términos negativos. Marcamos en negrita todos los elementos de negación presentes en estos seis versos:

[...] Por esta calle concebida, extraña
me encamino a mi casa, **sin** hallarla.
Es absolutamente nueva; la hice
de materiales **irreconocibles**.
Carece de presencia. **Solo entonces**
abro la puerta, azules **impalpables**. [...] [CA, 211]

El empleo de la modalidad interrogativa, tan directa como retórica, tan acuciante cuanto menor es la posibilidad de obtener respuesta, parece también adecuado para siquiera comenzar a decir algo del sitio del cual todo se ignora, de la sede del enigma:

¿dónde? ¿lo ella? ¿era?
errante reino ruido
inmaculadamente no
destellada corona no
rotación iras sido su³⁸⁷

A lo cual es ahora Manuel Padorno quien responde, con nuevas interrogaciones, que demuestran que aun estando ya en *el otro lado* allí todo se ignora:

¿Aquello una montaña?, ¿acaso un bosque?,
¿allí caben las nubes?, ¿bajo el río?,
¿estoy cruzando un puente?, ¿es eso el viento?,
¿se enciman otros ramos?, ¿son olores?,
¿por qué no llega el tiempo? Uno no puede
aventurarse, hacer cálculo alguno [...] [CA, 197]

³⁸⁷ *Donde nada ni lo nunca ni*, tomado de *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, op. cit., pág. 470.

Simbolismo grafémico

Ahora bien, en todo momento pueden y deben anotarse las diferencias entre todos estos poetas. Manuel Padorno como autor más tardío que Juan Eduardo Cirlot, más instalado en la posmodernidad, descrea y desconfía en el lenguaje. Por lo que hemos dicho de Juan Eduardo Cirlot, ya no es que le esté ajeno el movimiento posmoderno sino que a él le queda lejos toda la actualidad. En consonancia con creencias y saberes tan antiguos como la kábala medieval, Juan Eduardo Cirlot creía en la motivación simbólica de todas las cosas de este mundo:

Dado que todo se expresa y se relaciona, y que todo es serial (mundo físico: colores, sonidos, texturas, formas...; mundo espiritual: virtudes, vicios, sentimientos...), la analogía simbólica se convierte en una vía para penetrar en lo desconocido e incluso para comunicar con lo incomunicable.³⁸⁸

Hasta tal punto esto es así, que no es que Cirlot se inscriba en esa tan antigua tradición naturalista del lenguaje que parte desde el *Crátilo* de Platón —es decir, la considera que existe una motivación, un lazo o un residuo de ello entre el significante y el referente, entre el nombre de la cosa y la propia cosa nombrada— sino que incluso cree en una motivación que desciende a unidades inferiores a la palabra: en el simbolismo de tipo fonético, silábico y hasta en el grafémico, el de las letras que sustituyen a los fonemas. Es entonces «cuando la permutación no se orienta a versos sino a sílabas o letras de un nombre», para penetrar en esa otra realidad, y «el simbolismo fonético interviene de modo decisivo»³⁸⁹. El lenguaje empleado como herramienta y reducido a su máxima abstracción signica, la del fonema-grafema, deberá servir, proyecto kabalístico donde los haya, para descifrar las claves ocultas de la realidad, por medio de esa suerte de cifras lingüísticas.

En *Inger, Permutaciones*, asistimos a este proceso, para el cual el poeta se sirve de un único nombre, el de la amada, cómo no, *Inger*. Combinando las sílabas y letras de este significante comienza el proyecto cirlotiano, produciendo

³⁸⁸ *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, op. cit., pág. 37.

³⁸⁹ *Ibidem*, pág. 41.

Las permutaciones han servido para dar con la clave oculta que vedaba el acceso a esa compleja realidad. El poeta entra, entonces, en lo imposible, gracias a una lengua imposible que es la única que puede codificarlo y reproducirlo. Reproducimos los dos primeros poemas obtenidos tras las permutaciones:

Nigerrig genir
ingrin nigir ingerin
nigenir inig irrin
ereg nigir girrig

Nerge igner inig

Ingerring nig gerin
ereg
inenerring nereg
nerige negereg³⁹²

*

Ingrini rigrin ingerringe
ringe ringe

Inirgini genir ingenir
nigin nigir

Igne rege rigenerin
Inger nin nin

³⁹² *Ibidem*, pág. 668.

Neolengua

El proyecto padorniano pudiera parecer menos radical que el de Juan Eduardo Cirlot por cuanto no emplea estos procedimientos kabalísticos o en cuanto a que sus resultados poemáticos parecen menos irracionales o experimentales. En *Canción atlántica*, el poeta ya se encuentra líricamente en *el otro lado* y por tanto los procedimientos en su búsqueda y consecución, relajado el poeta, parecen atemperarse. El anacoluto o el hipérbaton de largo alcance y distorsión es frecuente en *Canción atlántica*, pero el recurso que más podríamos señalar ahora es la creación de neologismos para referir una nueva realidad. Nuevas unidades léxicas cuya base, no obstante, está en una palabra ya existente y la creación, por tanto consiste en el cambio de categoría gramatical, de “humano”, “humanar”, como verbo:

Si aquel, el sol antiguo daba vida,
calentaba la carne hasta los huesos,
este, humana más: nos desafía. [CA, 186]

*

[...] Hasta cualquier deseo inesperado
se da sin que se piense; sin embargo,
para gozarlo por entero deben verse,
oírse los olores bienes. [...] [CA, 241]

«Humana», en función verbal o «bienes» en función adjetival son las distorsiones gramaticales con que referir la nueva realidad. Ahora bien, en obras precedentes, en lo más arduo de la búsqueda padorniana, pudieron registrarse operaciones lingüísticas radicales en el dialecto de nuestro poeta aunque estas, a diferencia de la lengua cirlotiana, se registren más en el ámbito sintáctico. La sintaxis de un nuevo mundo es así contemplada en *El pasajero bastante*:

74

Un mundo de estaño frío.
Túnel metálico, cueva

gris, rampa del desvario,
pared de plomo que lleva
lentas nubes adheridas,
colgantes gasas dormidas
de chorreante tul, *lino*
del sueño, dormida cal,
quebrantadas desatino
tenebrosas de la sal. [PB, 130]

¿Qué gramático o qué retórico puede darnos explicación satisfactoria de los dos versos finales? ¿«quebrantadas desatino/ tenebrosas de la sal»? Pero continuemos, porque en la siguiente octava de *El pasajero bastante* la sintaxis se hace nominal, y el discurso abandona la histórica hegemonía sintáctica del verbo para entrar en otro tipo de lógica:

75

Este blanco territorio
infinito, en color nada,
lecho inmenso, dormitorio
del naufragio. La ensenada
final. Ya eternamente.
El náufrago que me vente.
El que sigue braceante
la palabra de la nave,
un nadador navegante
interioriza la clave. [PB, 131]

En *Égloga del agua*, obra capital en nuestro poeta, esta otra realidad a la que se ha accedido y que ha costado tanto ver es simbolizada en una figura femenina, en la mujer

39

Mujer el agua mansa que orillea
con su vestido rosa entre las olas
el callado salitre que desciende
la isla espumeante con tu rostro,
abre los ojos va para ver nunca
escuchando las plantas desoidas,
que crecen, acampadas por la playa
tallos de luz el agua susurrante
siempre bebida todavía luz. [EA, 51]

Discordancias morfológicas, fracturas sintácticas, omisiones de eslabones en la cadena del discurso, la anulación de la sintaxis verbal a favor de la nominal permiten acceder a un lugar líricamente distinto. Hemos llegado al otro mundo. Ángel Crespo también ha llegado a ese «país interminable en que creen las silenciosas avenas del frío», a lomos de un caballo negro:

ESE CABALLO NEGRO

Ese caballo negro de aleteantes y vaporosas narices, que incesantemente galopa por entre el polvo que levantan sus cascos de cristal;

esa espléndida bestia que, realenga, se revuelca en el lomo azul de los glaciares y se resbala, por misteriosos puertos, debajo de la luz;

ese incesante don de la claridad que, sin embargo, ciega en los llanos y en los mares con su exceso de luz.

En el país interminable en que creen las silenciosas avenas del frío

y el grito breve de las aves es como una flecha de vidrio verde,

las crines del caballo se entregan a sus llamas
y hay una fuga grana de yeguas y centauros.³⁹³

El otro lado

En algún momento de la obra de Juan Eduardo Cirlot, el asentimiento, poco frecuente, por otra parte, recibido de esa figura femenina de múltiples rostros, Shekinah, Daena, Lilith, Bronwyn, Bhowani, Kali la negra, Anahit o la Regina Tenebrarum,³⁹⁴ da origen a un lugar más o menos hermoso:

³⁹³ *Antología poética (1949-1995)*, *op. cit.*, pág. 206.

³⁹⁴ Daría para un tratado de mitología explicar adecuadamente lo que hay detrás de cada uno de estos nombres femeninos, con lo cual haremos una sumaria explicación que permita hacernos una mínima idea del asunto: la Shekinah, que puede escribirse de muy diversas maneras, representa en la kábala hebrea al rostro o la existencia femenina de Dios; la Daena «en la antigua religión irania [...] simbolizaba el principio femenino (ánima) del espíritu humano, que a su vez se identificaba con la suma de los actos —buenos y malos— que el hombre realiza a lo largo de su vida.» (pág. 167); Lilith, «primera mujer de Adán, según la leyenda hebrea.» (pág. 285); Bronwyn, «doncella céltica del siglo XI» (pág. 417) a la que Cirlot dedicó buena parte de su producción poética; Bhowani, «uno de los nombres con que sus fieles invocan a Kali» (pág. 417); Kali la negra o Kali-Durga, representación

Hay un país lejano, una dulzura,
un eterno retorno a lo perdido.
De lo que sobrevive en el olvido
hay una soledad, un agua oscura.

Es una estancia para la amargura,
un oleaje en que lo desistido
aduce su rumor a lo no sido;
a lo supuesto por la desventura.

Es allí donde están y permanecen
las palabras del sueño y de la rosa,
las desoladas cosas de la duda.

Es un lugar donde las lilas crecen
como una persistencia temblorosa,
mientras lo destruido se reanuda.³⁹⁵

Mientras que en los casos, más frecuentes, en la ausencia o la imposibilidad de acceder a ella, el lugar se torna absolutamente terrorífico. En las líneas iniciales de *La dama de Vallcarca*, podemos leer:

El infierno regenera sus tentáculos. Silban en la avenida de las sombras, donde el humo reclama la copa de los árboles. [...] Atraído por el lugar y el olvido, he llegado a Vallcarca, bajando una escalera quebrada, con barandilla de hierro húmedo, pisando blancas losas y pasando junto a desventuradas puertas y quemadas ventanas. Un olor de animales y de flores flota en el ambiente bajo. [...] ³⁹⁶

Por su parte, *el otro lado* padorniano es más mental, es un lugar más abstracto cuyos rasgos suelen permanecer con más constancia a lo largo de su obra. Es este un lugar sin “Lógica ninguna”, «donde nada / es razonable. En donde no

india del «arquetipo de la Gran Madre» (pág. 235); Anahit, diosa armenia de la fecundidad y el nacimiento y la Regina Tenebrarum, heterónimo latino de la griega Perséfone. Las definiciones entrecomilladas y con página referenciada han sido extraídas del *Diccionario de símbolos* del propio Juan Eduardo Cirlot, Madrid, Siruela, décima edición de 2006.

³⁹⁵ *Donde las lilas crecen*. Tomado de *En la llama. Poesía (1943-1959)*. Edición de Enrique Granell, Siruela, Libros del Tiempo, 2005, pág. 177.

³⁹⁶ *La dama de Vallcarca*. Tomado de *En la llama. Poesía (1943-1959)*, *op. cit.*, pág. 557.

hay manera / alguna, en absoluto, de saber / a ciencia cierta nada.» [CA, 183] Es un lugar en el que no existe la referencia, «todo perdió su nombre. No hacen falta» [CA, 186] y donde, por tanto, se han perdido todas las referencias pues «ya no se sabe si es de día o es de noche» [CA, 197]. Es un lugar ubicuo, onírico, inconsciente, que posee de tal modo los rasgos de lo lírico puesto que, allá, todo es simbólico:

Quizá pasa una barca (nadie dentro),
los remos lentamente, muy borrosos
parecen empuñados, los impulsa
una figura ausente todavía. [CA, 116]

La barca que el poeta ve pasar en *el otro lado* no es otra cosa que la eterna barca que es símbolo de la lírica en todos los tiempos. Encontramos, no obstante, escasas descripciones, casi ningún detalle explícito, de cómo es *el otro lado* padoriano, a lo largo de toda su obra y a pesar de que toda ella haya girado, precisamente, en torno a esto, al intento de concreción, de aprehensión, de posesión, *del otro lado*. El poeta nos informa en ciertas ocasiones de que ya está allí, de que ya ha cruzado, llegando incluso a volver desde allá a nuestro lado, lo cual queda reflejado en el cuarto libro de los que integran *Canción atlántica*, *Fantasia del retorno*. Toda una vida para tratar de decir algo, en el intento de decir algo que es imposible decir.

Quizá esta sea la marca definitiva en el tipo de poetas simbolistas sobre los que estamos trabajando. Mientras que el poeta social se mueve siempre en los límites de lo razonable, mientras su obra aparece cargada de sentido común y el objeto de la misma es algo más o menos alcanzable —cambiar el mundo, hacer una sociedad más justa, transformar el pensamiento o las ideas de las personas— pero siempre posible —las utopías sociales suelen serlo— nuestros poetas de raíz simbolista penetran en el terreno de la paradoja y el objeto de sus obras irracionales se acaba en sí mismas. Persiguen un imposible los simbolistas y si alguna vez lo hicieran posible habrán de moverse en pos de algo más imposible todavía: consagran toda una vida a decir lo imposible y entienden la existencia en el decir, no el hacer. La diferencia entre unos y otros está, pues, en esto último: los poetas sociales dicen para hacer, la palabra solo es instrumento y el fin de su existencia está en la acción; los simbolistas dicen para mejor decir, la palabra es herramienta pero, sobre todo, el fin y la existencia es el decir, porque son sabedores de que es la palabra —aun desconfiando de ella— la que construye nuestro mundo.

En un poema de *El otro lado*, precisamente titulado “Romper la criatura”, damos con una de las pocas descripciones o datos referenciales netos *del otro lado*, en la cual el poeta no ha acudido a todos los modos de enunciación — aproximativos y tanteantes del otro lado, es decir, la negación, los señuelos de esta realidad, los efectos gráficos y tipográficos, la interrogación...— que más arriba hemos detallado. Sería, así pues y decodificadas las metáforas, *el otro lado* un ámbito o un estado personal de infinitud, de omnipotencia, donde se produce la conciliación de los contrarios:

[...] Reconozco mi casa interminable,
la puerta es del tamaño de la noche,
por la ventana entra el día entero. [...] [CA, 181]

Un poema clave —y muy hermoso— en la lírica padorniana, *Casa de vidrio*, podría ser también, decodificado en toda su carga metafórica, explicativo del estadio alcanzado por Manuel Padorno a lo largo de toda una vida de trabajo con las formas lingüísticas y poéticas, de elaboración del sentido. Es el lugar al que se accede en la tradición simbolista:

CASA DE VIDRIO

No estoy dentro de casa ni por fuera.
Sin embargo, estoy afuera adentro. Cierto.
Porque la casa ya cambió sus muros,
de techo, de ventana y puerta, en vilo
hasta transfigurarse las paredes
en aire candeal, de la pradera.
En aire de cristal edificado,
los tabiques de brisa transparente,
un cubo de cristal, donde los árboles
son la continuación, patio y terraza
de la cama, el sofá, el vaso de agua.
Uno está dentro afuera. Es indudable.
Y está por fuera siempre por adentro.
Afuera: habitaciones interiores;
adentro un bosque: objetos tutelares.

La casa entera, de cristal tejido,
sólido viento, luz petrificada,
infinitas paredes invisibles;

si cuando entro en ella salgo, y cuando
salgo de ella entro al aire, una y otra vez

A través de todo el trabajo verbal y de sentido que estamos viendo, Manuel Padorno ha llegado a descomponer el mundo en sus formas tal como lo conocemos, «qué hermoso es descubrir ninguna forma» [CA, 241] dirá en algún momento nuestro poeta, hasta alcanzar los perfiles primigenios que nos da el sentido de nuestra percepción más primitivo y reprimido, el olfato. Manuel Padorno edifica un nuevo paisaje con los olores:

CONSTRUCCIÓN DEL PARQUE

Ahora ya sé cómo hacer un parque
en estas condiciones, tan distintas
a los que conocí, colmados de árboles.
Planté tan sólo sus olores.
Y éstos transparentaban, todos, las figuras
de donde procedían: troncos, ramas,
hojas, flores, semillas y raíces.
Al césped lo dejé a ras del suelo
con sólo su frescor, y que corriera.
Y abrí largo pasillo una vereda
entre los últimos aromas, bullen
en la hojarasca del otoño, secos.
Y un banco de madera coloqué
a mitad de camino, frente al río.
Contemplar los olores, inhalarlos,
respirar la humedad de los terrones
y ver pasar el pájaro de vidrio.
Me levanté, y seguí vereda abajo
hasta llegar al lago, con sus cisnes.

Mi trabajo, poner de amanecida
los olores, sin que me vea nadie. [CA, 244]

La nada

Otra manera posible de nombrar el otro lado padorniano sería como la nada. Objeto poético y metafísico, que solo recientemente ha podido ser incorporado y pensado a la filosofía occidental, hacia ella han apuntado frecuentemente el sentido de sus palabras los poetas de tradición simbolista. La nada pensada y metafórica no ya como cero absoluto o como negación de todo, sino como vacío pleno de materia oscura que aguarda a ser traída con forma

a este mundo, como lugar donde permanecen en potencia todas las posibilidades. La nada quizá sea el lugar de donde lo han extraído todo estos poetas. Sobre ella dirá Ángel Crespo:

SOBRE LA NADA

La nada: ese inmenso cajón, alacena o lago del que Dios ha exilado todas las cosas; bosque en el que se escucha el balido de todos los pájaros habidos y por no haber.

Desgraciado de aquel que no tiene su nada: habrá de conformarse con lo que le den los demás, sacado de sus bolsillos o de sus terribles armarios; vivirá como nuncio, como vicario, como ministro, pero jamás con soberanía, porque no tendrá nada.

La mía es el recuerdo, las escamas de los pescados que platean en los mares de medianoche —y del mediodía en que el sol nada—; la nada por crear.

O bien el largo olor a vida de la nada.³⁹⁷

También parece compartido este concepto de la nada plena por Juan Eduardo Cirlot quien llegará a decir, con su único poder de síntesis, que «el vacío es un mundo».³⁹⁸ «La precisión de la nada se va a consolidar en Juan Eduardo Cirlot sobre un material poético que va a ser voluntariamente escaso, va a trabajar cada vez con menos elementos y eso va a ser lo que va a dar esa densidad —alarmante para muchos— a su poesía.»³⁹⁹

En la obra cirlotiana la nada⁴⁰⁰ puede representar, aparte de la negación de todo, un magma de posibilidades que esperan a que las hagamos irrumpir en esta realidad por medio de nuestro pensamiento o nuestro deseo. En *Poemas de Cartago*, aquella ciudad, aquella civilización,

³⁹⁷ *Antología poética (1949-1995)*, op. cit., pág. 213.

³⁹⁸ *Dos poemas*, tomado de *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, op. cit., pág. 243.

³⁹⁹ *Ibidem*, pág. 43.

⁴⁰⁰ Pero nadie como Enrique Granell ha sabido situar con tanta precisión el significado de esta poesía «experimental». Lo hace, precisamente, a través del análisis de *Donde nada lo nunca ni*, poema que, nos dice, podríamos subtítular “una cartografía de la nada”. *Ibidem*, pág. 43.

por cuanto de ella no nos ha quedado vestigio alguno, es un buen símbolo para la nada:

Tres fragmentos de la ciudad de la nada

1

Si no tuvieras
ni dónde ni por qué,
si solamente gris
fueras la resonancia de un olvido
o de un llanto fingiendo
el paso de la nieve entre las nubes,
la desgarrada línea
que marca lo que hubiese
podido ser alguna
imagen, y si no
fueras algo
te pediría, Sombra, que volvieras
la alucinante luz de tu lejano
irte
raudo en la inexistencia de lo que
es.⁴⁰¹

El otro mundo particular

Hasta ahora hemos visto los caminos convergentes —y solo parcialmente divergentes— en estos tres poetas durante su acceso al otro mundo. Así pues, una vez tratadas las notables y abundantes coincidencias en las vías y los modos de penetrar en aquellos ignorados ámbitos, corresponde ahora concretar cómo es esa nueva realidad alumbrada, en cada caso, por cada una de estas tres palabras poéticas. Ante lo cual sí podemos adelantar que encontraremos, ahora, mayores diferencias.

Parece fuera de toda duda que haya por parte de este tipo de poetas una especial predisposición personal hacia lo imaginario. Así lo declaraba Juan Eduardo Cirlot cuando declaraba que «habrá quienes han nacido para lo imaginario y sólo en ello se sacian plenamente; por eso, inconscientemente, a

⁴⁰¹ *Poemas de Cartago*, tomado de *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, op. cit., pág. 197.

veces, *eligen* las negaciones de lo real y se han de refugiar en sus mundos mentales.»⁴⁰² La propia esposa de Juan Eduardo Cirlot, Gloria Valenzuela, afirmaba que Cirlot vivía en su “no mundo” y que cuando volvía del trabajo en la editorial a casa y se retiraba a escribir «le parecía no haber pisado nunca la editorial.»⁴⁰³ Ahora bien, siendo idéntica la predisposición a lo imaginario en estos tres poetas, no ha de ser idéntico el resultado en cada uno de sus trayectos.

Ya en otro momento hemos mantenido que el orbe poético sustentado por Ángel Crespo a través de sus versos estaba habitado de una realidad suprasensible, de orden sagrado, espiritual o mágico. Por aquí principiarían las diferencias con el otro mundo padorniano que, como sabemos, se yergue absolutamente desacralizado.

El mundo crespiano

En cierta manera, pueden considerarse cercanos los espacios poéticos consumados por Ángel Crespo y Juan Eduardo Cirlot por cuanto se presentan como proyecciones ideales de esta nuestra realidad. Si bien las cualidades y los matices de ambas proyecciones son bien diferentes, las dos se distancian de la creación padorniana por cuanto esta, la del poeta de Las Palmas, no arroja residuo alguno de idealismo, sacralización, espiritualismo o misticismo, ya lo sabemos.

La poesía de Ángel Crespo, a la búsqueda de la verdad, y en tanto que metafísica «supone una tensión prometeica, un esfuerzo por compartir la privilegiada esfera de los dioses, por atisbar al menos su habla.»⁴⁰⁴ Así acertó a concretarlo Arturo Ramoneda:

⁴⁰² “De Sartre a Bronwyn (Rosemary Forsyth). Los sentimientos imaginarios”. *La Vanguardia Española*, Barcelona, 5 de enero de 1968.

⁴⁰³ *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, op. cit., pág. 31. Allí mismo, Clara Janés mantiene que [...] Cirlot, que afirmó vivir «en lo imposible», hablando de un pintor, Salvador Bru, escribió: “estos artistas que se atreven a afrontar lo misterioso, lo numinoso para dar una versión sublimada, embellecida [...]; visión que a nosotros podría turbarnos si no supiéramos ya que todo lo imaginable es posible, en realidad, existente. Por lo menos esto afirmo Giordano Bruno.”

⁴⁰⁴ Miguel Casado, “Seis poetas de las periferias”. En *Los artículos de la polémica y otros textos de poesía* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pág. 58.

[...] el camino definitivo que ha de hollar la palabra, la aspiración a captar, mediante la agudización de las percepciones sensoriales y extrasensoriales, la profundización en lo mítico, sagrado y simbólico y una máxima depuración formal, la pluralidad del yo, las redes secretas que establecen entre sí los seres y la esencia real de las cosas frente a sus distintos estados, a conjurar lo oculto y lo misterioso a robarle parcelas a lo inefable y a lo que era indecible, a apresar los más hondos y complejos significados del Cosmos, a armonizar y sintetizar —una síntesis que nunca es deliberada, sino que surge como una iluminación— lo permanente y esencial de los cuatro elementos, el agua, el aire, la tierra y el fuego, y, en definitiva, a poner en contacto lo real con lo metafísico y nuestro mundo de apariencias con lo absoluto.⁴⁰⁵

El mundo cirlotiano

Por cuanto a Juan Eduardo Cirlot, el sitio imaginario que pretende erigir por medio de su palabra ha sido designado, por él mismo, como la ultrarrealidad. No cabe duda de que las palabras del propio poeta sobre este asunto un explicación fiable:⁴⁰⁶

Y [...] mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarrealidad. Busco un verso que, en su línea (a la fuerza simple y melódica) sea la síntesis de una “polifonía de polifonías”, una compleja estructura de procesos análogos, densa y a la vez

⁴⁰⁵ Arturo Ramoneda en su introducción a *Antología poética* de Ángel Crespo, *op. cit.*, págs. 31-32. Allí también (pág. 32) se vincula este movimiento poético con otra serie de autores de la tradición que estamos, en todo momento, abordando: «A este asedio a la realidad sensorial y espiritual contribuye la interiorización que ha llevado a cabo Crespo de la tradición esotérica que, desde los presocráticos, y a través de las diferentes ramas del hermetismo metafísico, informadoras de la obra de Dante, San Juan de la Cruz, Giordano Bruno, Milton, Goethe, Novalis, Blake, Poe, Lautréamont, Michaux y Pessoa, entre otros muchos, llega hasta hoy.»

⁴⁰⁶ En otro momento de su vida, en los prolegómenos de su distanciamiento con el movimiento surrealista, Juan Eduardo Cirlot también dejaba clara su noción de la realidad. Así nos llega a través de Enrique Granell: «en la carta a André Breton fechada el 31 de octubre de 1959 [...], Juan Eduardo Cirlot enuncia sin darle nombre el reino de su nueva realidad: la irrealidad. Surrealidad e irrealidad se separan, se distancian...» *En la llama. Poesía (1943-1959)*, *op. cit.*, pág. 177.

transparente. Y luego intento que esa poesía sustituya en mí lo que el mundo no es y no me da.⁴⁰⁷

Aquí reside la clave de la ultrarrealidad cirlotiana, en la pretensión de que la creación poética provea al poeta del deseo cuya realización ve imposibilitada en la vida real. De alguna manera, pues, la poesía en Cirlot constituye una vía de escape para la realidad que es, por definición y por siempre, frustrante hasta la muerte. Por otra parte, Cirlot se consideraba ser *a-humano*, y ello quiere decir que se encontraba tan a disgusto en su realidad temporal y tan a gusto en épocas y espacios distantes que, a sí mismo, se consideraba ajeno a este mundo.

Por todo lo que hasta ahora hemos visto de Manuel Padorno, sabemos que poco tiene que ver, en este sentido, la creación de ambos poetas. La realidad padorniana, la real, su propia experiencia, está plena de tesoros y su actividad poética no pretende construir un mundo paralelo o divergente sino, justamente, sacar a la luz la maravilla de cada día que, por motivos varios, ocultamos o nos pasa desapercibida. En Manuel Padorno no hay huida o marcha sino inmersión en las cosas de este mundo. Las palabras de un buen estudioso del autor de *Bronwyn*, Jaime D. Parra, nos parecen suficientemente explicativas de la evolución de esta conflictiva relación con la realidad por parte de Juan Eduardo Cirlot:

Cuando Cirlot escribe sus poemas, ensayos y artículos, ya tocando a los años setenta, su visión del mundo es semejante a la de los comienzos —este mundo no es el ideal para un ser a-humano— pero su inclinación a una realidad “otra” es distinta. La dureza de esta «realidad carencial» (todo lo que muere, lo que no es, lo que deja de ser) es equilibrada aquí con la “aspiración al otro cielo”, el lugar que no es lugar porque está más allá del tiempo y del espacio o “más allá de la Montaña de Qāf”, según se lee en un relato de Sohrevardī, autor con quien Cirlot tiene aquí

⁴⁰⁷ J. Cruset, “J. E. Cirlot: La poesía, sustitución de lo que el mundo no es”, entrevista con el poeta aparecida en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 30 de marzo de 1967. Tomado de *Obra poética*, Juan Eduardo Cirlot. Edición de Clara Janés. Madrid, Cátedra, 1981, pág. 23.

cierta deuda: “Yo vengo de más allá de la montaña de Qâf. Allí está mi morada”.⁴⁰⁸

Así se definía el propio Juan Eduardo Cirlot, como aquel que viene «de más allá de la montaña de Qâf», metáfora que, como sabemos, está en relación con la noción del *Mundus imaginalis*⁴⁰⁹ de Corbin, orientalista francés que también figuraba entre las lecturas del poeta de Barcelona.

En todo caso, la ultrarrealidad cirlotiana se opone, casi sistemáticamente, al padorniano concepto *del otro lado*: la primera es evasiva y conflictual, el segundo autoafirmativo y conciliador; en la primera, esta realidad es un señuelo, es una máscara que oprime férreamente a la vida y la identidad del poeta; en el segundo caso, este mundo no es el auténtico pero lo contiene y lo posee en sí esperando al primero que quiera redescubrirlo. La ultrarrealidad cirlotiana está más allá, *el otro lado* de Manuel Padorno, más acá:

Cirlot aspira a más, pues si en cierto modo pretende también hacer presente la relación del hombre con lo real, lo real, para él, es el mundo que está más allá de lo palpable: la esencia, el “ser”, que se halla en el plano de lo sagrado, donde transcurre su verdadera vida. Esto mantiene al poeta en una lucha titánica con la concreta realidad exterior, “él mismo, en tanto que ser existencial, *no deja de ser en parte irreal para sí, y sólo en el habla halla un refugio [...]*”.⁴¹⁰

⁴⁰⁸ Jaime D. Parra en *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001, pág. 48.

⁴⁰⁹ «La primera de estas nociones, la del «mundo intermedio», pudo ser tomada del «Mundus imaginalis ou L' Imaginaire et l' Imaginal», de Corbin, un trabajo que luego sería recogido en *Face de Dieu/ Face de l' homme*. Allí el orientalista francés señala la importancia de la tierra intermedia o lugar de las visiones, el *âlam, al-mithâl* de los sufíes, «un mundo tan real ontológicamente como el mundo de los sentidos y el mundo del intelecto; un mundo que requiere una facultad de percepción que le sea propia, facultad que posee una función cognoscitiva, un valor noético, tan reales como las de la percepción sensible o la intuición intelectual». Algo que no se debe confundir con la «fantasía», ni con lo «imaginario» a secas, pues se refiere al mundo de los «cuerpos sutiles», «concepto que se revela indispensable, si se quiere representar un vínculo entre el espíritu puro y el cuerpo material». El descubrimiento fue tan importante para Cirlot que hablaría de ello en distintos textos, defendiendo la función mediadora de Bronwyn, como un espejo que se tiende entre el mundo visible y el invisible.» *El poeta y sus símbolos, op. cit.*, pág. 178.

⁴¹⁰ *Obra poética*, Juan Eduardo Cirlot, edición de Clara Janés, *op. cit.*, pág. 24.

Dos obras concretas de Manuel Padorno se presentan, prácticamente, como manuales de instrucciones para alcanzar el otro lado padorniano: *Desvío hacia el otro silencio* y *La Guía*. Otras expresan y cifran, monográficamente, el otro lado: *Éxtasis*, que etimológicamente significa desvío, y *El otro lado*, tercer libro de *Canción atlántica*.

Dentro ya de *Canción atlántica* encontramos un avance de este ámbito en el capítulo III de *Hacia otra realidad*, que precisamente se llama “El otro lado”; pero el desarrollo completo del asunto llegará en todo el tercer libro, con sus siete capítulos, de *Canción atlántica*, que se llama también, claro está, *El otro lado*.

El otro lado es una construcción ideológica, producto de la fantasía y del pensamiento pero, sobre todo es una construcción verbal. Para llegar a ese otro lado ha sido preciso, ya lo vimos, un trabajo con la palabra que, partiendo de la estructura del lenguaje que conocemos, invente una alternativa:

Acostumbrados como estamos, hablo.
Como cualquiera; de lo que acontece.
Pero también, por causas mejoradas
mi cuerpo tiene la palabra: él solo.
Se pronuncia de forma que parece
que fuera por entero lengua mía.
Parezco conversar, hablar por medio
de mi comportamiento otro lenguaje;
dialogar con las olas, los peñascos,
con las gaviotas; única manera
de entendernos, afines, naturales. [CA, 283]

El otro yo

Es frecuente hallar en los poetas de tradición simbolista poemas en los que asistimos a un intenso desdoblamiento de la identidad. El asunto es más que frecuente en Juan Ramón Jiménez, a quien no sin gusto podríamos denominar como el padre de esta saga de poetas simbolistas del pasado siglo XX. Uno de los textos, ya clásicos, de Juan Ramón, en que asistimos a esta escisión del yo dice así:

Yo no soy yo.
Soy este

que va a mi lado sin yo verlo;
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera.⁴¹¹

Nos preguntamos si este desdoblamiento del yo está en el origen de un posterior desdoblamiento de la realidad. ¿Es *el otro lado* padorniano el otro yo de Manuel Padorno? En *El otro lado*, dentro de la serie de poemas que acometen la descripción de aquel territorio y dentro del uso de estrategias retóricas que ya hemos estudiado como el empleo de los paréntesis —como metatexto que consume, así pues, la metarreferencia— nos encontramos con un poema en el que Manuel Padorno su particular escisión del yo. En el texto se efectúa una doble enunciación, absolutamente equilibrada, pues son dos voces las

⁴¹¹ *Eternidades*. Tomado de *Selección de poemas*, edición de Gilbert Azam. Madrid, Castalia, 1987, pág. 132. El último verso del poema juanramoniano podrá entenderse quizá mejor desde la lectura de este hermoso y breve texto borgiano titulado, precisamente, *Borges y yo*: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser: la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre, un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.» Por otro lado, el tema parece tan arraigado en la poética juanramoniana que aparece nítidamente desde sus primeros poemas. En un libro tan temprano como *Aire triste*, escrito entre 1901 y 1903, encontramos el poema titulado “Otro yo”: «Alguna noche que he ido / tarde al jardín, en los árboles, / he visto a otro yo enlutado / que no deja de mirarme. / Me sonríe y, lentamente, / no sé cómo, va acercándose, / y sus ojos quietos tienen / un brillo extraño que atrae. / Y corre, como un maldito, / al rincón de los rosales, / y vuelve con un clamar / y un reír de espantaánjeles. / Y se pone una careta / (y no deja de mirarme) / y tras los huecos de yeso / sus ojos brillan infames. / Me hace gestos imposibles, / imita demonio y ángel, / y se cambia el parecer, / con sombra y luna en el traje. / He huido. Y desde mi cuarto, / a través de los cristales / lo he visto subido a un árbol / y sin dejar de mirarme.» Tomado *Leyenda* (1896-1956), ed. de Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Arretche. Madrid, Visor, 2006, pág. 164.

que se expresan, dos identidades, una de este lado y otra del otro, una sin paréntesis, la otra entre paréntesis:

EL VIGÍA

Me acostumbré a vivir en esta casa.
(Carece de tamaño, aunque lo tenga.)

Abro la puerta y salgo, que da a un claro
entre bosques de cedros y eucaliptos.

(Y no sé si es que la abro, si he salido
a los bosques algunos, sin un árbol.)

Camino hasta llegar al prado enfrente:
y me turban respiros, humedades.

(Ignoro, en absoluto, si es un prado;
jamás olí ese olor: no está creado.)

Me siento en una laja, en la ribera
de un ancho río. Vuelan patos; posan.

(Pero yo sé que estoy de pie, delante
de un cauce seco, de aves invisibles.)

Contemplo alrededor; hacia lo lejos
no volverá a ponerse el horizonte.

(Quemados los recuerdos, el olvido
se ocupa de aventarlo entre cenizas.)

La vieja realidad, ningún vestigio
encontraré jamás en este lado

donde es aquí, y habito, originario. [CA, 204]

El asunto, tópico cabría ya decir, se encuentra también en Ángel Crespo, en su particular manera, a medio camino quizá entre la escisión dramática juanramoniana y el grato desdoblamiento padorniano:

ÉXODO MÍNIMO

Salgo de Roma, y mi fantasma
asustado se alza y me despide

desde las azoteas. Y soy yo
—tal vez de luego, de los años
que no he de ver— o era
el que vivió batallas
que pienso no haber visto.

Salgo y me quedo —o
conforme estoy quedando voy saliendo,
desquitado de mí, o entre las patas
de la loba— o no estoy
saliendo, como explica
el tren apresurado.⁴¹²

El sujeto es, paradójicamente, una entidad contradictoria, no uno sino múltiples mundos e identidades lo habitan —por aquí entraría Fonollosa a participar de esta tradición poética— aunque todas ellas pudieran reducirse a dos ámbitos, el de lo consciente y el de lo inconsciente, el del día y la noche, el del sueño y la vigilia. Juan Eduardo Cirlot, en tanto que surrealista, estudioso del símbolo y conocedor de la teoría psicoanalítica, compartía estas tesis y se lamentaba, hastiado, de una parte y de una de las caras de su ser y del mundo:

Mis libros publicados no me traen nada del exterior, no tienen el poder del anzuelo; en este país, todos creen en la evidencia indestructible, en la solidez del universo. No ven que tenemos un brazo en el agua y el otro en el fuego, la cabeza en el ser y el cuerpo en el no-ser, el alma en el día y el espíritu en la noche. El

⁴¹² *Antología poética (1949-1995)*, op. cit., pág. 174. No es, por supuesto, la única vez que encontramos el asunto en Ángel Crespo. El poema que abre como «Pórtico» la antología de Ruiz Casanova, “El invisible” y que puede considerarse, de alguna forma, compendio de todo el libro, permite anotar una interesante variación de este desdoblamiento: el otro habla al poeta desde la otra realidad, desde allí lo llama y supone, con esta invocación, el inicio del camino que conducirá, ya lo sabemos, al otro mundo: «Yo sé que alguien me habla, / me habla con insistencia, / tercamente me dice cosas que debo saber, / pero ese alguien no usa mis palabras, / pero yo no conozco su lenguaje, / y los dos, frente a frente, / sin vernos, / angustiados, / no podemos unir nuestros discursos. / A veces casi escucho su mensaje, / presiento cómo lucha junto a mí, / cómo trata de hablarme, de decirme, / cómo viene a mi libro, a mis papeles, / cómo se sienta al lado, invisible, en la silla, / cómo hace a mi madre que diga cosas raras / que mi madre no quisiera decir, / para que yo le entienda. / También, cuando paseo, / a la cara me arroja hojas secas, y a veces / me hace tropezar en una brizna. / Pero yo no le entiendo, / yo no sé qué me quiere decir, / yo soy un torpe incomprensivo, y sólo / sé abrir los ojos y exclamar con miedo: / ¿Quién eres? ¿Qué me quieres decir? / Pero se va / si nota mi impaciencia.» *Ibidem*, págs. 71-72.

sentido común les basta y lo que no es sentido común es como un arabesco en la humareda.⁴¹³

De todos modos, con todo lo escrito a lo largo de estas páginas, no aspiramos a formular la única y definitiva interpretación de tal asunto, más aún si tenemos en cuenta su considerable complejidad. No, quizá lo que pretendemos es abrir puertas a la interpretación y dejar planteada una lectura abierta, sin que ello quiera decir que sea poco definida o que en ella todo valga. Al final del poema del desdoblamiento padorniano que antes proponíamos, “El vigía”, asistíamos a una unificación, a una conciliación de las dos identidades justamente en el último verso del poema:

donde es aquí, y habito, originario. [CA, 204]

El otro lado padorniano, la otra realidad, el otro lado del lenguaje o del ser podría muy bien consistir, también, en el otro. Uno de los motivos fundamentales en la vida y la obra de Manuel Padorno ha sido el encuentro con el otro, con lo otro, con lo distinto. Las síntesis de todas las antinomias, dicotomías y otras duplicidades que presiden su obra, la paz del nómada cuando arriba a su destino se alcanza, todo ello, en el otro lado y en el encuentro con el otro:

Tengo doble experiencia, ciertamente
porque todos los miembros de mi cuerpo
la conocen, la gozan, o padecen:
una tradicional; la otra, injerta. [...]
Ambas tratan decirme, brazo arriba
que la doble experiencia es una sola
cuando se da la circunstancia de
estrechar otra mano. Pura magia. [CA, 127]

Porque, en todo caso, la visión y el conocimiento del otro lado padorniano no es excluyente. El poeta que ha conocido *el otro lado* o el lector de su poesía que lo conoce gracias a la lectura de sus poemas no abandonan, por ello, el conocimiento y disfrute de esta realidad, de la nuestra común y coti-

⁴¹³ Juan Eduardo Cirlot a André Breton, en carta publicada en *Le surréalisme même*, I, 1er. trim., 1956.

diana. No es un saber sectario o privativo, porque ese conocimiento, justamente, lo que permite es saber más aún de esta realidad:

[...] Habitar aquel mundo, y este otro.
Tener audiencia en ambos, escuchar
lo inaudible, también cuanto se oye.
Alguna vez he vuelto, todavía. [CA, 178]



8. OBRA POÉTICA

Estaciones en la obra de MP

Afirmar que más de medio siglo hemos debido aguardar para conocer al completo la obra poética de Manuel Padorno no sería del todo cierto, ya que aún quedan en poder de Josefina Betancor textos inéditos de nuestro poeta. Ahora bien, sí sería del todo riguroso enunciar que a lo largo de los cincuenta y dos años que van desde 1955 —año en que se publica *Oí crecer a las palomas*— hasta 2007 —en que sale a la luz *Edenia*, a título póstumo y en edición de la esposa del poeta, Josefina Betancor—, unas 24 obras, en total, engrosan el conjunto de la obra poética de nuestro autor. A ellas, a las 24 obras que dan lugar al considerable corpus poético padorniano, hay que sumar además los cuatro libros recopilatorios, *Papé Satàn* (1970), *El naufrago sale* (1989), *El nómada sale* (1990) y *La Guía* (1996), que en diverso modo —seleccionado poemas unas veces; otras, incluyendo libros completos— pero con vocación idéntica —la de constituir textos tan genuinos como autónomos—, redondean el conjunto de los libros de poesía de Manuel Padorno, hasta alcanzar una cifra cercana a la treintena.

Nos encontramos, así las cosas, ante una vasta obra poética, incluso sin tener en cuenta los textos que han quedado inéditos y que, muy posiblemente, habrán de salir a la luz en los años venideros. Obra, pues, prolija y que es gestada y producida a lo largo y ancho de tan amplio e importante periodo de tiempo como pueda serlo toda la segunda mitad de nuestro pasado siglo XX. Todo ello convierte, sin duda, a este conjunto en un material tan rico como diverso para el público y la crítica, en general... aunque estas mismas propiedades, amplitud y variedad, puedan convertir el estudio de la obra de Manuel Padorno en todo un reto y en una labor, a menudo, notablemente compleja.

Los silencios

En el momento en que nos encontramos ahora mismo, es decir, cuando se trata de contemplar pormenorizadamente la obra padorniana y, a la vez, de trazar partes o subpartes que faciliten su estudio, encontramos otras dificul-

tades que se suman a los rasgos, ya comentados, de amplitud y variedad. Nos estamos refiriendo al peculiar modo de gestación, escritura y publicación de la obra padorniana, trufada de silencios, demoras y otros contratiempos. El hecho es tan significativo que ya hemos referido a él en varias ocasiones, e incluso lo tratamos con detalle en el apartado “El silencio padorniano” aunque allí lo hiciéramos en cuanto a su relevancia en el contexto generacional de la poesía de los años cincuenta. El tratamiento que haremos ahora del asunto será restringido a la visión panorámica de toda la obra padorniana.

Josefina Betancor dedica las líneas fundamentales de la breve nota a su edición póstuma de *Canción atlántica* a explicar ciertos matices del silencio padorniano:

Durante largos períodos de su vida, pudo dar la impresión de que Manuel Padorno abandonaba la poesía y se dedicaba solo a otras actividades, como la tarea editorial o a su pintura. Pero aunque no publicara sus libros escribió siempre y lo hizo intensamente. Hasta reunir un corpus poético que, estructurado en libros concretos, se ha ido publicando en los últimos años.⁴¹⁴

Interesa destacar de estas palabras el que Manuel Padorno nunca dejara de escribir; y así debió ser para poder llegar a producir una obra tan extensa. Pero los largos periodos de silencio, junto con las publicaciones demoradas de ciertos textos, complican su interpretación, análisis y seguimiento, si bien es cierto que todo ello tiende a cohesionar y hacer de la obra padorniana un todo más trabado: como un solo momento poético con leves idas y venidas, con inflexiones más o menos acusadas, pero un solo hecho poético notablemente homogéneo. Ahora bien, el silencio padorniano inquietó siempre a la crítica. Hacia 1990, justo para cuando este silencio iba a quebrarse, Andrés Sánchez Robayna se interrogaba extensamente sobre este particular:

⁴¹⁴ La cita es reciente, de 2003, pero es igualmente válida para hablar de la obra de Manuel Padorno en los años setenta, ochenta y noventa. Josefina Betancor en su «Nota a esta edición» para *Canción atlántica*, *op. cit.*, pág. 353.

Diversas circunstancias han determinado un hecho importante con respecto a la poesía de Manuel Padorno: una relativa extrañeza en los cauces de publicación. Imagino, entre esas circunstancias, un extremado rigor crítico por parte del autor, autolimitativo con relación a la obra publicable; en otro plano, los problemas relativos a la publicación de una obra “in progress”, en aumento, cronológicamente enriquecida. La exacta verificación de esta hipótesis de la ordenación de la obra exigiría, no obstante, el estudio de los procedimientos internos que, en virtud de la misma ineditéz de la obra, nos está vedado conocer en su real dimensión.⁴¹⁵

La demora en la publicación de los textos da lugar a que estos, objeto de correcciones continuas durante tales periodos, adquieran el tono de obras muy posteriores a su escritura; es el caso de *Éxtasis* (1993), por ejemplo, producido a lo largo de veinte años, o los de *Código de cetrería* o *Ética* que, si bien fueron escritos a mediados de los sesenta, suenan más cercanos a las obras de los ochenta con que fueron publicadas en *El nómada sale*.

Otras veces, esta demora a la hora de publicar los textos produce la impresión de retrocesos o avances bruscos en la evolución general del verbo padorniano. Es el caso de *El pasajero bastante* que, publicado tras *Para mayor gloria* (1997), en 1998, disuena al alinearse, más claramente, con obras anteriores, de 1993 o 1994, como *Éxtasis* y *Efigie canaria*, respectivamente. La publicación demorada casi veinte años, en fin, del texto de *Coral Juan García el Corredero*, esta vez por motivos políticos, producirá profundas y muy interesantes cuestiones en la crítica, en cuanto a la existencia o no de unas correcciones sobre el texto.

La autoexigencia, por otra parte, y las reticencias editoriales con que nuestro poeta pudo encontrarse a la hora de publicar sus obras dan lugar a ciertos periodos de silencio que, a su vez, desembocan más tarde en momentos de una publicación torrencial. También esto llegó a representar un enigma para la crítica, en general. Tras los veinticinco años de silencio entre 1963 y 1989, llega la eclosión lírica de 1990 y 1991 en que nuestro poeta publica cuatro de sus libros más importantes: *El hombre que llega al exterior* (1990), *Des-*

⁴¹⁵ Andres Sánchez Robayna en “Manuel Padorno y la imagen insular”, Tenerife, *Jornada*, “Archipielago literario”, 26 de mayo de 1990, pág. 12.

nudo en Punta Brava, (1990), *Una aventura blanca* (1991) y *Égloga del agua* (1991). Ahora bien, ambos hechos, la ausencia o la exuberancia de publicaciones, revierten idénticas dificultades a la hora de encontrar una explicación crítica y de formular análisis e interpretaciones sobre cada una de las obras padornianas.

Tránsitos continuos

La obra padorniana se materializa, por otra parte, en un cambio constante. El trayecto poético padorniano, desde las obras de contenido social hacia la mitad de la década de los cincuenta y hasta los textos más deshumanizados y neosimbolistas de finales de los noventa, puede y debe ser calificado como una aventura poética. En este punto, en la insatisfacción permanente, que es el origen de una permanente búsqueda, podría residir otra de las cualidades más propias de nuestro poeta, quien nunca repitió en un libro lo alcanzado en el anterior y que sometió a su verbo a un análisis y rigor siempre transformadores. Esto supone una dificultad más para el estudioso de Manuel Padorno, que deberá multiplicar su trabajo al no poder trabajar nunca desde certezas apriorísticas y al permanecer atento, siempre, a la evolución y al cambio padornianos.

Ahora bien, con todo y con eso, la obra de nuestro poeta no consuma una evolución radical en la cual los distintos estadios del trayecto resulten, entre sí, irreconocibles o incompatibles. No, la obra padorniana se materializa como un todo, como un *continuum* donde cada elemento coexiste con los demás y donde, por tanto, en cada una de sus partes puede observarse reflejado el todo. Buena prueba de ello es la temprana obra de *A la sombra del mar* (1963), en la cual nuestro poeta parece albergar, en la latencia, todo el trasiego lírico que solo habrá de consumarse cuarenta años más tarde.

Ensayos de segmentación

A pesar de todo ello, a pesar de que la obra de Manuel Padorno pueda contemplarse como una sola cosa o, mejor, como un solo ente pero en variación constante, nosotros, debemos practicar unos cortes sobre ella para facili-

tar su análisis y su transmisión. En algún momento, incluso, a las partes obtenidas con este método podrá someterseles a nuevos cortes que den lugar a nuevas partes o subpartes de la obra padorniana. Pero todo ello se hará, insistentemente, en aras del trabajo crítico y a sabiendas de que no puede existir un método único y definitivo para una obra tan plural y compleja como la padorniana. La nuestra es una propuesta que quiere ser rigurosa, pero que no aspira a establecer ninguna verdad definitiva... aunque sí una de las pocas afirmaciones acerca de Manuel Padorno ya que su obra, como ya hemos señalado en más de una ocasión, ha sido escasamente estudiada y trabajada por la crítica en general.

Fruto de este escaso estudio de la obra padorniana obtenemos, en el caso que ahora nos ocupa, escasas o muy parciales secuenciaciones de todo este amplio corpus. Una de ellas es la que nos llega del crítico canario Miguel Martínón. En cuatro etapas distribuía en *La poesía canaria del mediosiglo* toda la obra de Manuel Padorno. El trabajo de Martínón, editado en 1986, solo pudo abarcar los inicios de esta obra poética y, además, las cuatro etapas que el crítico identifica se corresponden, cada una, con los cuatro libros iniciales de Manuel Padorno en aquellos años. Es la suya una visión obligadamente restringida del conjunto, en la cual, por tanto, no podremos apoyarnos.

Por otra parte, el hermano del poeta, Eugenio Padorno, ensayaba una clasificación de la obra padorniana en el artículo “Manuel Padorno y la isla poética”.⁴¹⁶ El texto, sin la pretensión de consumir ningún estudio profundo, se convierte no obstante en un acertado seguimiento de la obra de Manuel Padorno hasta el año 2000, año en que se había publicado *Hacia otra realidad*. Allí leemos que una primera etapa «es de una ostensible beligerancia vanguardista»⁴¹⁷ mientras que en el periodo final de *Hacia otra realidad* nos encontramos ante la más «explícita cristalización»⁴¹⁸ de la obra del poeta. Pero resulta del todo evidente que las palabras de Eugenio Padorno apenas esbozan algo de la complejidad total de la obra de su hermano.

Fuera de todo ello, no contamos con ninguna otra distribución en etapas, enunciada por crítico alguno, de la obra de Manuel Padorno y hemos de acudir por ello y como último recurso a la que el propio poeta llegaría a formular hacia 1990. Pero también aquí la panorámica resultará incompleta por

⁴¹⁶ “Manuel Padorno y la isla poética”, *op. cit.*, pág. 315-330.

⁴¹⁷ *Ibidem*, pág. 316.

⁴¹⁸ *Ibidem*, pág. 328.

cuanto el autor no había publicado aún la mayor parte de su obra en el momento de perfilarla:

Creo que en mi poesía hay tres etapas fundamentalmente, si es que se puede hablar así. Desde que comienzo a escribir hasta 1960, aproximadamente, *Coral Juan García*; desde 1960, *A la sombra del mar*, hasta 1980, *Ética*; y desde 1980, *El animal perdido todavía*, hasta hoy, *Desnudo en Punta Brava*.⁴¹⁹

Estaciones

Ante esta falta de precedentes teóricos, nos vemos obligados a formular, sin poder apoyarla o contrastarla con otras, nuestra propia distribución en etapas de toda la obra padorniana. Para hacer más completa esta clasificación y ante la imposibilidad de ofrecer un único y definitivo esquema, aportaremos el nuestro desde tres puntos de vista o criterios: el cronológico o biográfico, el métrico o formal y el de los temas y contenidos.

En general, parece fuera de toda duda la pertinencia del factor cronológico, es decir, las fechas de publicación de cada libro, a la hora de distribuir en etapas la obra de un determinado autor. Este hecho se solapa con el factor biográfico puesto que, obviamente, las distintas publicaciones de cualquier autor se producen a lo largo de su vida, de su biografía, y en una interrelación más o menos intensa o evidente con ella, dependiendo de cada caso. Por otra parte, a todos debe parecer cierto que la vida o la biografía de un autor condiciona su obra.

Al criterio que vamos emplear como fundamental, el cronológico, se le superponen los otros dos, puesto que arrojan en su observación resultados muy similares al primero. El métrico o formal consiste en observar cómo, a lo largo la obra padorniana, han ido cambiando y evolucionando las formas métricas empleadas por nuestro autor. Parece este un hecho muy relevante puesto que toda la poesía padorniana tiene lugar en el trance formal hacia la búsqueda del continente óptimo para su producción poética. Veremos cómo el registro de estas modulaciones formales coincide, en buena medida, con los

⁴¹⁹ Manuel Padorno en la entrevista de Juan Cruz, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 69.

estadios que también registraremos al aplicar el criterio cronológico y biográfico a la segmentación en etapas de la obra padorniana. El último de los criterios que habremos de superponer al biográfico o cronológico, como ya hemos anticipado, es el de los contenidos, es decir, cómo los textos padornianos van evolucionando en el tiempo en cuanto a sus temas, tópicos o en cuanto a su incardinación en uno u otro momento o tendencia de nuestra historia literaria.

En el caso particular de Manuel Padorno, toda su vida, como ya vimos en su biografía, aparece marcada por el signo de un constante viaje o tránsito a la búsqueda de algo, por una suerte de nomadismo. Este viaje global puede resumirse en el de ida y vuelta entre Las Palmas a Madrid. Cada etapa de este trayecto de ida y vuelta, Las Palmas-Madrid-Las Palmas, se corresponde con una parte de la obra padorniana, la cual posee sus propias características. El espacio y el tiempo particular en cada estación de este camino condicionan y modulan la obra de nuestro autor.

Primera etapa

La primera etapa del viaje lírico padorniano tiene lugar en Las Palmas y es previa a su asentamiento en Madrid. Es ahora cuando se publican los primerísimos textos de nuestro entonces joven autor y donde se ensayan una serie de vías poéticas que más adelante se habrán de consolidar.

Estamos en la época de la poesía social, en plena década de los cincuenta y las obras padornianas de este momento, *Oí crecer a las Palomas*, *Salmos para que un hombre diga en la plaza*, *Queréis tañerme*, *Antología inédita 1959* o *Coral Juan García el Corredera*, acogen plenamente estas sonoridades y estos contenidos. Ello sucede así hasta los primeros años de la siguiente década cuando, en 1963, nuestro poeta publique *A la sombra del mar*, obra ajena a los modos sociales y que anticipa, ya lo hemos visto y lo veremos, lo que en adelante será toda la obra padorniana. Decidimos incluirla aquí no solo porque así convenga por el momento vital de su publicación sino porque parece curiosamente asentado en el *modus* de nuestro poeta, el hecho de cerrar cada periodo con una gran obra que, de alguna manera, está abriendo ya el periodo siguiente. *Conejera*, por otra parte, publicada mucho más adelante, en 1990, es producto de los textos descartados en su día de *A la sombra del mar* y, por ello mismo, debemos situarla aquí.

En estas obras iniciales de Manuel Padorno, *Oí crecer a las palomas* (1955) o *Coral Juan García, El Corredera* (1977) el poeta practica un verso libre moderno que, jugando con la tipografía, la puntuación o los espacios, tiene mucho que ver con los modos neovanguardistas. De aquí, Manuel Padorno pasa en esta misma etapa inicial al cultivo de un verso mayoritariamente yámbico, el endecasílabo de la *Antología inédita de 1959*, que se consolida con una sonoridad muy clásica ya en *A la sombra del mar* (1963) y su secuela, *Conejera* (1990). Así mismo, en esta primera etapa de Las Palmas, en consonancia con el momento poético, la obra padorniana reproduce los contenidos de la poesía social: la denuncia política, la crítica social, el lamento desgarrado y la angustia de un hombre perdido en una sociedad injusta y opresora... hasta el punto de que una de estas obras *Coral Juan García, El Corredera* hubiera de aguardar más de veinte años, hasta la muerte de Franco, para su publicación.

Así pues, esta primera etapa de la obra de nuestro poeta, sus balbuceos poéticos, abarca desde 1955, con *Oí crecer a las palomas*, hasta *A la sombra del mar*, en 1963 que es el momento en que Manuel Padorno viaja hasta Madrid. Es decir, 8 años con un total de 7 obras.

Segunda etapa

Ya en Madrid desde 1963, la obra padorniana atravesará un delicado trance hasta 1989, es decir, desde el asentamiento en la capital hasta la hora en que publica toda la obra producida en ese periodo. Son estos los años en que se consolidan, en el panorama literario, los poetas del 50 o cuando incluso otras corrientes están surgiendo, la de los novísimos. Es ahora cuando Manuel Padorno atraviesa un prolongado momento de silencio editorial, y su callada escritura debe refugiarse en modos y tentativas posmodernas a la vez que experimenta y tantea, como pocas veces, con las tonalidades de su canto, a la búsqueda de unos continentes y contenidos tan personales como acabados:

El pensamiento posmodernista preside sin duda este momento:
y con ello estoy aludiendo al incesante deseo de descubrir las
posibilidades creativas que, sin desarrollo, nos aguardan; a estos

derroteros que se abren hacia lo desconocido responde el nomadismo pictórico y poético de esta etapa.⁴²⁰

Al hecho de que el canto padorniano no llegue a cuajar en este momento se une la sensación personal de estar fuera de lugar, de algún modo, en la capital. Toda la obra de la etapa madrileña, aglutina el relativismo, la difusa narratividad, el culturalismo y la indefinición de la obra de arte posmoderna, junto a unos contenidos y referentes autóctonos y localistas que tratan de vindicar el valor y la autenticidad de la cultura y realidad canaria.

Por clarificar un tanto el asunto, entre 1963 y 1985 Manuel Padorno tan solo publica dos obras: *Papé Satán* en 1970, que es, además, una antología, y *Coral Juan García El Corredera*, en 1977 —si bien esta última, como vimos, fue escrita en la primera etapa y no fue publicada, obviamente, por la censura—; apenas tres publicaciones en veintitrés años si ahora consideramos *Una bebida desconocida*, de 1986. Todas ellas, por otra parte, poseen considerable brevedad y presentan un formato editorial que permite calificarlas, sin duda, como *plaquettes*. Frente a estas, también escribe completas, durante este periodo, otras dos obras más extensas, *Código de cetrería*, 1965-1966 y *Ética*, 1967-1977 y, parcialmente, otras dos, *El animal perdido todavía*, 1980-1987 y *En absoluta desobediencia*, 1981-1988. Es decir que unas cuatro obras, en total, se consuman o se gestan, para quedar inéditas, durante la estancia en Madrid.

A pesar del silencio editorial en Madrid, muy amplia habría de resultar la obra gestada, plasmada y corregida en tal periodo, la cual aparece recogida fundamentalmente en los dos volúmenes recopilatorios de *El naufrago sale* y *El nómada sale*, de 1989 y 1990, respectivamente: *Código de cetrería* y *Ética*, textos inéditos de finales de la década de los sesenta, *El animal perdido todavía* (1980-1987), *En absoluta desobediencia* (1981-1988), *Una bebida desconocida* (1986), *Loor del solitario* (1987) y *El hombre que llega al exterior* (1987-1989). Entre paréntesis quedan recogidas las fechas de escritura de cada uno de los textos, no así la de publicación que, como hemos dicho, tuvo lugar o bien en 1989, en *El nómada sale*, o en 1990, en *El naufrago sale*.

Así las cosas, en 1989, para cuando Manuel Padorno ya se halla asentado en Las Palmas, se publica *El naufrago sale*, que recoge íntegras las tres

⁴²⁰ “Manuel Padorno y la isla poética”, en *Homenaje...*, *op. cit.* pág. 325.

últimas obras mencionadas del periodo madrileño: *Una bebida desconocida*, *El animal perdido todavía* y *En absoluta desobediencia*. Un año después, *El nómada sale*, libro que quiere ser compilatorio, no solo de toda la obra del periodo sino también de toda la obra padorniana hasta la fecha, recoge todas las obras antedichas y añade dos títulos escritos, estos ya sí, íntegramente en Las Palmas: *Llor del solitario*, de 1987, y *El hombre que llega al exterior*, escrito entre 1987 y 1989.

Pero creemos necesario tratar conjuntamente todas estas obras —por más que unas procedan de la etapa del poeta en Madrid y otras de cuando se produzca el retorno vital hacia Las Palmas— porque presentan, en realidad, ciertos rasgos homogéneos dentro de su absoluta diversidad.

A lo largo del periodo madrileño, el endecasílabo clásico va progresivamente alterándose y desestructurándose hasta llegar al momento en que se descompone como tal. Es el momento más posmoderno en la obra padorniana, el de obras como *Una bebida desconocida* o *El animal perdido todavía*. Además de ello, los poemas tienden a alargarse, en algunos casos hasta los setenta versos, o bien llegan a disponerse en la forma de poemas en prosa. Por este último rasgo métrico, la práctica del poema en prosa, nos hemos decidido a considerar a *El hombre que llega al exterior* como obra perteneciente al periodo madrileño aun cuando podrían caber dudas en cuanto a incluirla en la siguiente etapa, la de Las Palmas. Pero además, el periodo madrileño se cierra, como en el anterior, con una gran obra, *El hombre que llega al exterior*, que es anticipo o puente de unión entre la obra de esta etapa y la que habrá de llegar inmediatamente. Tan es así que *El hombre que llega al exterior* se publicará individualmente en 1990 en Pre-Textos.

En resumidas cuentas, el periodo madrileño de silencios y tanteos, comprende unos 26 años, desde 1963 hasta 1989, con un total de 7 obras. Es cierto que el retorno a Las Palmas fue anterior, desde 1985, pero no fue hasta 1990 cuando Manuel Padorno comienza a publicar lo gestado y lo escrito exclusivamente en Las Palmas. Ahora bien, la escritura de los libros de la etapa madrileña se solapa con la de otros que, comenzándose a escribir en Madrid, se terminan en Las Palmas, en un momento vital bien diferente, a partir de 1985. Pero las obras escritas entre 1985 y 1989, que hemos incluido en el periodo madrileño, fueron gestadas y escritas a caballo de Madrid y Las Palmas y por ello mismo, por esta indefinición topográfica, optamos por situarlas en la primera de las capitales, en función de sus rasgos formales y de contenido.

En 1985, la vuelta a Las Palmas lo es, ya lo hemos dicho en más ocasiones, de retorno al lugar del canto. Nuestro poeta, ocupando su verdadero lugar, ajeno ya a los movimientos y las disputas generacionales así como a todo tipo de estrategia publicitaria o editorial, lleva a cabo la consumación de su verbo poético. Algún autor denomina como eclosión lírica al hecho de que en apenas tres años nuestro autor publique cuatro libros: *Desnudo en Punta Brava* (1990), *Una aventura blanca* (1991), *Égloga del agua* (1991) y *Éxtasis* (1993). Los cuales no serán los únicos puesto que a un ritmo de casi una obra por año Manuel Padorno iba a completar su amplia producción lírica enriqueciéndola con los títulos más prestigiados: *Efigie canaria* (1994), *Desvío hacia el otro silencio* (1995), *Para mayor gloria* (1997), *El pasajero bastante* (1998) y *Hacia otra realidad* (2000). En 2002 Manuel Padorno fallecía pero de 2003 es su obra cumbre, *Canción atlántica*, publicada póstumamente por su esposa. *Canción atlántica* se compone de los cuatro libros de poesía que suma a los ya publicados *Para mayor gloria* y *Hacia otra realidad*, dos inéditos, *El otro lado* y *Fantasia del retorno*. En 2007, *Edenia* cierra, hasta el momento, la obra de nuestro poeta.

En un primer acercamiento al corpus de este periodo, facilitaría su entendimiento la subdivisión en dos grupos de estos doce libros: en el primero incluiríamos desde *Desnudo en Punta Brava* hasta *El pasajero bastante*; en el segundo, el resto de las obras, pero llevándonos *Para mayor gloria* a este último —publicada, efectivamente, antes que *El pasajero bastante*—, no solo por los rasgos que posea, sino porque el propio poeta la agrupó junto con los otros tres libros de *Canción atlántica*.

Las obras del primer momento en Punta Brava poseen mayor rigor formal: algunas fueron escritas en moldes tan clásicos como el soneto, la sextina y la décima; otras, en estrofas inventadas por el poeta pero igualmente rigurosas.⁴²¹ Un primer momento de este periodo se corresponde con la vuelta a un endecasílabo de sonoridad más clásica a la vez que los poemas van equiparando sus medidas en el interior de cada libro. Es este un momento de progresiva regularización métrica, que podemos observar en obras como *Desnudo en*

⁴²¹ Tal en los casos de *Una aventura blanca* o *Égloga del agua*. El primero consta de 101 quintetos en endecasílabos blancos; el segundo, de 45 estrofas de nueve versos, también endecasílabos blancos.

Punta Brava, Una aventura blanca, Égloga del agua y Desvío hacia el otro silencio. A partir de este momento, la regularización métrica alcanza niveles tan altos que podríamos calificar como obsesivos y algunos libros llegan a escribirse al completo en estrofas clásicas: *Éxtasis* y sus sextinas, *Efigie canaria* y los sonetos y las décimas octosilábicas de *El pasajero bastante*.

En todas las obras de este momento se formula ya explícitamente el tema *del desvío* —por cuya importancia habremos de tratarlo mejor más adelante— o el del método para alcanzarlo pero, quizá, el verdadero rasgo temático que más caracteriza a esta fase sea el de su metapoeticidad: la profundización e investigación en la palabra poética llega a ser tan ardua que, en obras como *El pasajero bastante* o *Égloga del agua*, el discurso del poeta puede rozar el solipsismo. En su exhaustiva introducción a *El pasajero bastante*, Maximiano Trapero señala: «Pero lo cierto es que versos como los anteriores y hasta décimas enteras son llevadas por Padorno hasta el límite de las posibilidades del sistema de la lengua, que no es otro que el de la inteligibilidad» [PB, 35].

El segundo momento en Punta Brava se corresponde con *Canción atlántica* y *Edenia*. Entre 1996 y 1997, el poeta encuentra lo que parece el óptimo continente de sus poemas, con la que podríamos calificar de genuina estrofa padorniana, compuesta de veintiún versos endecasílabos —más armoniosos ahora, más clásicos— blancos. Gracias a la relajación del rigor métrico, se posibilita el hallazgo y el encuentro con en el molde definitivo para el verso padorniano: la estrofa de 21 endecasílabos blancos de *Canción atlántica* o *Edenia*. Manuel Padorno descansa ya aquí de la exhaustiva indagación verbal de los libros anteriores y se dispone —sin dejar de transitar por los temas constantes del poeta, más alguno nuevo— a la recogida de la definitiva cosecha lírica de tantos años de trabajo. Así las cosas, entre 1990 y 2002, se cierra la última etapa de la obra de nuestro poeta, perfectamente culminada con 12 obras para 12 años.

Unidad de la obra

Al principio de estas líneas afirmábamos que la obra padorniana se presenta como un todo estrechamente trabado, coherente y homogéneo sobre el cual el hecho de trazar y diferenciar etapas no obedece a otros motivos que los críticos o didácticos. Toda la obra padorniana, 25 libros a lo largo de 50 años,

posee un solo sentido unitario. El sentido global de la obra de Manuel Padorno es la búsqueda y el encuentro con esa compleja realidad, verbal y conceptual, que él mismo ha dado en llamar como *el otro lado*, la capital creación padorniana y el objeto de toda su obra.

La mirada es el sentido fundamental, también así lo hemos enunciado, en el poeta de la luz que Manuel Padorno es. Toda su obra consiste, en buena medida, en un trabajo casi fenomenológico con la mirada que conducirá a ver *otra realidad*, una nueva realidad en la misma de cada día. En cada una de las etapas que acabamos de enumerar se efectúa una intensificación y perfeccionamiento en este proceso, método o camino que culminará, evidentemente, en la etapa de *Canción atlántica* con el desvelamiento y la visión del *otro lado*. *El desvío* es el procedimiento seguido para alcanzar *el otro lado* tanto como el propio *otro lado*. *El desvío* es el método y el fin de su destino poético. En la que habíamos señalado como primera etapa de la obra padorniana, *el desvío* está absolutamente implícito. En la segunda, es nombrado y formulado teóricamente en obras como *Éxtasis* o *Desvío hacia el otro silencio*. En la tercera ya, el ámbito concebido mediante el método del desvío es plenamente habitado, poéticamente, en libros como *El otro lado*.

Todo esto es lo que vamos a tratar en las páginas siguientes, libro por libro de los que componen este extenso corpus poético. Ahora bien, no trabajaremos sobre cada libro por igual ni con la misma extensión, sino que elaboraremos en cada caso en función de la relevancia del texto y sobre los aspectos más interesantes de este: el componente métrico, los contenidos, la lengua poética, los recursos literarios concretos, factores contextuales de tipo editorial, literario o sociopolíticos o bien en cuanto su relevancia en el conjunto de toda la obra padorniana.

Las Palmas-Madrid: viaje de ida

Oí crecer a las palomas

La obra poética de Manuel Padorno tiene su principio en el libro que lleva por título *Oí crecer a las palomas*.⁴²² Un joven Manuel Padorno, de veintidós años de edad, quien por entonces hacía grupo con los también jóvenes Martín Chirino y Manolo Millares, da a luz en 1955 su primer libro, en una edición con tirada de 150 ejemplares sufragados, además, por el propio Millares. Dada la filiación del poeta al grupo de vanguardia de Las Palmas ya mencionado, no puede extrañarnos que el libro aparezca dedicado a Chirino, Millares y a Elvireta Escobio. Por otra parte, tanto el dibujo de portada como un retrato de cuerpo entero de Manuel Padorno ya en las páginas iniciales fueron realizados por Manolo Millares. Las cualidades dramáticas del texto —que posee, además, acotaciones— se originan desde el momento en que Manuel Padorno lo concibió para ser representado, como efectivamente llegó a serlo en 1957, en el Hogar Rural de Agaete, y en 1959 en Las Palmas, en el Museo Canario y con música de Juan Hidalgo. *Oí crecer a las palomas*, junto a su compromiso social, puede brevemente calificarse como libro neovanguardista, y así lo hace Miguel Martínón, quien ha estudiado bien esta obra del poeta.

Rasgos generales

Un primer rasgo llama la atención en la primera obra de Manuel Padorno, el cual puede contemplarse como germen o anticipación de toda la obra que vendrá después: la variación y riqueza en cuanto a los géneros y formas. *Oí crecer a las palomas* es, a la vez, texto lírico y dramático, como también es poema que incorpora procedimientos propios de la vanguardia mientras que su contenido es político o social. Es decir, en plena época de la poesía española en que esta venía consolidando netamente su giro hacia una

⁴²² *Oí crecer a las palomas*, Tipografía Lezcano, Las Palmas de Gran Canaria, 1955. En adelante, cuando aporte versos o poemas de esta obra emplearemos la abreviatura OP entre corchetes, junto al número de página de donde fue extraído el ejemplo en cuestión.

lírica más humanizada, Manuel Padorno combina deshumanización y humanización en su primer texto poético. Martinón ya demarca las claves de esta pluralidad en formas y contenidos:

Pero la obra, sin dejar de ser un texto lírico, es también un texto dramático, ya que tiene una forma puramente dialogada, constituida por las intervenciones de los tres únicos personajes: el Poeta Negro, la Mujer Negra y el Poeta Blanco. Encontramos, además, en el libro otro elemento exclusivo de la literatura dramática: las acotaciones, no por breves menos frecuentes.⁴²³

Y, por otra parte, como criterio crítico más general, Martinón señala:

Es el suyo un poema de especial interés histórico dentro de la literatura española de la época, que no ha sido suficientemente destacado. Sebastián de la Nuez señala que en *Oí crecer a las palomas* Manuel Padorno “utiliza la técnica surrealista”, y Jorge Rodríguez Padrón observa en la obra un “claro matiz vanguardista”.⁴²⁴

Efectivamente en *Oí crecer a las palomas* nos encontramos con la tipología propia de los textos dramáticos, con su *dramatis personae*, sus acotaciones, etc. Los tres personajes principales, a través de los cuales la voz poética se expresa, configuran arquetipos humanos, raciales y sexuales —blancos y negros, lo masculino y lo femenino— dentro de un procedimiento que Manuel Padorno reelaborará muchos años después: en *El pasajero bastante*, ya en 1998, nos encontraremos también con tres arquetipos, aunque entonces serán el del pintor, el filósofo y el poeta.

Desde la primera página del libro, quien comienza tomando la palabra es el “Poeta Blanco” para suscitar cuál va a ser ya la temática y el tono de la obra:

⁴²³ *La poesía canaria del mediosiglo*, op. cit., pág. 48.

⁴²⁴ *Ibidem*, pág. 49.

POETA BLANCO

Bueno.
Bueno.
Adiós.
Adiós.
Un momento!
...si se calla la boca dos dólares.
UN MOMENTO!
...veinte dólares. [...]
Insoportable.
Insoportable.
América pide un rey.
o a un presidente.
o a un dictador.
o a un guía.
o a un chófer. [OP, 7]

En cuanto a las formas, salta a la vista el versolibrismo, la deliberada utilización de los espacios en blanco en el poema o el arbitrario uso de la puntuación o las mayúsculas; procedimientos, todos ellos de las distintas vanguardias. Otros rasgos en el mismo sentido son señalados por Martínón cuando habla de la imagen o metáfora en el poema, entre las que «predominan las de tipo visionario»⁴²⁵, «las abundantes expresiones de carácter absurdo o que buscan un efecto de sorpresa mediante la presentación de algo insólito»⁴²⁶ y las «estrategias sintácticas basadas en la repetición»⁴²⁷. Procedimientos, todos ellos, que confirman las cualidades surrealistas y neovanguardistas del poema.

El libro guarda relación en este punto con la música afroamericana, con el jazz. Parece ser que en fechas previas a la redacción de su primer texto, Manuel Padorno encontró en la fábrica de conservas Escobio —salido de no se sabe muy bien dónde— un lote de vinilos de jazz, a cuya escucha se entregó fabrilmente. No solo los arquetipos humanos en los que se encarna la obra, sino el diálogo entrecortado y a veces delirante que entre ellos entablan o el lugar escénico en que ello ocurre, todo ello no puede dejar de remitirnos a la música de jazz o más particularmente a las tendencias más rupturistas del género como el *freejazz*.

⁴²⁵ *La poesía canaria del mediosiglo, op. cit.*, pág. 53.

⁴²⁶ *Ibidem*, pág. 54.

⁴²⁷ *Ibidem*, pág. 55.

Pues bien, en las primeras palabras que hemos recogido del «Poeta Blanco» en el texto también puede deducirse ya, en buena medida, las líneas temáticas en la obra. Según Martínón, «el mismo Manuel Padorno declaraba en 1959 que el tema de *Oí crecer a las palomas* es “la convivencia del hombre de color dentro de la sociedad americana; [...] este problema ha sido tratado por todos, no poetas incluso, con el deseo de ahuyentar ese color que llena de diferencias, y no lo han logrado”». ⁴²⁸ Es decir, el libro pretende denunciar una injusticia para, dentro de las posibilidades que para esto cabe en la literatura, subsanarla o corregirla. Pero esta injusticia nace, precisamente, como dice el «Poeta Blanco» en el principio, de la falta de un referente, de un padre o de una ley justa:

América pide un rey.
o a un presidente.
o a un dictador.
o a un guía.
o a un chófer. [OP, 7]

Este parece ser el tema de un libro que quiere señalar el caos, el dolor y las carencias del hombre moderno; no obstante, en los últimos versos llegamos a un final alentador, de notorias resonancias políticas, donde una posible lucha o revolución ha de conducirnos a una sociedad más justa:

Los condes y los marqueses han sido asesinados.
La hierba crece al compás de nuestros tambores.
Y las plegarias de nuestra ciudad
caminan hacia los ascensores.
Pronto será nuestro el cielo. [OP, 28]

Influencias

Martinón reproduce, en cita muy pertinente, los antecedentes literarios a esta obra. Por ella, y en palabras del propio poeta, sabemos que los *Caligramas* y *El poeta asesinado de Apollinaire*, *Opio* de Cocteau y otra serie de lec-

⁴²⁸ *Ibidem*, pág. 52.

turas que van desde Gómez de la Serna a Kafka, Hesse, Unamuno o Kierkegaard son influencias importantes en este primer Manuel Padorno. Ahora bien, a no pocos pueda recordar, quizá, la lectura de *Oí crecer a las palomas* a nuestra Generación del 27 y es difícil no ver el entronque de este poema en ella y la fuerte asimilación que debió tener hecha ya para entonces Manuel Padorno de nuestro gran grupo poético. No puede dejarse de sentir la latencia lorquiana en las cualidades dramáticas del poema, en su ambientación en la ciudad de Nueva York, en la propia figura del personaje negro o en versos como:

La luna se ha puesto los guantes [OP, 8]

Otros versos nos remiten a poemas enteros de *Poeta en Nueva York*, como el de “Oficina y denuncia”:

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato.
Debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero,
debajo de las sumas, un río de sangre tierna [...] ⁴²⁹

Mientras que en *Oí crecer a las palomas* leemos:

Oh New York
NEW YORK!
Los números te atormentan [OP, 9]

Por otra parte, algunos de los procedimientos retóricos presentes en *Oí crecer a las palomas* tienen que ver con los modos de la poesía visual que desde la vanguardia y hasta autores más recientes como Eduardo Cirlot o Eduardo Scala se han elaborado:

POETA BLANCO

CRISTO CRISTO CRISTOCRISTO
CRISTO CRISTOCRISTOCRISTO
CRISTO cristo cristo
Cristo

⁴²⁹ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Cátedra, edición de María Clementa Millán. Madrid, 1987, pág. 203.

CRITO CRITOCRITOCRITO
CRITO CRITO CRITOCRITO
crito CRITO cristocriso

GRITO GRITO GRITOGRITOGRITO
GRITO GRITO GRITO
GRITO grito

Grito [OP, 21]

Conclusiones

Tenemos, por lo tanto, en *Oí crecer a las palomas* una primera obra de Manuel Padorno nacida al calor del grupo de colegas vanguardistas, Chirino, Millares, etc., con quienes, un poco más adelante y ya en Madrid, iba a estar en los orígenes del grupo *El Paso*. Si bien la obra tuvo una exigua tirada, por su carácter dramático pudo ser representada en varias ocasiones y dada, así, a conocer por un público más amplio.⁴³⁰

Ahora bien, si las obras sucesivas a *Oí crecer a las palomas* van a desarrollar modos de expresión y temáticas bien diferentes, con este libro se está dando ya el primer paso de lo que ha de ser una obra altamente heterogénea, notablemente rica en matices. Obra inicial que, queriendo recuperar las vanguardias, presenta un nítido compromiso político y una pluralidad en lo temático y formal los cuales habrán de ser un rasgo constante en la poesía de Manuel Padorno.

Antología inédita 1959

La revista poética *San Borondón*, dirigida en Las Palmas por Manuel González Sosa, sacó íntegra a la luz, en su sexto y último número de «junio de 1960», esta antología inédita del autor. Como dato anecdótico, pero no por ello menos significativo, esta es la primera obra de Manuel Padorno con la dedicatoria «A Josefina», con quien coincidía ya por aquellos años en las actividades

⁴³⁰ *La poesía canaria del mediosiglo*, op. cit., pág. 48, donde se enumeran dos representaciones, entre 1957 y 1959 en Las Palmas.

del grupo escénico “Teatro y Poesía” de Las Palmas; Josefina Betancor, quien habría de ser su esposa y a quien, de ahí en adelante y a lo largo de casi cuarenta años, el poeta iba siempre a dedicar todos y cada uno de sus libros.⁴³¹

Esta *Antología inédita 1959* consta de diez poemas y resulta en su composición del todo heterogénea, algo perfectamente comprensible por la procedencia de los textos: de sendos libros de distinto sesgo que nuestro autor había dejado inéditos y de poemas sueltos de aquí y de allá y que, por lo tanto, poseían difícil acomodo. Miguel Martínón manifestaba en su tesis, allá por 1986:

Después de *Oí crecer a las palomas*, el segundo libro publicado por Manuel Padorno, *A la sombra del mar*, no aparecería hasta 1963. Entre estas dos fechas, la obra poética conocida de nuestro autor está formada por un conjunto de poemas dados a conocer de modo disperso en periódicos y revistas de las Islas. Aunque Manuel Padorno ha declarado que aquellos poemas integrarían uno o varios libros, lo cierto es que estos no se han publicado aún.⁴³²

Absolutamente precisas fueron las palabras del crítico puesto que dos eran, en efecto, los libros inéditos, *Salmos para que un hombre diga en la plaza* y *Queréis tañerme*, de los que pudo alimentarse la *Antología inédita*. El primero, *Salmos*, escrito en 1958; el segundo, *Queréis tañerme*, entre 1958 y 1959. Gracias a la familia del poeta, que nos ha permitido disponer para nuestro estudio de ambos inéditos, podremos comentarlos aquí, aunque no por separado ni con la extensión que concederíamos a las obras autónomas y editadas por nuestro autor, sino en cuanto a sus rasgos más generales y en cuanto a su inclusión en el texto general de la *Antología inédita 1959*.

Ya dijimos que el grupo de poemas que conforma esta *Antología inédita 1959* es bastante heterogéneo. El libro que mayor número de textos aporta es *Salmos para que un hombre diga en la plaza*, con estos cuatro poemas: “Luz”, “Aquí se viene a llorar”, “Se puede desarmar la cruz” y “Dejadme”. La aporta-

⁴³¹ Con la única excepción de *Una aventura blanca* (1991) en que la dedicatoria, «Para Raquel, para Silvia», va para los nietos del poeta.

⁴³² Miguel Martínón, *La poesía canaria del mediosiglo*, pág. 58.

ción de *Queréis tañerme*, con dos poemas, es más reducida: “Barco Julián”, texto que, significativamente, abre la antología y “Pero yo he visto cómo”. Los otros cinco poemas de la *Antología inédita*, debieron publicarse, como señalaba Martínón en modo disperso por periódicos y revistas de las Islas: “Alonso Quesada”, “Lanzarote”, “El deslumbrado”, una serie de tres sonetos sin título y la “Glosa a León Felipe para José Luis Hidalgo que se fue a crecer con los muertos”.

Salmos

Salmos para que un hombre diga en la plaza es, por tanto, libro parcialmente inédito de Manuel Padorno, puesto que, como ya hemos visto, varios de sus textos salen a la luz en la *Antología inédita*. Gracias a la versión total del poemario cedido por Josefina Betancor, podemos afirmar que *Salmos para que un hombre diga en la plaza* consta de un total de treinta poemas, cuya longitud es muy variable: entre los doce y los cuarenta o más versos, de medida libre aunque se den regularidades y repeticiones muy abundantes y propias de cada poema, en relación con su contenido. El carácter social de la poesía de Manuel Padorno en estos primeros años es nítido, desde el propio título de la obra: estos «salmos» fueron escritos para ser dichos «en la plaza pública» y para denunciar, con sus estructuras sintácticas repetitivas, la situación de la España franquista. Poemas como “El perro” difícilmente pudieran provocar, por su tono y su contenido de protesta, otra cosa que la polémica, el escándalo o alguna que otra demanda administrativa en su momento; nada distinto cabía esperarse de la lectura pública de poemas como este que aportamos desde el inédito *Salmos para que un hombre diga en la plaza*:

EL PERRO

Me cuesta decir España
y callarme la boca.

Decir al perro: “España, ven”
y venir moviendo el rabo;

“Súbete aquí, España”
y subirse
tranquilamente al fuego

y arder
sin ladrar una palabra. [...]

No sé, ya veis lo que pienso
y qué mal me comunico;
en esta orilla os espero
y digo salmos oscuros
para algunos.

Pero el perro
me entiende porque se sube
sobre el fuego.

El perro mueve su cola
y se hace más oscuro
más oscuro
más oscuro

y se oyen voces claras

España, súbete
al fuego,

que te estamos esperando.⁴³³

En esta línea, con un tono de fondo de desesperanza ante la situación social en la España del momento, se mueven la mayoría de los *Salmos*:

Señal de “pase el hambre”.
Señal de “pase ese muerto”.
Señal de “pasen los otros,
y los otros y los otros
hijos de perros hambrientos”.

Pasen, pasen, Señores,
está la feria vacía,
está la taza vacía,
está la harina vacía,
toda España vacía,
pasen, Señores, pasen,
hoy es el último día.

Pasen, Señores, pasen,
contemplen este prodigio,
“se muere, vive, se muere”,

⁴³³ Extraído de la versión inédita de *Salmos para que un hombre diga en la plaza*, cedido por la familia del poeta.

hoy es el último día,
se muere y vive vacía.

Pasen Señores, pasen,
hoy es el último día.⁴³⁴

Pero a lo largo del poemario se detecta una cierta evolución hacia formas y contenidos menos sociales que permiten adivinar la línea simbolista y formalista que habría de llegar varios años después con *A la sombra del mar*. También se observa en el poemario una evolución hacia la esperanza, hacia el optimismo que habrá de ser ya, en adelante, un rasgo inequívoco del verbo padorniano:

Ardiendo todo el cielo,
enterrándome entre árboles,
viviendo aquí en la arena,
en la orilla, en tus ojos.

Vivir se me hacía morir
y morir el mar,
tanto cielo
como un racimo bajo alcanzado
con los labios tuyos.

Todo el cielo el mar,
todo el mar tu frente,
todo el mar tus ojos;

era quedarme dentro de vivir.

Llegaba a tierra el mar,
echaba pie a tierra en ti,
era vivir el mar, luz abajo,

hasta llegar el día este, alcanzándose

como un racimo bajo.

⁴³⁴ *Salmos para que un hombre diga en la plaza*, poema que ocupa el cuarto lugar en el original cedido por Josefina Betancor.

Queréis tañerme, por otra parte, es un poemario más breve que los *Salmos para que un hombre diga en la plaza*, y parcialmente inédito también. En la *Antología inédita 1959* se publicó “Barco Julian” y en otra antología personal más tardía, *Papé Satàn*, de 1970, aparecieron “Juan *el barbero*” y “Ni muerta”, este último dedicado allí a Arturo Maccanti. La obra fue recitada por Manuel Padorno en Las Palmas durante sus “publicaciones orales”, de forma similar a *Salmos*. Manuel Padorno abunda aquí en las formas y los contenidos sociales, aunque quizá deje de lado la denuncia política para ofrecer la cara más humanizada de su poesía al trazar, en cada uno de estos poemas, el retrato poético de aquellas personas que trabajaban con él en la fábrica de conservas Escobio o que habitaban el populoso barrio de La Puntilla, donde estaba situada la fábrica: “Juan *el barbero*”, “Feli”, “Ángel Ortega muerto”, “Antonio”, “El Peligroso” o “Domingo del Cinturón”. Treinta años después de la redacción de este texto, habría de aflorar en un poema en prosa la valoración del trabajo en la fábrica desde el recuerdo del poeta: «Corre la Fábrica Escobio como cinta imborrable en mi memoria. Mi juventud. Allí me empleé. De administrativo. Más bien de estudiante. Aprendí, mucho. Casi cuanto sé.» [NS, 147-148]

Por otra parte, tan estimado era Manuel por las gentes, estibadores, cambuyoneros o pescadores, del bullicioso barrio de La Puntilla que, según cuenta Josefina Betancor, habitualmente eran invitados por aquellos para ejercer de padrinos en las bodas o bautizos, o de compañeros también en ocasiones menos alegres, como en los velatorios. De este entramado humano y social se alimenta poéticamente nuestro poeta para redactar *Queréis tañerme*, entre 1958 y 1959.

El libro inédito en su conjunto, que podemos estudiar gracias a Josefina Betancor, se compone de apenas doce poemas, de medida variable, que pueden llegar a los cincuenta versos, pero que suelen quedarse cerca de la veintena. El verso, como en casi todos los poemas que estamos tratando en cuanto a la *Antología inédita*, es libre, aunque ahora el autor se decante, frecuentemente, por un verso muy breve, ágil, tan rápido como suelen ser las conversaciones de las gentes del pueblo retratadas en los textos:

NI MUERTA

Te llamaron ni muerta

por cosas que tú sabes, todo el pueblo.

Verte doblar la esquina, la ventana,
la mano, y decirte:
ni muerta, dobla, dobla, dobla
a muerto, muerto, muerto.

De no querer, a no sé quién,
de no verla delante,
de no que no, que no y que no,
que no querías,

ni muerta te llamaron
por cosas que tu sabes, todo el pueblo,
doblado en la ventana,
viéndote pasar,
adiós, ni muerta,
ni viva,
Encarnación.

En *Queréis tañerme* es la gente del pueblo quien habla por boca del poeta; más bien, es el poeta quien ha escuchado y ha aprendido la música y la magia poética en el habla más popular, para después reproducirla líricamente:

FELI

Feli, echa el macho al viento,
que busque la escalera de la cabra,
deja que suba de una vez a la nube,
y que se pose,
roto,
roto de medio atrás,
sobre la cabra tierra.

Tirón, tirón, tirones, te remolca
el macho calle arriba
y huele y huele
la hierba del asfalto,
y rumia y rumia
las ambulantes cabras que pasaron.

En todo caso, y dentro de la línea general de rehumanización en los poemas padornianos de este momento, encontramos en *Queréis tañerme* un giro hacia lo neopopular y hacia unos modos poéticos que, si bien sociales, parecen menos cargados de protesta. Un paso más allá, está *A la sombra del mar*, en el cual el poeta ha traspasado los ámbitos sociales y humanos, los del

hombre, en favor de los propios de la naturaleza, mineral, vegetal o animal, pero naturaleza en todo caso abstracta, tan pura como la poesía que se emplea en cantarla.

Entre 1956 y 1963, años propicios para los contenidos y las actitudes sociales en la poesía castellana, acontece el regreso a Las Palmas desde Madrid de Manuel Padorno y la posterior marcha a Lanzarote con Josefina, donde gestará y redactará *A la sombra del mar*. El poeta no quiso en este periodo editar sino decir su poesía, de ahí que las publicaciones de aquellos dos libros inéditos fueran, como él mismo las denominó, orales. Efectivamente, con notable polémica en el ambiente sociopolítico adormecido del momento en las Islas, Manuel Padorno realizó sus «publicaciones orales», en Las Palmas, en la escuela Luján Pérez o en el Gabinete Literario, en ese mismo año de 1959. El contenido social y la denuncia implícita en los textos oralmente «publicados» por nuestro poeta llevaron, en medio de cierto escándalo público, a que las autoridades gubernativas propusieran una sanción para nuestro poeta: una multa de 25.000 pesetas —satisfecha gracias a una colecta promovida, por cierto, por el clandestino PCE— y la obligación de presentarse en Comisaría durante quince días.

Los sonetos

Otra de las tonalidades, presente en los textos de la *Antología inédita 1959* es la de aquellos textos, según Martínón, con un «tono crispado, entre “tremendista y existencialista” (Castellet), y la adopción de ciertos elementos retóricos y léxicos muy característicos de la época y que tuvieron su principal foco de irradiación en la poesía de Miguel Hernández»⁴³⁵. La “Glosa a León Felipe”, cuyo título sirve bien a modo de orientación, es un claro ejemplo de la poesía social excesiva, grandilocuente, muy practicada por aquellas fechas y que los poetas del 50 sabrían moderar y mejorar, afortunadamente:

Lamento, José Luis, no conocerte
la mano. Decirte: Adiós, amigo,
a ti, o a nada. ¡Sabe Dios! Contigo
se ha hecho pequeño el traje de la muerte.

⁴³⁵ *La poesía del mediosiglo, op. cit.*, pág. 58.

¡A crecer, a crecer, que viene el viento!
¡A crecer, a crecer, que estoy tocando!
Crécete, José Luis, en mí quemando
lo que tú chamuscabas con tu aliento.

No hay país que te admita la locura
de tanto decir no, de tanto clavo
ardiendo por tu flaca arquitectura.

No saliste jamás de la basura
del amor y de Dios. Yo te desclavo
de tu fosa, a crecer, en mi estatura.⁴³⁶

Junto a este soneto, aparecen otros varios en la *Antología inédita*; de tal manera que la forma poética mayoritaria en este poemario es el soneto, que, como sabemos fue el metro predominante en la poesía española tras la Guerra Civil y hasta la llegada y el asentamiento de los poetas de la Generación del 50. Algunos de estos sonetos padornianos son de temática canaria o laudatoria, como el que sirve de homenaje al modernista canario Alonso Quesada; desde tan tempranas fechas, Manuel Padorno tiene claros cuáles son sus ascendientes literarios insulares. En otras ocasiones, el soneto desarrolla contenidos religiosos, bien que en tono de duda, de autointerrogación, como en el caso de “El deslumbrado” —cuyo título, por otra parte no deja de recordarnos a otra de las influencias fundamentales padornianas, la de Juan Ramón Jiménez—, algo que no volverá a verse, estos contenidos religiosos, en cualquiera de sus posibilidades, en ninguno de los versos de nuestro poeta:

No sé, Señor, por qué te ha deslumbrado
esto de hacer vivir a tanto ciego.
No sé, Señor, si esto que me llego
a la boca es veneno que has probado. [...]

Yo no lo sé, Señor, si creo o dudo,
ni sé, Señor, si he de tocarte vivo
o he de doblar campanas por tu muerte. [...]

Como bien señala Martínón, los poemas de esta heterogénea *Antología inédita* reflejan en ocasiones la influencia de León Felipe, de César Vallejo y de Blas de Otero. El ascendiente vallejiano no puede ser más claro en el poema “Se puede desarmar la cruz”:

⁴³⁶ *Antología inédita* 1959.

SE PUEDE DESARMAR LA CRUZ

Se puede desarmar la cruz de madera,
se puede desarmar la cruz,
se puede desarmar y construir un barco.

Se puede desarmar y construir una casa,
se puede desarmar y construir un árbol,
se puede desarmar y construir un río,
se puede desarmar con la palabra y los hechos.

No habrá la cruz en la llanura,
no habrá la cruz en el muro,
no habrá la cruz en el hombro,
no habrá la cruz en el cuello,

se puede desarmar y tenerla,

se puede desarmar para tenerla viva,

se puede desarmar para tenerla cruda,

y así lo hago,
así lo hago,
así lo hago.

El paralelismo sintáctico es tan fuerte en este poema, las repeticiones tan insistentes, que hacen nítida, ya por estas fechas, la lectura y la influencia, casi a modo de imitación, del César Vallejo de *Poemas Humanos*, en poemas como “Altura y pelos” o “Yuntas”.

Conjunto, por lo tanto, de lo más heteróclito el de esta *Antología inédita 1959*, de tanteo en las formas y en los contenidos, propio de un autor que está comenzando a cuajar su verbo, que aún presenta, indisimulada en su palabra, la influencia de sus últimas lecturas y la de otros poetas admirados, y que desarrolla formas y temáticas sin posible futuro en su quehacer poético, modos poéticos condenados a la desaparición en el verbo padorniano: los puramente sociales o los de la angustia religiosa, tan en boga todos ellos en los autores de la primera generación de posguerra.

Coral Juan García El Corredera (1959)

Coral Juan García canta a un personaje histórico, el resistente al régimen franquista Juan García Suárez, llamado El Corredera, quien había conseguido burlar las persecuciones de la policía de la dictadura durante cerca de veinte años, ocultándose por diversas zonas de Gran Canaria. Pero, por su contenido general, el texto resulta un *planto*, ya que el resistente fue capturado, juzgado y finalmente ejecutado, en el garrote vil y con notable repercusión social el 19 de octubre de 1959. Parece obvio, por tanto, que por esas fechas el texto no pudiera publicarse.

Por esta razón, *Coral Juan García El Corredera* fue editado muchos años después por el Taller Ediciones JB, en su colección Biblioteca Popular Canaria, en una edición tan sencilla que merece el calificativo de *plquette*. En su portada lleva un dibujo de Martín Chirino.

En esta obra se practica un retorno a la obra más inicial del poeta, a *Oí crecer a las palomas*, por cuanto el texto quiere ser un canto de neto compromiso social y político e inscrito dentro del ámbito canario, que, practicando el verso libre, el visualismo y otros determinados procedimientos neovanguardistas, denuncia la ejecución de una figura histórica canaria de la resistencia al franquismo:

El poema *Coral Juan García* tiene por tema central un hecho histórico: la ejecución del resistente franquista canario Juan García Suárez, llamado El Corredera. Este había conseguido durante décadas escapar de la persecución de la policía de la dictadura, ocultándose en varias zonas de las islas de Gran Canaria. La detención, el juicio y condena de aquella figura legendaria alcanzaron notable resonancia en su momento. Pero las iniciativas para salvar la vida de Juan García no pudieron impedir lo que llama Agustín Millares Cantero “el asesinato legal del Corredera, al que se le aplicó el garrote vil el 19 de octubre de 1959”.⁴³⁷

⁴³⁷ *La poesía canaria del mediosiglo, op. cit.*, pág. 101.

Ya anticipábamos que el texto resulta, dado el triste fin del resistente, un *planto*. Es esta la obra, por lo que en ella se canta, más política de todo el conjunto de la obra de Manuel Padorno. Su alto grado de compromiso impidió, evidentemente, su publicación en el momento en que fue escrita, allá 1959, es decir, al calor de los hechos históricos; ello habría de postergarse hasta 1977, fecha en la que Manuel Padorno debió *poner al día* el poemario. Esta reescritura ha dado que pensar a los críticos, porque si ella realmente no se hubiese hecho o si hubiese sido en verdad muy moderada, es decir, si el *Coral Juan García* de 1959 se hubiera compuesto tal como se publicó en 1977, estaríamos ante una especialísima obra en la historia de la poesía española en el siglo XX. En este sentido, Andrés Sánchez Robayna anotaba sobre el libro en *Ínsula*, un año después de su publicación:

La peculiar puntuación, la intervención del silencio en las estrofas y aun entre palabras de un verso, la quiebra de la sintaxis, la irrupción de lo coloquial, la tensa suspensión de la imagen [...], el trasiego de imágenes en distinto orden en lo real [...], hacen de *Coral Juan García El Corredera* un texto de radical independencia estética en el contexto de la poesía española de los últimos años.⁴³⁸

Tras ello, el poeta y profesor de La Laguna llegaba afirmar que en el caso de *Coral Juan García* estaríamos «un poema que, si no ha sufrido [...] una reelaboración posterior, representa para la poesía española de aquellos años una muy importante ruptura estética».⁴³⁹ Y podríamos ahora darle respuesta a la pregunta que se hacía Robayna, puesto que la obra en efecto, y así lo hemos podido comprobar cotejando los manuscritos del autor, no recibió prácticamente correcciones desde su redacción en 1959 hasta su publicación en 1977.

⁴³⁸ Andrés Sánchez Robayna, “Manuel Padorno: *Coral Juan García El Corredera*”, *Ínsula*, Madrid, núm. 377 (abril, 1978), pág. 8.

⁴³⁹ *Ibidem*, pág. 8.

Contenido

Coral Juan García es un solo poema dividido en siete cantos. El verso del poemario es rigurosamente libre y en su disposición se juega con los espacios y con efectos visuales, con lo cual Manuel Padorno retorna aquí a aquellos modos neovanguardistas que ya se practicaron en su primera obra, *Oí crecer a las palomas*, y en los cuales no se incidirá en adelante. También se retoma en este texto el dramatismo que informaba al primer poemario de nuestro poeta; aunque aquí no haya acotaciones ni un *dramatis personae* que abra la obra, la configuración espacial del poema y las distintas voces que parecen formularlo son del todo dramáticas. Pero, veamos cómo queda reproducido, al final de la obra, el ajusticiamiento del resistente franquista:

Allá en el fondo del pasillo Sánchez
Bascuñana, verdugo de la patria.

creo en dios padre

gira

el

torniquete

todopoderoso creador del cielo

Juan moría y de la tierra

Juan agonizaba [CGJ, 28]

Como puede observarse y en consonancia con los modos neovanguardistas, la tipografía textual, las cursivas, el uso anormativo de los signos de puntuación, son otro más de los elementos connotativos del poema.

Cada uno de los siete cantos, por otra parte oscila entre los 20 y los 60 versos. Pero veamos qué se nos dice, y cómo, en cada canto. En el Canto I asistimos a una suerte de secreto velatorio el ajusticiado. En el II una voz coral, polifónica, del pueblo protesta por la nefasta suerte del resistente así como

por la injusta situación de las gentes del pueblo. El III se configura en un continuo apóstrofe de la voz poética, tanto hacia Juan García como al «padre», exhortación de protesta y de angustia ante una realidad que no nos es dado cambiar. En el IV canto, una voz femenina y canaria, vernácula, relaciona su propia muerte con la de Juan García. El V es un canto de reafirmación y homenaje al pueblo y la patria canarios. El VI elabora desde el recuerdo, especie de *ubi sunt?*, valores y cualidades de la figura de Juan García. El VII, en fin, recrea prácticamente en tiempo real la ejecución del Juan García, el lamento final y una especie de resurrección del ajusticiado.

Visto así el contenido del poemario, resaltan algunas otras de sus cualidades vanguardistas o, al menos, modernas: la polifonía, el cambio de punto de vista de los aparentes narradores y las dislocaciones y saltos temporales. Es en este punto cuando la obra se vincula a la literatura hispanoamericana, de Vallejo a Lezama Lima o hasta Rulfo.

En *Coral Juan García* asistimos, en suma, a un texto difícil, de carácter muy vanguardista y en todo momento innovador donde la temática política, por una parte y, por otra, las repercusiones de esta en cuanto a su edición, se revelan, como los ingredientes más reseñables en su conjunto.

A la sombra del mar (1963)

En 1963 sale a la luz *A la sombra del mar* y en la editorial Rialp, puesto que el libro obtuvo el accésit del premio Adonáis el año anterior. El poemario, capital en la obra de Manuel Padorno, ha conocido una segunda edición en la colección “Lancelot 28°-7°” del Cabildo Insular de Lanzarote, con prólogo de Miguel Martín. El texto de la primera edición en Rialp de 1963 y el de segunda de 1989 es idéntico. Por otra parte, *El nómada sale* [NS, 49-71], antología poética realizada mucho más tarde por nuestro autor, ya en 1990, recoge íntegramente, y también sin variantes, *A la sombra del mar*. Finalmente y en cuanto a las referencias básicas editoriales de este texto, Manuel Padorno seleccionó en diferentes antologías poemas de *A la sombra del mar*, sin efectuar tampoco en ellos variante textual alguna: en *Papé Satàn*, “Weltanschauung” y “Siembran silencio”; en *La Guía*, “Suelen vivir los árboles” y “Weltanschauung”.

Como varios de los integrantes de la Generación de los 50, ⁴⁴⁰ Manuel Padorno pudo haber ganado tan valioso galardón en el periodo justamente más prestigioso del premio. Parece ser que solo una *mala jugada* por parte de alguno de los componentes del jurado impidió *in extremis* a Manuel Padorno la consecución del premio.

Efectivamente, puede hoy en día reconocerse, sin dudas, la extraordinaria calidad de *A la sombra del mar*. Su importancia en el devenir de la obra de Manuel Padorno es absoluta pues en él encontramos, de alguna manera, condensada ya toda la poética padorniana que habrá de venir con los años y las obras siguientes. En su tesis doctoral, Miguel Martínón precisa el valor y relevancia de este libro:

Tras la variable calidad y las dudas de la etapa anterior, este libro representa su entrega más lograda y personal: una propuesta de indudable calidad, bien definida por su mundo propio y su unidad de lenguaje, que confirmaba en 1963 la madurez de nuestro autor. Se trata del libro de mayor interés en la obra de Manuel Padorno. También es uno de los momentos culminantes de la tradición poética insular y una de las aportaciones más valiosas de la poesía canaria a la literatura española contemporánea, aunque esto no ha sido todavía reconocido por la crítica.⁴⁴¹

En estos términos se expresaba Martínón allá por 1986, cuando aún estaban por llegar, en la década de los noventa, las entregas definitivas de la obra de Manuel Padorno. Ya en fechas más tempranas Miguel Casado reafirma la importancia de *A la sombra del mar* al manifestar que «casi todas las categorías críticas que se manejan de Manuel Padorno proceden de *A la sombra del mar*. No es extraño, porque se trata de un libro excepcional, único en nuestra poesía». ⁴⁴²

⁴⁴⁰ Entre los que merecieron el premio en su época de más prestigio están Claudio Rodríguez en 1953, José Ángel Valente en 1954, Rafael Soto Vergés en 1958, en 1959 Francisco Brines o Luis Fera en 1962. El año que Manuel Padorno mereció el accésit, el premio fue para Jesús Hilario Tundidor.

⁴⁴¹ *La poesía canaria del mediosiglo*, op. cit., pág. 62.

⁴⁴² “El espacio exterior”, en *Homenaje...*, op. cit., págs. 215-216.

Tras el versolibrismo de *Oí crecer a las palomas* o la polimetría de la *Antología inédita 1959*, Manuel Padorno se decide aquí, métricamente, por el endecasílabo o por versos afines a este, como el heptasílabo; en todo caso, el poeta se decanta por los clásicos ritmos yámbicos de la poesía culta española con el afán, como muy bien señala Martinón, de someter «a una indudable contención a una poesía que, como a la de *A la sombra del mar*, nacía de un intenso *pathos* del ver y del nombrar». ⁴⁴³ Esta elección será en adelante casi definitiva pues —a pesar de retornar en ocasiones al versolibrismo o a la polimetría, a pesar de ampararse, en otras obras del futuro, en el rigor de formas clásicas como el soneto, la sextina o la décima o aun cultivando en alguna ocasión el poema en prosa— Manuel Padorno tomará siempre ya el endecasílabo como verso óptimo para canalizar su poesía. En la etapa final de *Canción atlántica*, este vendrá a ser el metro único. Por lo tanto, otra de las muy relevantes repercusiones de *A la sombra del mar* se cifra en el hallazgo del metro idóneo, de la mecánica métrica que pueda contener el, de por sí, natural torrente poético del autor. Todas las formas y los contenidos que se van a desarrollar en el futuro en el quehacer poético padorniano parecen estar contenidos ya, en germen, y listos para ser desarrollados en *A la sombra del mar*.

A la sombra del mar consta de 29 poemas distribuidos en cuatro secciones: I. “Hermoso taller”, II. “Discípulo del mar”, III. “El cielo el mar”, IV. “En la espesura”. De estos veintinueve textos, tres cobran especial relevancia en el nivel arquitectónico del libro: “Encontré luz”, especie de poema prólogo de todo el libro; “El oleaje”, el cual cierra la segunda sección; “Discípulo del mar” y “Arrecia el silencio”, primer poema de la última sección. Los tres textos aparecen, ya en su tipografía, diferenciados del resto de los poemas del libro: en cursiva. Además, en los dos primeros poemas señalados, las formas verbales se materializan en un pasado que contrasta fuertemente con el poderosísimo presente lírico absoluto del resto de los poemas del libro. Es como si, en estos poemas, enunciados desde un tiempo posterior a los demás, el poeta reflexionara, en especie de anagnórisis, sobre todo lo que vio y sintió en la isla; lo cual,

⁴⁴³ *La poesía canaria del mediosiglo*, op. cit., pág. 62.

por su parte, es enunciado y comunicado en el resto del libro con el riguroso presente de su acontecer.

Por otra parte, en lo más puramente formal del libro, poco podemos añadir al excelente estudio efectuado en su día por Martínón en *La poesía canaria del mediosiglo*. El análisis que acomete allí Martínón es del todo riguroso y exhaustivo con lo cual nuestra labor ahora, partiendo del acuerdo general con lo que allí se deja asentado, consistirá en recoger aquellas palabras y, si fuera necesario, matizar o ampliar algún aspecto. Esto en lo más puramente formal, porque en cuanto al contenido sí aportaremos algo más a lo que, en su día, Martínón pudo proporcionar: el tiempo concede una perspectiva mayor; así también, la lectura de otras obras de Manuel Padorno a las que Martínón, durante la elaboración de su tesis, no pudo obviamente tener acceso.

Sobre la mística

El meticoloso análisis completado por Martínón refleja la presencia en este libro de ciertos modos poéticos que, inaugurándose ahora en su empleo, supondrán buena parte del futuro poético de Manuel Padorno. Estos modos son a la vez, los rasgos diferenciales, en cuanto a la forma, de la poesía de Manuel Padorno: las omisiones de cópulas, signos de puntuación, preposiciones u otras pequeñas unidades del discurso; la sintaxis nominal y las frases de estructuras sintácticas absolutamente básicas; las aparentes fallas de correlación temporal entre los verbos y los procedimientos desautomatizadores del discurso o que producen notables desvíos en la norma lingüística. Pueden hallarse ejemplos de todo ello en esta obra.⁴⁴⁴

En cuanto al significado global y en profundidad del libro, Martínón lo reparte en las cuatro secciones de que consta *A la sombra del mar*. Según esto, a lo largo de *A la sombra del mar* y de resultas de lo leído en cada una de sus cuatro secciones o partes pasaríamos de:

Una ontología de lo sensible, que tiene su origen en un *thaumazein* [en la primera parte, la cual] se resuelve en un *enthousias-*

⁴⁴⁴ *La poesía canaria del mediosiglo*, op. cit., págs. 62-82. Todo ello queda bien tratado en las páginas de Martínón y a ellas remito a quien quiera profundizar sobre estas cuestiones.

mos [de la segunda parte] en el seno de la luz [hasta, en la tercera parte ya] una suerte de clímax místico, que, igual que en San Juan de la Cruz, encuentra insuficiente el lenguaje para poder expresar la identidad de todo con todo [para llegar al final del libro, en su cuarta sección al] encuentro con la divinidad, pero no en términos místicos o panteístas, sino como final de una fría y personal construcción intelectual.⁴⁴⁵

Estando básicamente de acuerdo con la interpretación de Martinón, caben algunas objeciones: ¿puede deducirse que hay mística en *A la sombra del mar* o que no la hay?; o bien, ¿ha de deducirse que hay mística en unas partes y en otras no? La verdad es que la cuestión no queda claro aunque ello no deba achacársele exclusivamente al crítico sino a la extrema ambigüedad con que queda perfilado el asunto en el texto padorniano. Solo ahora, una vez que el tiempo ha pasado y que pueden leerse casi una veintena de obras más del poeta, en las que el tema vuelve una y otra vez a perfilarse, pueda quizá darse una interpretación más ajustada de un importante asunto que, para el propio Manuel Padorno, en el momento de la escritura de *A la sombra del mar*, aún no estaba suficientemente decantado. Esta será quizá nuestra aportación más relevante en cuanto a lo dicho ya por Martinón sobre *A la sombra del mar*.

La isla amena

La voz poética de *A la sombra del mar* nace de un poeta que se declara *humilde operario* cuyas piezas y herramientas son las palabras, cuyo *supremo taller* es la isla. Ya señala Eugenio Padorno que «sin duda, el más feliz hallazgo del libro es la identificación de los conceptos de isla y taller [...] La isla es un “hermoso” taller de exploración y conocimiento que descansa en la naturaleza insular, medio ante el que la mirada descompone el paisaje en distintos momentos de luz y afectividad positiva». ⁴⁴⁶ El poeta es un sencillito obrero que labora en el taller de la poesía, y puede decir en el poema “8” de la primera sección:

⁴⁴⁵ *Ibidem*, págs. 62-63.

⁴⁴⁶ “Manuel Padorno y la isla poética”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 320.

Hermoso taller el mío: la isla [SM, 25]

No obstante lo *humilde* de su trabajo, el poeta operario prorrumpe una y otra vez en un cántico, casi acción de gracias, ante lo bello de su labor, ante la maravilla de los frutos que le es dado ver y contemplar por su canción. El canto es entonces optimista, es canción de la alegría por trabajar y vivir. Desde este punto de vista el taller creado por el operario, la isla toda, es un lugar maravillosamente hermoso, un auténtico *locus amoenus* marítimo:

I

Hace buen corazón, el mar en calma,
la arena amarillea, al gaviota
chillando por las rocas solitarias,
la garza picotea por el musgo,
el cementerio aquel y la salina,
muros tan altos, derramadas nubes
al sur, todas en vuelo; cruzan bajos
los guirres tardos, pasan
bajo la claridad que amanecía.

Hace buen corazón, hace buen viento,
velas trepando el aire, velas
tendidas por el oleaje.

Hace
buen corazón, es claro el tiempo,
puedo entender los signos por la arena,
puedo encender mis ojos todavía,
llevo la sangre a vela, la alegría. [...] [SM, 13]

Manuel Padorno se nos declara ya aquí, en su primera obra verdaderamente importante, como un optimista creador de *locus amoenus*.

Por la luz

Este *locus*, la isla, es un lugar de la luz, del día; certeramente ha sabido verlo Miguel Casado cuando dice que «A la sombra del mar contiene un nítido inventario de elementos naturales, que se resumen en la luz: esta es envolven-

te, sustancia física, raíz de toda materia».⁴⁴⁷ También Martínón, quien incluso contabiliza que «la palabra luz aparece al menos cincuenta veces en el libro, a las que hay que añadir las más de diez en que ocurre claridad».⁴⁴⁸

Así las cosas, tenemos a un poeta obrero optimista ante la bella contemplación de las cosas que le depara una luz especial. Esta luz revela toda la realidad, pero aquí vamos a tratar dos elementos fundamentales en el nivel temático del libro y que son, también, alumbrados por la luz, iluminados.

El primero de ellos son las aves. Si se hiciera un exhaustivo inventario de los animales que aparecen en *A la sombra del mar* se notaría que, junto a los peces, la mayoría de ellos son aves; poseen estas aves constante referencia y presencia en los poemas, en notable variedad incluso: la gaviota, el guirre, la garza, el cernícalo...⁴⁴⁹

Pero a quienes hayan leído con atención la obra posterior de Manuel Padorno no se les escaparán estos versos del poema “2” en la primera sección:

Vuela
cogida aquí en mi mano la gaviota
fuera [...] [SM, 15]

Esta gaviota o esta ave que vuela fuera es el anticipo de otras muchas que vendrán en la poesía de Manuel Padorno. En 1989, en *El animal perdido todavía*, encontraremos este poema:

LA GAVIOTA EXTERIOR

Bajé a la playa largamente abierta [...]
donde la gaviota fija raya
el horizonte de cristal tendido,
rompe la claridad deslumbradora
y sale, allá, al exterior del día.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ “El espacio exterior”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 210.

⁴⁴⁸ *La poesía canaria del mediosiglo*, *op. cit.*, pág. 66.

⁴⁴⁹ La interpretación mística de la poesía de Manuel Padorno tendría aquí el terreno abonado por cuanto las aves, en general, representan la espiritualidad, lo sublime y la fusión con lo celestial. Ahora bien, una de las máximas en toda actividad crítica dice que nunca han de interpretarse mecánicamente los símbolos.

⁴⁵⁰ Incluido en *El nómada sale*. Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990, pág. 138.

Producto del intelecto, estas aves son especie de guías *hacia fuera, hacia otra realidad*, para la mirada y la comprensión del poeta. Tenemos, de esta forma, ya en *A la sombra del mar*, un anticipo de *el otro lado* padorniano.

El segundo elemento revelado por la luz es un nuevo género de realidad, una realidad distinta porque es vista de otra manera, con otra luz, *con distinta iluminación*. En esta realidad, las categorías, los límites se entremezclan y remueven. Con su habitual pertinencia, así lo señala Miguel Casado:

El cuadro descrito no deja de moverse: los pájaros van y vienen, vibra el color. Y ese movimiento es el tránsito de la vida a través de sus seres: los atributos y sus nombres se transfieren de unos a otros, en una suerte de circulación sin pausa.⁴⁵¹

El fenómeno —anotado por Casado sobre todo en lo puramente morfológico o sintáctico, «la hibridez de lo verbal y lo nominal»,⁴⁵² llegará a decir— apenas es señalado por Martínón —si bien profusamente ejemplificado por este— y, además, como hecho relativo a la metáfora o la imagen. Para Martínón, en *A la sombra del mar* existe un mar que todo lo aglutina y vehicula como «término imaginario de que se sirve el poeta apara *representar* el pascaliano silencio de los espacios infinitos»: ⁴⁵³

Aran barcas lentas la mañana [SM, 53]

Lo que parece alumbrar esta especial luz del poeta es, verdaderamente, otra distinta realidad en la cual las materias, los elementos naturales, sobre todo, por más contrarios que sean, quedan unidos y fundidos en un nuevo abrazo. En “Encontré luz” hallamos la fusión de agua y cielo en las «quietas aguas celestes» [SM, 9], como en «las altas mares estrelladas» [SM, 29] o, a la inversa, «el oleaje de la tierra» [SM, 53]. En el poema “2” de la primera sección leemos que «crecen juntas/ las orillas» [SM, 16] con lo cual ha quedado unido orilla y horizonte. En “Pueblo junto al mar” quedan unidos tierra y agua pues allí está «la plaza varada» [SM, 19]; en otros casos, la fusión es entre lo vegetal y

⁴⁵¹ “El espacio exterior”, en *Homenaje...*, , *op. cit.*, pág. 210.

⁴⁵² *Ibidem*, pág. 210.

⁴⁵³ *La poesía canaria del mediosiglo*, *op. cit.*, pág. 69.

lo acuático, «el oleaje de los trigos encendiéndose» [SM, 34]. En “Mi casa el mar” quedan igualmente unidos el mar y la tierra con sus animales, cuando «cruzan los bueyes a vela, cómo/ hunden sus arados a popa» [SM, 31]. Y así, en el último grado del proceso, en “Pueblo en alto” todo el pueblo es una barca que navega sobre el mar, así como la isla toda es también una nave quieta en su deriva:

Pueblo en alto
de aquel barco, toda
la vela las estrellas;
era el silencio quien
lentamente empujaba. [SM, 17]

Sería en excesivo seguir aportando ejemplos. Lo importante es notar que, gracias a esta especial cualidad de la luz, gracias a una nueva forma de ver y de mirar, las cosas comienzan a verse distintas y se puede alcanzar finalmente la imagen, absolutamente nueva y desautomatizada, pero no visionaria ni mística, porque siempre en realidad ha estado allí, de ver al pueblo junto al mar como un barco, o de ver que la isla es, más bien, una nave.

Sentido de la obra

Y bien, cabe ahora preguntarse de nuevo si hay aquí una mística, al hilo de esta fusión de los elementos. Es cierto que la luz, en *A la sombra del mar*, es un elemento fundamental para la revelación y el alumbramiento de una nueva realidad. Y aunque esta luz, como Martínón señalaba, posea «un valor simbólico, próximo, por lo demás, al que tuvo en la mística clásica»,⁴⁵⁴ más bien nos parece una herramienta de la que se vale el poeta, en su *taller*, para ver o mejor *alumbrar*, etimológicamente, la realidad. No hay en estos poemas, por tanto, deseo de fusión con una luz que sería, en la mística clásica, atributo de la divinidad sino el empleo y manipulación de la luz para ver algo, y para verlo de otra manera.

A pesar de las intertextualidades con Juan de la Cruz —la última sección del libro lleva por título “En la espesura”—, o a pesar de poemas como “Ardía Dios” [SM, 61], en *A la sombra del mar* no hay exactamente una mística.

⁴⁵⁴ *La poesía canaria del mediosiglo, op. cit.*, pág. 66.

Antes parece acontecer la creación de un nuevo ámbito o espacio, desautomatizado, extraño y extrañado por el trabajo del sentido, por las operaciones metafóricas que permiten la fusión y confusión de todo. Es el hombre, el poeta, el factor de un extrañamiento que le permite tocar la realidad, interactuar con ella y sentirla hasta llegar a sus bordes, a los límites de todo.

Manuel Padorno, que comienza a materializar su obra con *A la sombra del mar*, no posee aún netamente definido, en lo más profundo de ella, cuáles son sus claves temáticas, cuál su verdadera dirección. De esta forma, ciertos poemas como “Ardía Dios” [SM, 61], deben entenderse como tanteos con una mística que en realidad nunca llegará a desarrollarse. A cambio de ello, Manuel Padorno encontrará, más adelante, cuestiones incluso más interesantes, como son *el desvío, el otro lado*, la fragmentación del cuerpo o la identidad, la sensorialidad o el trabajo del lenguaje. Las certeras palabras de Miguel Casado, desde otra perspectiva, refutan una posible mística en el primer texto importante padorniano:

Se vuelve a sí mismo [el yo, la voz poética], busca allí a Dios, entre el desasosiego existencial y el último Juan Ramón Jiménez. Pero no hay panteísmo —pues no cesa la distancia respecto al mundo— ni utopía de esencialidad, como se comprueba en el rechazo explícito de toda experiencia del vacío. Es sólo una pausa en el vértigo: al mirar hacia dentro, cada cosa ocupa su sitio, recobre su nombre.⁴⁵⁵

Conejera

Lo primero que hay que declarar en cuanto a este poemario es su origen como texto desgajado del anterior libro que acabamos de tratar. Manuel Padorno, en efecto, elabora *Conejera* con los cuarenta poemas descartados, en su día, del original de *A la sombra del mar* que presentaría al Adonáis en 1962. El número de los poemas excluidos hace un total de unos cuarenta poemas, alguno de ellos tan breve como este:

⁴⁵⁵ *La poesía canaria del mediosiglo, op. cit.*, págs. 210-211.

Qué luz es

SI fuera ciego
te preguntaría:
¿qué luz es ésta? [NS, 80]

En tanto que textos tomados desde la primera gran obra de Manuel Padorno, los poemas de *Conejera* poseen muy similar forma a los del libro que mereció el accésit del premio Adonáis: poemas breves en los que predomina el endecasílabo y versificación en los ritmos yámbicos afines. Ahora bien, en la temática, si bien se comparte con *A la sombra del mar* el simbolismo y la trascendencia de la naturaleza inmediatamente percibida, en *Conejera* hay más rasgos de localismo, más atención hacia la figura humana, más costumbrismo si se quiere; ya el propio título del libro, “Conejera”, es un heterónimo localista de la isla de Lanzarote. Además, a lo largo de la cuarentena de poemas que integran el poemario, son frecuentes topónimos de la isla, “Haría” [NS, 75], “Uga” [NS, 76], “San Bartolomé” [NS, 78], “Teguisse” [NS, 80], así como los sustantivos que designan animales autóctonos, como es el caso del “guirre” [NS, 81]. Veamos alguno de estos poemas en los que, como hemos dicho, la rehumanización es mucho mayor que en los de la obra a la que, en principio, pertenecieron:

COMERCIO

BOGAN sobre la tarde
por la boca de Juan Rejón.
Fondean en la última
lámina, en el Charcón.
Sobre la escalerilla
del mercado la pulida
breca, el sargo gris
tumbado, la salema
aromosa, olean el aire,
luz candelal al fondo
del barquillo, llama
del apaciguamiento,
vela blanca virada,
la marea vacía. Cierran
el trato: comercian
el pez humildemente.
Todo se acaba luego
camino de su casa. [NS, 74]

En este y en otros varios de los textos de *Conejera* quedan anudados lo lírico y lo cotidiano. La realidad más sencilla se halla aquí fuertemente trascendida, plena de simbolismo. El valor fundamental de *Conejera*, quizá, sea haber sabido establecer el vínculo entre lo elevado y lo bajo, entre lo sublime y lo de cada día, entre el poeta y el obrero. Todo ello, además, sin incurrir en un realismo demasiado prosaico o en los tonos de protesta de la poesía social, recientemente practicada por nuestro poeta. Así, recopilando textos que por su contenido más humano no podían figurar en *A la sombra del mar*, Manuel Padorno da un importante paso hacia algo que, más adelante, va a cuajar en su obra: en un proceso de idealización similar al del bucolismo, desde la figura de un pescador o de un obrero, nuestro poeta alguien que trabaja en los talleres del lenguaje. Aquí parece residir, sin duda, la relevancia de tan breve poemario.

Madrid-Las Palmas: viaje de ida y vuelta

Ya hemos comentado en más de una ocasión la peculiaridad literaria y editorial que ocurrió durante el periodo vital madrileño para la obra y la persona de Manuel Padorno. Entre 1963 y 1985, años respectivamente de la marcha a Madrid y de la vuelta a Las Palmas, la obra padorniana atraviesa un momento de silencio en lo editorial, que no en lo escritural porque durante todos estos más de veinte años en absoluto nuestro autor deja de componer sus textos. Pero la peculiaridad del momento se entenderá mejor cuando recordemos que a lo largo de estas dos décadas Manuel Padorno apenas llega a publicar tres libros y, aun así, ello ocurre con las objeciones que anotamos a continuación: *Papé Satàn*, publicado en 1970, no puede tratarse como obra autónoma por ser, en realidad, una breve antología de textos padornianos de diversa procedencia, de poemas tomados de obras anteriores, ya publicadas como *A la sombra del mar*, ya de inéditas como *Queréis tañerme*; *Coral Juan García el Corredera*, como ya vimos, fue escrito hacia 1959 y solo publicado en 1977, con lo cual no puede considerarse como obra concebida en este periodo madrileño; la brevedad de *Una bebida desconocida*, diecinueve poemas, hace imposible pensar que el texto, publicado en 1986, sirva para sustentar por sí mismo todo el periodo madrileño con sus más de veinte años. Las tres obras

reciën enumeradas presentan, además de su considerable brevedad, el formato editorial de las *plaquettes*.

Ya tratamos *Coral Juan García el Corredera*, en el contexto cronológico y textual de su escritura, y no lo retomaremos aquí por tanto. *Una bebida desconocida* será tratada con detalle más adelante, cuando sea el momento de analizar las obras de mediada la década de los ochenta. En tanto que antología, no trataremos individualmente *Papé Satàn*, ya que sus textos se contemplarán mejor vistos en el seno de las obras de donde fueron tomadas y que, en tanto que obras genuinas, sí trataremos en su momento. Pero sí nos permitiremos realizar ahora, de pasada, unas breves anotaciones sobre *Papé Satàn* ya que es la única de las tres obras publicadas entre 1963 y 1985, durante el periodo madrileño, que podrían quedar sin comentar mínimamente.

Papé Satàn

Editado por Inventarios Provisionales en Las Palmas de Gran Canaria, *Papé Satàn*,⁴⁵⁶ supone una muy heterogénea recopilación de poemas. En su última página y bajo el epígrafe «Anotaciones» [PS, 25], se declara la procedencia de cada texto, más algún que otro dato anecdótico, como la habitual dedicatoria a Josefina Betancor. Desde ahí se constata la muy variopinta índole del poemario al proceder, sus materiales, de libros tan distintos como *A la sombra del mar*, *Código de cetrería* o *Ética*. En total, *Papé Satàn* suma nueve poemas, dato que, añadido al propio formato editorial de la obra, nos reafirma en su cualidad de *plaque*.

Pese a la heterogeneidad temática de este breve texto, pese a que este-mos ante un poemario caleidoscópico y a pesar de las fracturas formales y de contenido, en *Papé Satàn* se vislumbra lo que será, de ahora en adelante, uno de los tópicos padornianos en lo formal y lo temático de sus libros: el viaje, el avance, la sucesión. Este pueda ser, quizás, el rasgo de conjunto más significativo en esta obra.

En el conjunto de los nueve poemas que integran *Papé Satàn* cabe destacar alguno de ellos. “Let’s have a party”, en el que, tras la crítica social a la vida acomodaticia burguesa o aristócrata, se esconde el inesperado artificio

⁴⁵⁶ *Papé Satàn*. Inventarios Provisionales, Las Palmas, 1970. En adelante, lo refiero como PS.

formal de que la mayoría de las referencias semánticas que el poema hace son a realidades circulares cuando, en realidad, lo que el poeta buscaba era componer un poema cuyo léxico permaneciera limpio de todo residuo de nuestra cultura judeocristiana:⁴⁵⁷

LET'S HAVE A PARTY

Han colocado, en pie, tibios aromas
en un jarrón, en medio de la sala
circular [...]
bombillas
ocultas [...]
miradas lentamente desleídas
dentro de un vaso azul, copas doradas,
voces que irán cayendo en el oído [...]

Rostros decorativos, torneados [...]
ojos correctos [...]

Obedientes humean de sus hombros,
de sus mejillas, ojos, labios [...] [PS, 18]

Veremos, en el capítulo donde registramos las reacciones de la crítica ante la obra de Manuel Padorno, cómo en cuanto a este poema había manifestado precisamente Manuel Vázquez Montalbán que, por su calidad, merecía aparecer en cualquier antología de la poesía española del momento

El nómada o el náufrago sale

Sin considerar ahora las tres obras publicadas en el periodo madrileño, habremos de esperar hasta los años de 1989 y 1990, y a que nuestro poeta ya está plenamente asentado en Las Palmas, para poder conocer la obra verdaderamente escrita en Madrid: *El náufrago sale* y *El nómada sale*, dos libros antológicos sucesivos cuya hermandad es nítida desde sus mismos títulos y que

⁴⁵⁷ El propio Manuel Padorno así lo manifiesta en su artículo “Una lectura distinta del mundo y la poesía”, en el *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 107: «me propuse escribir un poema sin palabras contaminadas, o lo menos posible, de catolicidad occidental».

comprenden el largo periodo que va desde 1963 a 1985. Veamos, primeramente, cuál es el contenido general de ambas antologías.

El naufrago sale, de 1989, resulta más fácil de explicar en cuanto a su contenido pues recoge íntegras las tres únicas obras de que se compone: la antología *Una bebida desconocida* (1985-1986), el inédito hasta el momento *El animal perdido todavía* (1980-1987) y *En absoluta desobediencia* (1981-1988), también inédito.

En cuanto a *El nómada sale*, hemos de adelantar que la explicación de su contenido puede acercarse a lo laberíntico. En 1990, este libro hace selección de dos de las obras que componían la antología anterior, *El animal perdido todavía* y *En absoluta desobediencia*, a la vez que recoge completo el tercero de los libros de *El naufrago sale*, *Una bebida desconocida*. Pero, además, esta segunda antología incluye varias obras anteriores a aquellas tres: *A la sombra del mar* y *Conejera* (1963) —integrada por aquellos textos que, como vimos, en su día Padorno no incluyó en *A la sombra del mar*—, y sendas selecciones de los inéditos *Código de cetrería* (1965-1966) y *Ética* (1967-1977). Por último, *El nómada sale* incluye selecciones de dos obras posteriores: *Loor del solitario* (1987) y *El hombre que llega al exterior* (1987-1989).

Así las cosas, la última de las dos antologías, *El nómada sale*, pretendió ser, apenas un año después a la más concreta de *El naufrago sale*, una antología total que registrase el recorrido poético de Manuel Padorno hasta el momento. De ahí que el antólogo, el propio Manuel Padorno, se viera obligado, por motivos de extensión, a realizar selecciones de las obras incluidas para confeccionarla. *El naufrago sale*, por su parte supuso la recopilación íntegra de tres obras padornianas escritas entre 1980 y 1988, es decir, de un periodo más reducido de la poesía de nuestro autor.

Estudiaremos, a continuación, todos los textos del que hemos venido denominando periodo madrileño y que dan cuerpo a estas dos antologías. Y lo haremos en orden cronológico, rastreando y constatando, sucesivamente, las innovaciones y recurrencias, en lo formal y en lo temático, a través de las cuales se ha ido configurando la palabra poética padorniana.

Código de cetrería

Código de cetrería supone, apenas, una selección de seis poemas en el conjunto de *El nómada sale*. Algunos textos poseen considerable extensión, acercándose a los cincuenta versos; otros se aproximan a los quince. El verso más habitual es el endecasílabo o los que, siendo un poco mayores en su medida, poseen ritmos yámbicos afines. En todo caso, el endecasílabo de esta obra es de inspiración y tonalidad clásica, es decir, con sus preceptivos acentos en 4ª y 8ª sílaba o en 6ª. Apenas podemos hallar en el libro versos inferiores al endecasílabo, de donde se deduce el tono solemne, pensativo y reflexivo general en la obra.

Tanto *Código de cetrería* como el siguiente texto padorniano, *Ética*, quedaron, bien porque Manuel Padorno no quisiera o bien porque no pudiese, sin publicar. En el caso de *Código de cetrería*, como vimos, existió el proyecto de edición para “poesía para todos”. En este sentido cabe cifrar la importancia de esta obra, más como una ausencia que por su presencia.

En las «Anotaciones»⁴⁵⁸ a la breve antología ya tratada de 1970, *Papé Satàn*, Manuel Padorno dice haber incluido tres poemas de *Código de cetrería*. Uno de ellos, “Acosado por el ángel”, no aparece sin embargo en *El nómada sale*. Los otros dos, “El instrumentista” y “El solitario”, sí, aunque incluidos en *Ética*, el libro inmediatamente recogido en *El nómada sale*. Volveremos a estos textos en cuanto a *Ética*, pero importa ahora remarcar la identidad entre ambas obras inéditas y escritas en la etapa de Madrid, tan estrecha que el poeta pudiera haber trasvasado poemas de una a otra, difuminando, con ello, los límites de ambas.

Ya desde su título, *Código de cetrería* remite a la tradición literaria hispánica más antigua, a la del *Cantar de Mío Cid*, a la del *Romancero*, a la medieval... en el caso de Padorno, a la fundacional de nuestra literatura y nuestra cultura. Y ello se confirma con los topónimos que dan título a los poemas o que van apareciendo en ellos: “Sasamón” [NS, 85], milenarismo pueblo románico de Burgos, o “Cebreros” [NS, 86] pueblo avulense.

Otro de los poemas del libro, “Varado en Castilla” posee bastante relevancia a la hora de interpretar el libro. Es este el poema del hombre de mar que, tierra adentro, en medio del marasmo de la nostalgia, dice «atravieso la

⁴⁵⁸ [PS, 25]

Plaza Roma» [NS, 88]. Las notas autobiográficas son más claras aún en “El humo detenido”, poema ambientado en una calle muy cercana a la residencia⁴⁵⁹ del poeta en Madrid:

EL HUMO DETENIDO

AL bajar la calle Hermosilla, antes
de entrar en la colonia, allí, antes
de entrar, un poco antes, en aquella casa
bajando a la derecha, en aquel piso, antes
de llegar a la farmacia, frente al bar,
sí, sobre la frutería exactamente, allí
mismo, la columna del humo. Trataban
de detenerla. Había que verlo. Le seguían.
Le olían. Al empujarlo al interior
del coche parecía un pastor al borde
de un precipicio, delante del abismo,
delante de la llanura infinita, antes
de caer al vacío, pero él sonreía. [NS, 89]

Fuera, de alguna manera, de la línea general que puede intuirse en los seis poemas de *Código de cetrería*, está el soneto “Domingo Rivero”, homenaje al modernista canario con quien Manuel Padorno efectúa una identificación poética y humana al apelarle como «hermano mayor de la medida» [NS, 89]. Aun así, en *Código de cetrería*, un Manuel Padorno que se encuentra desarraigado en la Península, *varado en Castilla*, añora la isla y su palabra, condensadas ahora en la poética de Domingo Rivero.

Y, no obstante todo ello, Manuel Padorno canta y homenajea a Castilla, la tierra en que se siente extraviado. Ello se efectúa en una tonalidad hasta ahora inédita, por cuanto ya no se canta deshumanizada o rehumanizada sino desde la equidistancia entre una y otra postura. Algo que encontraremos una y otra vez en todas estas obras de la etapa madrileña. Más adelante veremos cómo el Manuel Padorno de *Desnudo en Punta Brava* (1990), asentado ya en su territorio poético, podrá desencadenar gozosa y afinadamente lo más sonoro de su canto.

⁴⁵⁹ Muy cerca de la calle Hermosilla, entre el barrio de Salamanca y la zona, más populosa, de Ventas, fijaron su primer domicilio Manuel y Josefina en la capital: en la calle Dolores Romero, situada en la «colonia» Iturbe. Es de suponer que el poeta pasara con frecuencia por la calle Hermosilla, o por «la Plaza Roma» del poema anterior, en sus trayectos diarios.

Ética

Acabamos de ver la importancia que Manuel Padorno otorgaba al hecho de no haber llegado a publicar *Código de cetrería* en las fechas inmediatamente posteriores a su escritura. Pues bien, idéntica relevancia cabe atribuir a *Ética* texto que, efectivamente, debiera haber aparecido en el año de 1967.

Ahora bien, como podemos observar en el epígrafe que enmarca estas líneas, la escritura de este libro comprendió los diez años que van entre 1967 y 1977. Ello da lugar a una interesante cuestión para la cual nunca lleguemos, acaso, a encontrar respuesta definitiva: qué fue primero, que la imposibilidad de publicar llevara a nuestro autor a reescribir una y otra vez el texto... o bien que las continuas correcciones y el rigor padorniano llevara a que el libro no estuviera listo para publicarse en su momento.

Con todo, tan solo obtenemos una breve selección de ocho poemas en *El nómada sale*. Nuestras conclusiones, por tanto, en cuanto a este poemario han de ser parecidamente limitadas. Pero el conjunto de textos que integran *Ética* quizá sea el más heterogéneo de cuantos en se recopilan en la antología de *El nómada sale*. El texto se presenta como obra de transición y que apunta la evolución del futuro Padorno: el paradojismo, la ruptura con la lógica, la fragmentación del cuerpo humano, la búsqueda de lo infrecuente, el hallazgo del *otro lado* aquí.

Los poemas de *Ética* continúan la línea trazada ya en la obra anterior que apuntaba hacia textos de considerable longitud; aquí, los poemas más breves se quedan en la veintena, pero alguno alcanza los ochenta versos como es el caso de “Silla de junto al lecho”. Por otra parte, el verso breve no se practica en estos poemas. Hallamos mayoritariamente un endecasílabo de sonoridad más bien clásica, como en el caso de *Código de cetrería*. Ahora bien, “Silla de junto al lecho”, en verso libre moderno, en versículos que alcanzan a menudo las veinte sílabas, también constituye una excepción en el poemario y en la poesía del momento.

Algunos de los poemas de *Ética* ya los hemos tratado, como es el caso de “Let’s have a party”, en cuanto a *Papé Satàn*. «El objeto y la mirada» [NS, 91], poema con que principia el libro, forma parte de un grupo de poemas clave en la obra de nuestro autor, por abordar una fenomenología de la mirada: entre el objeto y el ojo se produce un ritual, una boda para la cual, previamente, el ojo ha pasado por un duro aprendizaje.

En “Silla de junto al lecho”, encontramos de nuevo un poema dedicado a Domingo Rivero, lo cual indica la firme voluntad padorniana, ya por estas fechas, para reconocerse y afiliarse en su tradición literaria canaria y modernista. En este mismo poema hallamos la metáfora de que el ascensor sea «la caja metálica cifrada» [NS, 101]. Tropo que condensa, de alguna forma, toda la poesía de Manuel Padorno en este libro: metáfora intensa, casi greguería, que dificulta levemente la comprensión del poema a la vez que crea una lengua depurada, bruñida... casi gongorina. No obstante, esto se hace en un contexto poemático general de tipo narrativo, autobiográfico a menudo y a veces confesional o, hasta del todo, sincero. Un poema del libro “El instrumentista” aborda metafóricamente el oficio del poeta en aquella tonalidad humana y narrativa tan propia de los modos poéticos de los poetas del 50:

EL INSTRUMENTISTA

Oye afuera el bullicio de los niños.
Va despertándose y le llega el humo
—a través de la puerta— de unos pasos
monótonos, la cucharilla dando
vueltas al café: el sobrio desayuno
de otro huesped. Y se levanta. Coge
la maquinilla de afeitar y se rasura
y se asea cuidadosamente. Abre
el alto armario, saca su camisa
blanca rayada, y se la pone; tira
de su corbata verdeazul, descuelga
el traje gris oscuro. Ya vestido
toma los instrumentos de trabajo.
Baja la calle y al cruzar la puerta
le salta —como un perro— la memoria
a su patria natal; el puerto largo,
las gaviotas chillando, la luz bajo
las olas de la playa. Sonríe para
sí, y baja la cabeza, torpe. Globos
de azul estallan allá arriba, tejen
profundos hoyos en el cielo. Cruza
los bulevares. Sube a la gran plaza
del concierto. No hay nadie. Ha llegado
el primero; busca su sitio, se acomoda.
Abre su caja; la despliega —sillas
vacías, más allá de los árboles, detrás
de los altos edificios—, solo, mientras
espera por sus compañeros, ebrio,
toca con la ciudad, canta con todos. [NS, 94]

Quizá en *Ética* Manuel Padorno no haya consumado aún esa máxima suya del buen hacer lírico, según la cual haya que limitar, someter la poesía “a la ley de la medida”, dosificar tanto *cuento* como *canto*, puesto que aquí encontramos más cuento que canto.

Una bebida desconocida

Una bebida desconocida es el primer libro que Manuel Padorno llega a publicar en este periodo y con el cual comienza a combatir el silencio que lo atenazaba desde 1963. En su profusa «DEDICATORIA Y NOTAS» [UBD, 38] podemos leer: «Excluyendo “La mano” (Madrid 1969), “Europa” (Amsterdam 1978) y “Anarquía nómada mía” (Madrid 1984) los poemas restantes han sido escritos en las Islas Canarias y Madrid, 1985-86.» De lo cual cabe deducir que esta sea una obra que representa bien el momento de frontera en que el poeta se encuentra a caballo de Madrid y Las Palmas, y planteándose ya seriamente la posibilidad de retornar a esta segunda ciudad. La obra sale a la luz en 1986 en Ediciones JB, dentro de su colección *banana warehouse*, en Las Palmas de Gran Canaria y presenta, por otra parte, todos los rasgos de una *plquette*: brevedad, formato editorial casero y determinados atributos que lo individualizan, como la portada con *collage* y dibujo del propio Manuel Padorno y el interior, con un autorretrato del poeta.

Dada la importancia de esta obra, como texto que quiebra el silencio padorniano a la vez que apunta —casi todos sus poemas refieren a lo canario— la dirección geográfica que el poeta habría de tomar en vida, dedicaremos a ella una atención mayor.

Endecasílabo abrupto

En 1989, *Una bebida desconocida* se reedita completa y sin variantes en *El naufrago sale*. En 1990, en *El nómada sale*. En todos los casos, los diecinueve poemas van encabezados de una cita, «bien sea religión, bien amor sea, Polifemo 19, 151, GÓNGORA», que casa bien con el intenso hermetismo, por momentos, de la obra.

En cuanto a lo más puramente formal, el libro consta de 19 largos poemas que oscilan entre los 40 y los 50 versos. Ahora bien, alguno, más breve, se queda en los 30 o en los 29 versos. Con *Una bebida desconocida* se está produciendo un rasgo formal muy significativo y que no podemos dejar sin señalar aquí, el cual consiste en la búsqueda de la forma adecuada para el poema, en cuanto a lo que en su extensión se refiere. Lo que comienza con *Una bebida desconocida* es, pues, el tanteo formal del poeta en busca de la extensión óptima para sus poemas. Serán, para Manuel Padorno, demasiado largos los poemas de 40 versos, el tiempo así nos lo demostrará, ya que esta búsqueda ha de culminar en la etapa última de su poesía, donde todos los poemas alcanzarán la que parece su medida justa: los 21 versos endecasílabos.

Por otra parte, puede afirmarse que en *Una bebida desconocida* estamos ya ante el tipo de endecasílabo que Manuel Padorno va a desarrollar en esta época, “tan distante del endecasílabo común”:⁴⁶⁰ nada musical, nada clásico, pleno de fracturas sintagmáticas y prosódicas e inserto, de tal modo, en el modo narrativo general del poema que pudiera parecer que estamos leyendo prosa:

XI UTOPIÍA

El taxi cruza y el arriero azota
violento su motor, *Usted es real?*
Ahora, no. El laurel indio dobla
por La Plazuela, llueve gelatina,
entra la noche fiel, entra la noche
en su atmósfera viva, desparrama
la sal, su sed caliente, el sol nocturno [...] [NS, 118]

El verso que encontramos, mayoritariamente, en esta obra es el endecasílabo, sin rima, pero también hallamos numerosos versos en medida muy cercana: dodecasílabos, decasílabos, enneasílabos... Apenas podemos encontrar aquí versos de arte menor.

Podríamos pensar que lo que produce Manuel Padorno en esta obra es una especie de endecasílabos *imperfectos*, voluntariamente inacabados, incompletos. A esta deliberada imperfección en el uso del endecasílabo, se suma la práctica, en el seno del verso, de pausas desde su inicio, de comas conti-

⁴⁶⁰ *La poesía canaria del mediosiglo, op. cit.*, pág. 214.

nuas que retienen su avance, de encabalgamientos más o menos abruptos que desembocan, junto con todo lo anterior, en un verso endecasílabo nada clásico, fracturado, casi podríamos decir que descompuesto:

I INICIACIÓN

El palpo bulle fresco, lame, el ojo
palpa, no ve, tan sólo siente o sueña [...]
[...] la mano belfa, boca amontonada
ciega, carnal el labio más golosa [...] [NS, 105]

Algo de esto ocurre en todo el poemario y será desarrollado en adelante, en las obras inmediatas, por el autor. Si se leen con atención todos estos versos, se verá que todos poseen las once sílabas, más los acentos preceptivos habituales en el endecasílabo. Sin embargo, Manuel Padorno se esfuerza porque su endecasílabo no lo parezca, y lo consigue, por medio de un encabalgamiento continuado, a través de las continuas pausas dentro del verso:

IV UNA BEBIDA DESCONOCIDA

[...] en larga ceremonia. El joven vive
dentro de un ramo de cristal y sólo
ve, junto al mostrador, el mar desnudo,
la playa vegetal, la arena incendia. [...] [NS, 109]

Verso endecasílabo, en fin, entrecortado, compuesto de segmentos de cuatro o cinco sílabas, de sintagmas separados por comas, encabalgamientos o pausas semánticas que en todo momento producen que este deje de sonar a endecasílabo o que deje incluso de serlo. Sobre este verso señalaba con acierto Jorge Rodríguez Padrón que “el endecasílabo está pero no es”.⁴⁶¹ Tendríamos, en consonancia con el contenido de los poemas en este periodo del autor, un verso endecasílabo deconstruido, *posmoderno*, que es, y a la vez no es, endecasílabo:

⁴⁶¹ “Tránsito de Manuel Padorno”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 344.

IX
PASTORAL CANARIA

Loma larga, mujer tendida, pecho
ladera abajo, vientre, blanda sombra, [...] [NS, 115]

*

VI
REHAGO ESTO DE VIVIR

[...] raída la cortina café crema clara,
la luz Plaza Cairasco flota, se echa
encima, tunde, por la alfombra, dobla [...] [NS, 111]

Lo canario

En otro orden de cosas, la obra supone un inmersión referencial en la realidad local canaria. Por los textos van apareciendo “el Parque Santa Catalina” [BD, 9], el “gigante laurel indio” [BD, 9], “La Puntilla” con su “Antonio El Pelirrojo” [BD, 12], “Viera y Clavijo” [BD, 14], “Plaza Cairasco” [BD, 16], “El Confital” [BD, 18], la “montaña de Gáldar” [BD, 20], etc., etc. En, prácticamente, todos los poemas hay una referencia o ubicación canaria. Puede, pues, decirse que con *Una bebida desconocida* principia el fuerte acento local y vernáculo en la obra de Manuel Padorno que ha de intensificarse en los sucesivos libros de esta época. Referencias locales y concretas que, solo más adelante, en la etapa de *Canción atlántica*, por ejemplo, se verán plenamente trascendidas y universalizadas.

Ahora bien, en este texto netamente canario ya se efectúa una reinterpretación lírica de la realidad y de la infancia canaria del poeta, pero siempre en relación con el fundamental tema de la mirada, que más adelante vamos a desarrollar. En siguiente poema, la escuela y el libro donde el poeta aprende sus primeras letras es el mar:

V
AMIGO Y PROFESOR DEL FUEGO

Muchacho fui al colegio, larga playa
de Las Canteras. Abrí el libro oscuro,

sitial del signo, presa la grafía,
el lado de las olas frente
el frontón infinito del espacio.
(¿Es el nuestro un país imaginario?) [NS, 109-110]

La mirada

En todos los poemas del libro se aborda, de una u otra manera, el padorniano tema de la mirada, de la relación entre el que ve y lo que se ve, en una concepción moderna o posmoderna según la cual el que ve crea o recrea la realidad:

IV

UNA BEBIDA DESCONOCIDA

El iluminador de objetos crea,
usa, concentra luz en el tablero
de la farsa, el café de un barrio pobre
popular y pesquero [...] [NS, 108]

O la cuestión del poeta pintor que crea, sinestésicamente, una realidad compleja:

VII

LA BROCHA SOBRE LA PLAYA⁴⁶²

Hunde la inmensa brocha en el aceite,
revuelve el oleaje marino, unta
el filo de la cumbre algodonoso,
acantilado abajo rueda el humo, bulle,
se tiende el horizonte por la línea
y, encima, suspendida sacude, chorrea
hasta La Barra donde precipita
convulso el trazo; [...] [NS, 112]

Alcanzamos así una cualidad fundamental en el libro: escrito, cronológicamente, en un momento en que Manuel Padorno frecuentaba la pintura, incluso en sus corrientes abstractas, *Una bebida desconocida*, con su discurso a menudo fragmentario, surrealista en no pocas ocasiones y hermético, se

⁴⁶² NS, pág. 112-113. En la edición de JB, pág 38, dedicado «a Pepita y Miguel Martínón».

acerca a la pintura abstracta. Es *Una bebida desconocida* la primera obra de Manuel Padorno en que comienza la intensa interrelación entre pintura y poesía que habrá de mantenerse, en adelante, en todo el conjunto de la obra del poeta.

Lengua gongorina

En cuanto a la dificultad discursiva del texto, no parece gratuito que la cita que abre el libro, como ya dijimos, sea del *Polifemo* de Góngora: “*Bien sea religión, bien amor sea*, Polifemo 19, 151, Góngora” [NS, 105]. En relación con esto puede mencionarse otro aspecto formal muy relevante de la obra: su gongorismo, materializado en un tan intenso trabajo de la metáfora, en tales alteraciones de la sintaxis y la puntuación que los poemas rozan y desembocan, a menudo, en el hermetismo. En el poema “Europa” hallamos algo más que una emulación del poeta cordobés:

XIII EUROPA

La noche reptaba y sirga, cabecea
por entre el empedrado de las sílabas
oscuras, vira y tuerce poderosa
hacia el pie y se pliega y se sumerge
en el largo canal, nocturna bebe,
rumia hilo, paca pasta, tendida yace [...] [NS, 121]

Dentro de esta tonalidad gongorina, la oración se alarga, abundan las enumeraciones, la ausencia de artículos, los nombres son llevados a la función adjetival o a la inversa. La fuerte carga metafórica llega a dificultar bastante la comprensión del poema; en el siguiente ejemplo hay que tener en cuenta en todo momento que «el vaso tendido» no es otra cosa que la playa:

XII EL VASO TENDIDO

El sol alumbraba el techo por abajo
(la madre universal vive debajo),
sobre la mesa fruta en el paisaje,

la arena de la playa la muchacha,
larga playa de arena se entreabre
y el olor del espacio desparrama
el ojo, el vientre, el seno, el brazo,
la nalga, la nariz, la boca abierta,
el manso incendio artesanal que llena,
la ventana de un agua transparente,
una agua vegetal, el vaso de agua,
que se desflora y abre en el paisaje
la claridad azul que transparenta
el incendio delante la ventana; [...] [NS, 120]

Una bebida desconocida se revela, en fin, por todo lo que hasta el momento llevamos visto, como una obra altamente significativa, de frontera, que marca pues un hito en el desarrollo del verbo padorniano. Tras el apogeo lírico alcanzado muchos años antes en *A la sombra del mar*, nuestro poeta había quedado sumergido en un largo periodo de dudas que solo produjo las vacilantes, e inéditas, obras de *Código de cetrería* y *Ética*. Todo ello comienza a salvarse con *Una bebida desconocida* que dentro de las obras del periodo madrileño marcan un antes y un después: en este texto se efectúa el tanteo formal del poeta en busca de la extensión óptima para sus poemas, la práctica de un verso endecasílabo que hemos llamado posmoderno, el fuerte acento local y vernáculo de los textos y el desarrollo de la interrelación entre pintura y poesía. Rasgos, todos ellos, que aquí tienen su origen y que más adelante se ampliarán, en diverso modo, en los textos venideros padornianos.

El animal perdido todavía

El animal perdido todavía aparece por vez primera en *El naufrago sale*, en 1989. Un año después, Manuel Padorno publica *El nómada sale* y allí incluye este libro pero en forma de selección. En su primera edición, la obra constaba de 61 poemas distribuidos en tres secciones o capítulos, “I CABEZA CANARIA”, “II EL NAUFRAGO” y “III EL ALIMENTO VACÍO”. La segunda edición, en *El nómada sale*, Manuel Padorno selecciona 32 de los 61 poemas originarios y mantiene sus capítulos —y el orden de los poemas dentro de ellos, salvo una ligera permuta entre “La gaviota por fuera” y “El manantial”— pero añade una cuarta sección, “ES OTRO LENGUAJE”, curiosamente numerada como “IX”, y conforma-

da con poemas extraídos de la segunda sección, “EL NAUFRAGO”, y con la inclusión de un poema, “Es otro lenguaje”, que no aparecía en la primera edición de *El animal perdido todavía*. La curiosa numeración de esta cuarta sección en *El nómada sale* obedece a que este poema —el cual, además, da título a la sección añadida— viene del siguiente libro, *En absoluta desobediencia*, en *El naufrago sale*. Hallamos por segunda vez un trasvase de textos de un libro a otro —tal y como ya había ocurrido entre *Código de Cetrería* y *Ética*—, entre obras que, además de parecerse, habían quedado inéditas por un cierto tiempo. Puede decirse, también, que corren parejas las suertes de *El animal perdido todavía* y el siguiente, *En absoluta desobediencia*: ambos inéditos hasta que son incluidos, completos, en su primera edición —junto a *Una bebida desconocida*— en *El naufrago sale*, ambos objeto de una intensa selección —junto a prácticamente toda la obra del autor hasta 1990— en *El nómada sale*.

Versificación

En esta obra, de nuevo, predomina el endecasílabo blanco o versos mayores pero siempre en ritmos yámbicos. Podemos decir que se produce una continuación del verso endecasílabo desarrollado en *Una bebida desconocida*, aquel verso que habíamos calificado como descompuesto o deconstruido. Pero aparte de este verso predominante, en *El animal desconocido todavía* hemos catalogado otros varios, con lo cual puede deducirse que esta sea una obra con mayor variedad métrica que las anteriores. En este sentido, estamos ante la primera obra padorniana que presenta poemas en prosa: los 10 textos agrupados en la tercera sección de *El naufrago sale*, o los cuatro de la cuarta sección en *El nómada sale*.

Dentro de esta mayor variación métrica, hallamos poemas de extensiones muy diversas, desde los 10 hasta los 50 versos. También encontramos versos mayores o menores en su medida al verso fundamental, el endecasílabo. Los versos superiores a once sílabas eran, en las obras hasta ahora tratadas, habituales; no así los inferiores, como los heptasílabos —irregulares, fluctuantes entre las cinco y las siete sílabas— del poema titulado “DE MAN VAN HET MAURITZHUIS”:

DE MAN VAN HET MAURITZHUIS

El águila partida
en la pared. A un lado
el ala procelosa
abierta largamente,
al otro lado la pechuga
reluciente, el pico
que recalca, el ojo
líquido y fiel, la pata [...] [NS, 151]

Pero salvando esta excepción, sí podemos afirmar que el verso de *El animal perdido todavía*, en relación al trabajo métrico que hasta el momento nuestro poeta venía desarrollando, tiende a alargarse, hasta el extremo de llegar a convertirse en poema en prosa. Es muy frecuente en esta obra la práctica de un verso de 13, 15 o 17 sílabas que resulta de la adición al verso endecasílabo base de un apéndice de 2, 4 o 6 sílabas. Buen ejemplo de ello lo encontramos en “Echar la palabra”:

ECHAR LA PALABRA⁴⁶³

Maria Zambrano

Una jugada rueda palpadora línea, que silbe
una recta que sople, el ángulo debajo que respire

la torre que llamea rehilada y nocturna, calma
a la orilla del mar, entre columnas de agua

la cal poderosa armadura que dispone su lanza,
el animal espera allá en el roque, cría palabras

desmonta llamas del incendio vacío y rumia
el tiempo convoca secretas nupcias ¿dónde? [...] [NS, 140]

En esta misma línea, hallamos un poema todo escrito en versos de 13 sílabas, en los cuales la base es, de nuevo, el endecasílabo:

EL ANIMAL SANTELMIANO

El animal yace despacio fuera, en pie,
suele silbar despacio todavía, y liso,
dormir profundamente dentro, vuelto, echado

⁴⁶³ NS, pág. 140-141. Dentro del capítulo “I CABEZA CANARIA”.

al final del pasillo, en el patio, caído. [...] [NS, 134]

Así las cosas, la tendencia métrica general en esta obra parece consistir en un alargamiento del verso que se acercaría, de este modo, a la prosa. En este continente el poeta parece más cómodo para desarrollar unos contenidos más bien reflexivos, ensayísticos casi en algún momento, acerca de los temas que veremos mejor más adelante. Sirva como ejemplo de este alargamiento versal el poema “Derrocamiento del vaso”, con unos versos de 16, 17, 18 sílabas que acercarían al texto, si no fuera por su frecuencia regular, al poema en prosa:

DERROCAMIENTO DEL VASO

Naturalmente el vaso se sostiene solo, en el aire.
También el río corre dentro de la memoria, arriba.
El perro ladra al sol, la silla se ladea, hace frío,
(debe cesar, debe cesar tanta corrección), *es mi deseo*.

El vaso barroquita desleal, la mano se aleja
delante de mí mismo, en su historia caída, iluminada
por la fragmentación, echado en su cristal preciso,
en el desplazamiento de los árboles que salen:
debe cesar, debe cesar tanta corrección, *es mi deseo*. [...] [NS, 141]

Lo vernáculo

Con *El animal perdido todavía* hemos llegado, ahora, el poemario más canario, de mayor reflejo de lo autóctono insular. Estaríamos ante un libro que en todo su primer capítulo, “Cabeza canaria”, quiere explicar, bien que en clave crítica, la idiosincrasia de lo canario; poemas como “Pancanaria” [NS, 131], “El humo canario” [NS, 132], “Hombre de Las Palmas” [NS, 133] y varios más se dedican a ello.

Manuel Padorno pretende explicar la amplia y compleja realidad canaria a través de unos animales —ello podría lógicamente esperarse desde el propio título del libro— que revisten, por ello mismo, carácter mítico: el perro canario de “Pancanaria”, la “Gaviota exterior” o “El animal santelmiano”. Pero también lo hace a través de sus gentes o de realidades tan sórdidas como la prostitución en los muelles de Las Palmas:

EL MUELLE GRANDE

El muelle nace púrpura y ceniza.
Vaso de whisky, mano perfumada,
cazuela del amor, la cama antigua,
el aposento del olor, mujeres
en la esquina con la puerta abierta.
Al fondo, el oloroso baño que se abre
y noctámbula sale, chorreante todavía
junto al muro camina y se sumerge
en su pequeña habitación, ahora. Flota
La Isleta, mansa cal tan temblorosa
en el desbordamiento. Recalienta
el cafetito vegetal menudo
y toma un buche, sorbe despaciosa
la transparente taza cálida
al final de la tarde. Lucen cuerpos
en la empinada calle. Tratan precio. [...] [NS, 135]

También la historia canaria sirve, como es lógico, para tratar de explicar la situación presente de aquella comunidad. “Víspera tercera”, poema de neta referencialidad histórica, habla de Cristóbal Colón y los prolegómenos del Descubrimiento... para dar una visión crítica, descreída y posmoderna del asunto:

VÍSPERA TERCERA

Cena en San Sebastián de La Gomera

El candil contenía luz sumisa.
En un extremo de la larga mesa
sentada Beatriz de Bobadilla,
bella señora sanguinaria, el único
alimento; al otro lado, enfrente, yacía
él, Alonso Fernández de Lugo, Gobernador
de las Islas Canarias, El Adelantado
de la Violencia; en medio, pensativo,
con ojos abiertos en la niebla
fiel, Cristóbal Colón, El Navegante
del Abismo, el elegido oscuramente
en Occidente para tal faena,
desde San Sebastián de la Gomera
ultima la más regia travesía tercera.[...] [NS, 135]

En otras ocasiones, es el propio Manuel Padorno quien se convierte en personaje que recorre las calles de la ciudad y quien reflexiona acerca de su

comarca. Textos como “Hombre de Las Palmas” o “Interior del paseo” así nos lo muestran. Aunque este hombre, este poeta canario suele explicarnos mejor la cultura de su región, precisamente, por la palabra. En este sentido, textos como “Americana lengua”, “Echar la palabra”, “El verbo canario” o “Es otro lenguaje” tratan de explicar la realidad canaria desde la palabra que le es propia. No hay que olvidar que en estas fechas del retorno a Las Palmas, Manuel Padorno ejerce de gestor cultural para el Gobierno Autónomo de Las Islas; ello explicaría, desde lo más puramente práctico, esta preocupación por desvelar las claves de la identidad canaria. Tampoco debemos olvidar que de estos años data la escritura del ensayo *Sobre la indefinición y el ocultamiento: la indefinición cultural canaria*, cuyo título parece, sin duda, bastante representativo acerca del contenido de dicho texto. Las primeras líneas, efectivamente, de este ensayo condensan bien el concepto de la identidad y realidad canaria que Manuel Padorno estaba desarrollando en aquel momento:

Una de las profundas características del alma canaria, porque le ha ido bien, hasta hoy, es, en el “negocio”, la indefinición. Uno va buscando por el campo una piedra redonda que le sirva de *readymade* y la encuentra justamente delante de un hombre que está sentado al borde del camino. Uno ve la piedra, la contempla. Uno no tiene más remedio, antes de cogerla, el hombre está ahí al lado, que preguntarle: *¿Esa piedra es suya?* Después de mirarle a uno detenidamente, le contesta: *Oh, ella está ahí.* Y tras una pequeña pausa, algo incómoda, uno vuelve a insistir: *¿Pero es suya?* A lo que vuelve a contestar parsimoniosamente: *Oh, depende.* [...] ⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ «Este *depende* ha sido tenido muy en cuenta por todos nosotros. Ese *depende* puede llevarnos a realizar un intercambio mágico de cosas: la piedra que yo encuentro como expresión de mi arte, por cualquier artículo, insólito, que él pueda necesitar de la ciudad; de ahí quizá nazca una relación que dure toda la mañana o toda la vida. *Depende* de cómo se den las cosas. En el “negocio” canario, a través de los siglos, nos ha ido bien mantener esa filosofía arraigada en las metáforas de la transacción y, en esa prolongada tradición oral, hemos visitado Europa, hemos abierto mercados a nuestros productos agrícolas, desde el más sabio analfabetismo cultural, desde el ansia espiritual canaria, desde la imaginación, la fantasía y el ingenio canarios.» Manuel Padorno en *Sobre la indefinición y el ocultamiento: la indefinición cultural canaria*, discurso de recepción del Premio Canarias, pronunciado el 30 de mayo de 1990. Recogido de *Homenaje a Manuel Padorno*, op. cit., págs. 89-90. También se editó como ensayo, monográficamente, con el mismo título en Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Guanarteme, 1990.

En alguno de los poemas de este libro se expresa algo parecido a lo anterior, bien que en forma lírica. Manuel Padorno aborda, por tanto, con profundidad inédita hasta ahora la realidad canaria. “Neología canaria”, con la repetición de su estribillo, sirve para desarrollar nuevamente este asunto:

NEOLOGÍA CANARIA

Bajar el barrio San José, a la cantina
beber el ron, hablar con el siguiente
en la cautiva Plaza Santa Ana, la fiesta
municipal, en el Ayuntamiento, aquella
noche La Catedral iluminada sube, a vela
remonta la claridad nocturna, entre los perros,
el salitroso olor a pulpo asado cunde
por la calle Obispo Codina se derrama
y el viento gaseoso se lo lleva despacio.
Azotan la flauta clueca, tiembla el musgo,
la ventana encendida, vibra el carro en la cuesta,
la paloma encumbrada zurea dormida, bajo
los focos, cruza el barbero el barrio
que afeitaba; *en la Audiencia, al poeta;*
El Gabinete Literario enfrente, abajo,
tenemos nuestra culturita. [...] [NS, 145-146]

Otra importante serie de los poemas de este libro la componen aquellos que efectúan diversas referencias culturalistas o que sirven de homenaje a distintos artistas, pintores, escritores o arquitectos, que han sido referentes culturales para Manuel Padorno. Dentro de estos están el poema a “Domingo Rivero” [NS, 159], “En el rigor del sueño todavía” [NS, 149] donde la referencia es a Anselm Kiefer, pintor y escultor de la posguerra alemana, “Vaso de ceniza argentina” [NS, 144], soneto en homenaje a Jorge Luis Borges, “El mariscador” [NS, 143] con la figura de Charles Darwin como trasfondo o “En la claridad de la tarde” [NS, 138] y “Derrocamiento del vaso” [NS, 141] donde se plantea inicialmente un tema que ya siempre estará presente en los textos de Manuel Padorno, el del pintor del cuatrocientos italiano Giotto, en relación con el problema de la perspectiva visual.

Algún otro poema del libro merece mención aparte. “La gaviota exterior” supone un avance de lo que va a ser buena parte de la obra padorniana en su siguiente etapa. Es, por ello, este un poema que se adelanta, en su sonoridad, en su verso y en su contenido, bastantes años en el tiempo:

LA GAVIOTA EXTERIOR

BAJÉ a la playa largamente abierta
y me bañé en la sal celeste y mía
(en la llama por dentro giratoria)
en la luz terrenal, terrestre y mía
dentro del mar, hundirme lentamente
allá en el interior del día azul
por dentro de la playa que se abría
el árbol de la luz, el alto incendio
inmóvil, donde la gaviota fija raya
el horizonte de cristal tendido,
rompe la claridad deslumbradora
y sale, allá, al exterior del día. [NS, 138]

Comparémoslo, ahora con textos de libros posteriores, como “La gaviota visible” de *Desnudo en Punta Brava*, texto ya de 1990, para comprobar en qué medida toda la obra padorniana se ha gestado y producido a base de tanteos, de idas y venidas sucesivas pero dirigidas por un movimiento de búsqueda permanente:

LA GAVIOTA VISIBLE

Aquí se ve la luz, aunque no tiene
rostro alguno; no tiene parecido.
Algo que sale, algo que cae despacio
en la mañana limpia: una gaviota.
La veo allí, sobre la arena blanca
picotear el agua de la orilla.
Ave de luz: su pico luminoso,
su pata blanca, el ojo desleído,
gaviota la mañana más sencilla
en su costumbre vuela ya visible. [DPB, 46]

Si decodificamos el título de esta obra, *El animal perdido todavía*, en función del simbolismo habitual en Manuel Padorno —según el cual el animal

es la poesía— tenemos que esta, en la visión del autor, aún no se ha alcanzado plena ni satisfactoriamente, con lo cual se halla *perdida* todavía. Que en Manuel Padorno el animal es la poesía iremos viéndolo poco a poco, pero anticiparemos una bella cita, precisamente de esta época, en la entrevista de Juan Cruz que sirve como prólogo a *El nómada sale*:

Cada palabra es como un animal distinto. Un inmenso rebaño distinto. Uno ve la palabra venir, la ve gráficamente y la pronuncia finalmente. Uno la ve en toda su grafía. La ve. [...] El rebaño cada día es mayor. El rebaño paze alrededor tuyo. Es, además, el rebaño más pacífico del mundo.⁴⁶⁵

Palabra canaria

Una última y muy importante serie de poemas del libro, en relación con su significado global, es la de aquellos que tratan el tema de cómo ha de ser aquella palabra poética que aún no se ha alcanzado, ese animal aún por domesticar. Me estoy refiriendo a textos metapoéticos desde cuyo título ya podemos hacernos una idea: “Echar la palabra” [NS, 140], “Americana lengua” [NS, 142], “Neología canaria” [NS, 145], “Es otro lenguaje” [NS, 158] o “El verbo canario” [NS, 161]. En este último caso, como en casi todos los anteriores, Manuel Padorno reflexiona en prosa sobre su propia palabra poética; quiere conseguir su palabra canaria, que su palabra sea de allá:

[...]El náufrago cultiva con pasión esa planta alrededor suyo. Inmenso matorral sonoro. Árbol de la palabra. Se vuelve hosco, incómodo, como si no quisiese saber nada de nadie, molesto, cuando ronda la palabra que no se sabe cómo enunciar, de dónde viene, por qué. Cualquiera de ellas puede nacer en su casa, llegar a danzar, a todas atiende, mima, las corteja, las cría. Él fecunda la palabra. A palabra fea. A palabra hermosa. A palabra mala. A palabra buena. A la palabra verdadera. A la palabrita. [...] [NS, 162]

⁴⁶⁵ “Palabra del sol”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 60.

Puede que este sea el diseño formal y fundamental *El animal perdido*: recobrar ese *animal perdido* que es la poesía y la creencia del poeta en reencontrarlo dentro de la realidad y el contexto cultural y espacial canario. Nos hallamos, así las cosas, antes un poemario que ya no reflexiona tanto sobre la mirada, sobre el acto de ver —como sí lo hacía el anterior, *Una bebida desconocida*— sino sobre la palabra. De esta forma, Manuel Padorno expresa nítidamente lo que para él es ya una necesidad, la de hacerse o crearse su propia palabra canaria:

EL VERBO CANARIO

El náufrago habita un apartamento en la Ciudad Alta vacío. Vive allí. Duerme en el suelo, come en un pequeño bar familiar debajo de su piso. [...] El náufrago merodea por la Ciudad Alta, en Las Palmas de Gran Canaria, de día, de noche, insomne. Animal acorralado trata de encabezar su vida con la palabra balbuciente, buscar esa expresión desconocida, conformarla, silbarla... (mira la Isleta, el incendio del aire, el muelle que emerge del oleaje...). Prorrumpe entonces, levantándose, echándose a volar: el Verbo canario. Éste. Éste es. [NS, 161-162]

En absoluta desobediencia

En las páginas inmediatamente anteriores, comentábamos la idéntica suerte editorial para esta obra y la anterior: ambos inéditos hasta que son incluidos, completos, en una primera edición en *El náufrago sale*, ambos objeto de una selección en *El nómada sale*. También vimos, en cuanto a *El animal perdido todavía*, que incluso un poema de la primera edición de *En absoluta desobediencia* pasaba a formar parte de la segunda de *El animal perdido todavía*, en *El nómada sale*, dando lugar a un sorprendente nuevo capítulo, “IX ES OTRO LENGUAJE”. Sin embargo, y por lo que trataremos a continuación, entre *El animal perdido todavía* y *En absoluta desobediencia* existen más diferencias que similitudes.

Pero ocupándonos ya de *En absoluta desobediencia*, los 79 poemas que integraron su primera edición, en *El náufrago sale*, quedaron reducidos a los 19 —los cuales mantienen su orden relativo con respecto a la primera edi-

ción— que podemos encontrar en la selección de *El nómada sale*. El texto es el mismo de una a otra edición pues el poeta no debió practicar correcciones.

En absoluta desobediencia carece de capítulos en sus dos ediciones, pero un grupo de poemas quedaba claramente situado hacia la mitad del libro en la primera edición: nueve textos en prosa poética y numerados con romanos. *El nómada sale*, al seleccionar el libro, apenas toma dos de estos poemas en prosa —y uno lo envía al libro anterior, ya lo hemos visto—, con lo cual se pierde esta especie de capítulo central de poemas en prosa. En la «Dedicatoria y notas» de *El naufrago sale*,⁴⁶⁶ Manuel Padorno explicita la inclusión en el libro de versos «de José Martí, Domingo Rivero, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, César Vallejo, Luis de Góngora, Basil Bunting, Vicente Aleixandre y Jorge Luis Borges».

Variedad métrica

Es este poemario, por ahora, de los que más variedad métrica posee. Aunque continúe abundando el endecasílabo, como verso básico y fundamental, junto a él aparece el verso libre moderno, con predominancia del de arte mayor, aunque a veces pueda darse la alternancia entre este y el de arte menor. Pero también encontramos poemas en prosa en este libro, los nueve situados en la parte central del libro e individualizados también por su numeración romana.

Dentro de esta línea de variedad métrica —similar a la de los libros anteriores—, detectamos, no obstante, una tendencia general al acortamiento del verso de *En absoluta desobediencia*. Poemas como “Luz del incendio”, que reproducimos a continuación, hubiesen sido imposibles en los libros precedentes. Así pues, observamos condensada en este poema la tendencia general métrica en el libro, es decir, hacia un progresivo acortamiento del verso.

LUZ DEL INCENDIO

Gente que caminaba
hasta la guagua por la Alameda
de Colón y, al subir, ardía.

⁴⁶⁶ [NS, 252]

El Gabiente Literario
el robledal crema espejeaba.
El coche daba la vuelta
a la calle Malteses, caía
fuego abajo.

Todo el barrio
el incendio.

La ventana
la luz. [NS, 180]

Nos interesa doblemente recoger este poema por indicar, en diverso modo, dos de los ingredientes fundamentales de todo el libro. Por un lado, aunque el espacio referencial del texto sea canario, de Las Palmas, en esta obra se da en general una disminución muy significativa de la temática canaria. Parece que el asunto ya había quedado suficientemente elaborado en el texto precedente, *El animal perdido todavía*.

Argumento

Por otro lado, junto al acortamiento del verso, en el poema y en todo el libro, se efectúa la correspondiente simplificación sintáctica, hasta llegar, como en el caso del poema recién recogido, a la sencillez de la frase nominal. Estamos ahora, pues, lejos de los ejercicios más bien gongorinos en *Una bebida desconocida*.

Aún así, y contra lo que pudiera parecer, esta transparencia léxica y sintáctica no está en favor de una fácil comprensión o interpretación de los textos. *En absoluta desobediencia*, con sus tan frecuentes como aparentes coloquialismos deviene, no obstante, en una de las obras más herméticas de nuestro poeta. Una vez más Manuel Padorno nos sorprende, privándonos del resultado poético más esperable. Aquí radica, seguramente, su absoluta desobediencia.

Por otra parte y como viene siendo habitual en los libros del poeta en esta época, varios de los poemas son de referencia cultural: el poema a los pintores “Philp Guston” [NS, 170] o a Clifford Still, en “Por el oeste” [NS, 175], o el dedicado al poeta canario “Manuel González Sosa” [NS, 167].

Dentro del prosaísmo, el narrativismo y sencillez en la expresión, la naturalidad, tan frecuentes como aparentes, ya lo hemos avanzado, a lo largo del poemario, distintas voces van hablando en cada texto, distintos personajes. Puede pensarse que lo que se produce aquí es una suerte de polifonía muy propia de los modos posmodernos. Desde lo que estas voces desarrollan en su hablar, se escucha el tema de lo inefable, de la creación y de la ruptura con la realidad convencionalmente instituida. Todo ello se realiza con una expresión tan sencilla como hermética. Veamos algún ejemplo de este hermético coloquialismo que a veces se desarrolla en modos textuales dialógicos:

POR EL OESTE
Clifford Still

Cuando el paisaje se desvía
de esa manera, dije. Cuando
el chófer no controla el volante...
Era difícil ver lo oculto.
El chófer alegó entonces
que él había sido contratado
después, antes que amaneciera,
que no tenía culpa alguna.
Un viajero al levantarse
del asiento dijo que se parara
por allí: le miró largamente.
¿Era para mear? Dedujo. Trajo
un ramo de flores. Ésta es
la flor, dijo. Pero este ramo
está fresco todavía. Lo quiero
maduro. [...] [NS, 175]

Junto a la expresión coloquial o a la reproducción de diálogos sin *verba dicendi* ni los preceptivos signos de puntuación, en el poema puede observarse, también, un nítido narrativismo. Este sea quizá el rasgo más significativo de conjunto en la obra, rasgo que apenas habíamos detectado en los libros precedentes y que anticipa obras futuras muy importantes, como *El hombre que llega al exterior*. En nuestro análisis de la obra recién mencionada trataremos mejor este tipo de narratividad donde las historias, comenzadas *in media res* carecen de final y de una lógica que pudiera hacerlas fácilmente comprensibles. Nos encontramos, esta vez, ante un relato descompuesto, deconstruido, carente de interpretación fija, por supuesto que de moraleja e, incluso, de una voz o perspectiva narrativa única. Veamos el inicio de un poema cuya narrati-

vidad —prospectiva, en prolepsis— es más que clara desde sus primeros versos:

JUICIO EN DUBLÍN

Esta noche tengo que testificar
en La Audiencia, con nostalgia.

El juez verá mientras se instala
en el vitral (cuando amanecía)
que estaba en otro sitio parecido.
En el lugar en el que se cometió
el crimen (por ahora) no hubo nadie.
Ni el criminal siquiera. [...] [MS, 174]

La desobediencia

Poemario más irregular, quizá inferior en calidad a los anteriores, *En absoluta desobediencia* presenta como valores más significativos, de un lado la prefiguración de obras muy importantes que habrían de venir, tal es el caso de *El hombre que llega al exterior*; de otro, la plasmación en un significante, *la desobediencia*, de la poderosa y riquísima noción que, denominada más adelante como *el desvío*, será elemento de desarrollo y desarrollador, a su vez, de buena parte de la obra poética final padorniana. La desobediencia de *En absoluta desobediencia* no es otra cosa que un anticipo del capital, en Manuel Padorno, tema del *desvío*. Así nos lo confirma Eugenio Padorno:

La decisión, irreconciliable con la expresión lógica, de colocar el mar arriba y el cielo abajo no está reiterando los ejemplos de lo que el poeta llamará actos de *absoluta desobediencia* o de *desvío*, y que reubican a Manuel en el camino de su certeza, que hallará pleno desarrollo en su obra treinta años más tarde.⁴⁶⁷

Por la desobediencia a lo instituido, lo convencional y lo automatizado, desde un inicial acto de desobediencia lingüística, incluso sensorial, se comienza a tomar el camino del *desvío*, el cual llevará, al final de la obra del poeta, *al otro lado*. Pero todo esto lo retomaremos más adelante.

⁴⁶⁷ “Tránsito de Manuel Padorno”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 321.

Loor del solitario (1987)

Como en el caso de los dos libros que acabamos de tratar, *Loor del solitario* posee la peculiaridad de no haber sido publicado individualmente; ahora bien, este libro acumula, además, la de haber quedado inédito: solo nos llega de él la selección, con un total de quince poemas, incluida en *El nómada sale*. No podemos saber, por tanto, cómo era el libro originario y debemos realizar nuestro análisis sobre una selección de la obra, con lo cual todas nuestras conclusiones acerca de *Loor del solitario* habrán de ser, inevitablemente, parciales.

Endecasílabo blanco

En cuanto a su métrica, el libro aparece escrito en un endecasílabo blanco, mayoritariamente, que no es muy sonoro ni muy abrupto, es decir que supondría un término medio entre el endecasílabo fracturado de los libros anteriores y el que Manuel Padorno desarrollará al final de su escritura, más clásico. A veces no importa al poeta si algún verso queda irregular, con 10 o 12 sílabas. El poema que no se presente en endecasílabos, ha de aparecer en los versos afines a este.

Se mantiene en esta obra la tendencia al acortamiento del verso iniciada ya en el libro anterior, *En absoluta desobediencia*, pero ello aquí no se acentúa. También se mantiene la tendencia al acortamiento de unos poemas que van, de esta manera, haciéndose cada vez más breves. En *Loor del solitario* los poemas oscilan entre los 10 y los 20 versos. Encontramos, incluso un poema, con apenas 5 versos, de inusual brevedad tanto en esta etapa como en el conjunto de la obra de nuestro poeta:

CABEZA TENDIDA

Comprendí, a la puerta
del agua cómo lloraba,
ya que lloraba el agua:

el agua inescrutable,
el rostro transparente. [NS, 183]

Dentro de la variedad métrica del texto, continúa apareciendo el poema en prosa, aunque solo en número de uno por lo cual es de suponer que en la obra completa hubiera más. Ahora bien, la tendencia formal más nítida en *Loor del solitario* puede definirse como la consolidación del endecasílabo. Es el verso más empleado y los que aparezcan de distinta medida siempre lo harán para servir de contrapié al endecasílabo. De este modo encontramos las típicas silvas modernas en que se combinan heptasílabos y eneasílabos con los versos de once sílabas, tal es el caso de “El vaso un recuerdo”, [NS, 183].

Esta predominancia del clásico verso es tal que volvemos a encontrar ahora poemas escritos únicamente en esta medida:

CANGREJO DEL ESPACIO⁴⁶⁸

El cangrejo en la playa azul. Pisarlo
entonces, con el tacón, ¿pisarlo?

contra la arena blandamente, quebrantarlo
un cangrejo evidentemente literario:

el cangrejo de la poesía. Aquella
mañana esplendorosa en la escritura.

En Coral Gables la porfia. En Miami.
Un cangrejo que atravesaba inocente

el espíritu. Nostálgico del roque.
Un cangrejo que caminaba bajo [...] [NS, 184-185]

Pero también hallamos algún poema escrito en versos mayores al endecasílabo, tendencia de las obras anteriores, como en el caso de “Otra vez Juan el Barbero”, con versos mayoritariamente de 13 sílabas.

Vuelta a lo canario

En cuanto al contenido, el rasgo más acentuado del poemario puede cifrarse en la vuelta a la temática canaria; pero ello no ha de extrañarnos. Por la fecha del libro, 1987, estamos en plena democracia, con el desarrollo de las autonomías y Manuel Padorno es por estas fechas gestor cultural en el go-

⁴⁶⁸ NS, págs. 184-185.

bierno de Canarias. Poemas como “Cónclave en el sur” [NS, 187] o “Meditación en el Parque San Telmo” [NS, 188] y otros varios desarrollan esta temática. “Ni filosofía...”, texto en prosa poética, viene a ser una reflexión sobre la idiosincrasia canaria en la línea de los textos ya tratados en *El animal perdido todavía*:

NI FILOSOFÍA...⁴⁶⁹

Ser canario no tiene nada que ver, parece, con la filosofía. Ni tampoco tiene nada que ver, parece, con la geometría. El canario mira la cumbre solamente diluida en el espacio.

Parecería que fuera en balde. Mirar tanto tiempo la cumbre es propio de un hombre distinto. Que no tiene prisa por llegar a ninguna parte. Ni le conviene. [NS, 190]

En “Otra vez Juan el Barbero”, lo canario es expresado desde la forma más personal del poeta, es decir, a través de los personajes que habitan el recuerdo del joven Manuel Padorno, en este caso con Juan el Barbero, personaje que ya aparecía en *Queréis tañerme*, una de las primeras obras del poeta. “En el tibio diciembre”, el poeta explora el sentido de su comarca canaria, tal y como él llegaría a considerarla a lo largo de todos estos años de reflexión y elaboración sobre ella misma, es decir, también americana, europea, universal:

[...] Ensimismado tiempo canario
baila en Cuba, en Caracas, pisa
la piedra americana, el aire
desconocido, el baile
desconocido, amor mío. [NS, 187]

“Cónclave en el sur”, recrea un diálogo imaginario que tiene lugar en esa misma comarca entre los grandes de la literatura —Martí, Dostoievski, Whitman, Shakespeare, San Juan, Góngora, Donne...— para proponer, la suma de las voces de todos ellos, la idea padorniana de la necesidad de una cultura y de una palabra canaria

⁴⁶⁹ NS, pág. 190.

Este parece ser el asunto fundamental del libro el cual, asociado con un segundo tema, configura el significado global de *Loor del solitario*. En esta obra, nuestro poeta empieza a ser consciente de su aventura poética y del modo solitario, marginal, en que ella tiene lugar. En ciertos poemas del libro, “Pájaro solitario”, “Gaviota terminada”, “El vaso un recuerdo”, se empieza a vislumbrar, en el ámbito canario que los sustenta, otra palabra poética, el nuevo modo poético padorniano que habrá de llegar en los libros inmediatos. “Cangrejo del espacio” —ya lo veíamos en cuanto a su métrica— en homenaje a Juan Ramón Jiménez, desarrolla la idea de hacer una nueva poesía, la del solitario. En este sentido, el poema que abre el libro y que lleva su mismo título se revela como texto clave para entender bien esta obra:

LOOR DEL SOLITARIO

Animal a las puertas de la tierra
en loor del solitario, en el silencio

en la ventana de la luz abierta
en loor del solitario, en el silencio

vi relampaguear el pez de luz arriba
en loor del solitario, en el silencio

crecer el árbol de la luz delante
en loor del solitario, en el silencio

la gaviota enramada en el incendio
en loor del solitario, en el silencio

amé profundamente el cuerpo ebrio
en loor del solitario, en el silencio

tendido el mar, salí del mar, del agua
en loor del solitario, en el silencio

he vivido comunitariamente
en loor del solitario, en el silencio

vegetal, mineral, terráqueo y libre
en loor del solitario, en el silencio. [NS, 181-182]

“*Loor del solitario*” configura una especie de salmodia, de loor, es obvio, en la cual se repite en los versos pares, a modo de estribillo, «en el silencio». Manuel Padorno materializa, así, su personal canto al solitario, a sí mismo en tanto que poeta, en el que se enumeran las cosas que en el silencio, en la soledad creativa, se pueden alumbrar: «el pez de luz», «el árbol de la luz», «la gaviota», «el mar», «el otro lado»... es decir, buena parte de la peculiarísima realidad textual apenas creada por Manuel Padorno a lo largo de todos estos años, y por desarrollar completamente en los libros venideros. La profundización y el trabajo poético en estas peculiares realidades permitirán a Manuel Padorno allegarse a esa otra realidad alternativa, *el otro lado*, que solo con su método poético, tan solitario como gravoso, ha podido alcanzarse.

Este quizá sea el mayor logro de *Loor del solitario*, es decir que, gracias a su escritura, Manuel Padorno, el poeta solitario canario, ha llegado a ser consciente de que debe culminar su aventura poética en las Islas, y dar a luz allí a su propia y auténtica palabra: tan canaria como universal, tan solitaria como solidaria.

El hombre que llega al exterior

Esta importante obra padorniana conoce dos ediciones, en el mismo año de 1990: la primera, en forma de selección y con el epígrafe «1987-1989» aparece en *El nómada sale*; la segunda nos llega íntegra, en Pre-Textos y bajo el epígrafe «1987-1988».

En su edición completa, el libro consta de tres partes: “Buscando la gasolinera del sur” con 31 poemas, “En el interior de la casa europea” con 12 poemas en prosa y, por último, “Trabajos en el exterior” con 24 poemas.

En cuanto a la métrica, encontramos verso libre moderno. Si bien hay predominancia de los ritmos yámbicos, si bien abunda el endecasílabo y los versos afines, estamos ante una métrica deliberadamente irregular que busca a toda costa escapar a ninguna pauta. Mayoritariamente, el verso es largo, de arte mayor, pero en algún caso puede predominar el heptasílabo.

A veces, los poemas se organizan en estrofas de tres versos o en pareados. La longitud de los poemas oscila y tampoco es regular. Poemas hay de diez versos y otros que llegan a los treinta.

El hombre que llega al exterior es una obra notablemente heterogénea. A los textos en verso o en prosa, se añaden poemas de neta vocación viajera, cosmopolita o europea junto con otros que desarrollan la temática autóctona y canaria tan habitual hasta ahora en el quehacer poético del poeta, “Sóngoro canario” o “Cuando la negra”. Por otra parte, otra serie de poemas son de vocación culturalista y tienen como referentes figuras artísticas distintas: “Góngora”, “Clifford Still”, “Van Gogh”.

Si está claro que en *El hombre que llega al exterior* Padorno quiere efectuar un viaje y, para ello, efectúa los primeros pasos de un trayecto lírico que lo va a llevar de su irregular producción en los años ochenta del pasado siglo —la que inmediatamente acabamos de tratar— a lo mejor de su obra en los noventa. Podríamos, así, afirmar que *El hombre que llega al exterior* es un libro de frontera, en todos los sentidos. Por esta razón, hemos decidido mantenerlo dentro de las obras producidas en el periodo madrileño; por ello y porque todo periodo poético padorniano parece culminado con una gran obra: si la etapa inicial acabó con *A la sombra del mar*, la segunda etapa lo hará con *El hombre que llega al exterior*.

Narratividad

El peso de lo narrativo en *El hombre que llega al exterior* es determinante. Ya los tres primeros poemas del libro parecen dar origen a una historia: alguien habita una casa y nota los movimientos en el exterior de otras personas, en “Alguien, por fuera”, poema con que se abre el libro; otro “alguien” llega a la casa y vacila en el umbral en “Delante de la casa”, segundo poema de la obra; ya en el tercero, “Este mismo lugar”, escuchamos las palabras que alguien dirige a otro alguien femenino explicándole por qué ha decidido quedarse en la casa. Pero, como puede observarse, todo es muy difuso y fragmentario. Si Padorno fuera narrador, lo sería bastante posmoderno.

En numerosos poemas de *El hombre que llega al exterior* no aparece el universal presente de la lírica, sino los tiempos verbales más propios de la narración: pretérito perfecto simple o imperfecto de indicativo o, a menudo, la clásica combinación de ambos. En “A la máxima lentitud”, un protagonista que llega a una gasolinera cuenta:

En la gasolinera pregunté concretamente
por alguien. Pronto me di cuenta de lo impropio

De mi conducta; nada más verle la cara. Debí [...] [HE, 12]

En “Bazar del comerciante hindú”:

Aquella tienda precisamente
vendía algo siempre. Cuando todo
el mundo dormía resulta que iba
él, el indio, y abría. [HE, 15]

Otro de los rasgos más propios de los textos narrativos que de los líricos es la aparición de diálogos. En los poemas de *El hombre que llega al exterior* se reproducen, además, distintas formas posibles de diálogo. En “El hombre de la gasolinera”, asistimos, con los preceptivos *verba dicendi*, al siguiente diálogo en estilo directo entre el gasolinero y el *protagonista*:

[...] ¿Cuántos? me preguntó. *Llene
el depósito*, le contesté. ¿Usted
no es quien estuvo ayer por aquí? [HE, 67]

Pero en el caso de “Delante de la casa”, asistimos incluso a la reproducción de un monólogo interior en cursiva, a pesar del explícito *verbum dicendi*:

Cuando llegó delante de la puerta
abierta, dijo, *aunque sé que me esperan
debo llamar, tocar el timbre: lo correcto*. [HE, 10]

En los abundantes poemas narrativos de *El hombre que llega al exterior* podemos detectar narradores internos de los hechos o narradores externos. En “Por dentro” tenemos un narrador en primera persona:

Nueve días al volante por aquella
carretera infinita, llorado y sucio
llegué al motel y aparqué al fondo [HE, 27]

Y no así en “Escalera de la azotea”, donde el narrador refiere las acciones que efectúan terceras personas:

Se fue al dormitorio dejándose caer:
lloraba desconsoladamente. Ella
entraba y salía por la ventana. Aquella
noche fecundaron. Ya nunca volvería
a marcharse, por eso él, ahora, cuida [...] [HE, 39]

Pero, al margen de cuál sea la posición enunciativa que la voz poética adopta a la hora de dar cuenta de estas historias, lo importante es que, en *El hombre que llega al exterior*, asistimos al despliegue de todo un notable conjunto de personajes, los cuales ponen título a menudo a la composición: “Mi vecino hindú”, “El camionero”, “El ladrón”, “El peón de albañil”, “El hombre de la gasolinera”, “El buscador de oro”, “El cocinero”...

Puede observarse que la aparición de aquellos personajes, que funcionan a modo de protagonistas en los relatos de los poemas, no es en absoluto anecdótica. Podría incluso pensarse que el libro consiste, en buena medida, en la presentación de este repertorio de voces, subjetividades y relatos particulares. Es decir, que cabría la posibilidad de pensar que *El hombre que llega al exterior* fuese un libro de relatos o microrrelatos, presentados en forma poética. Ahora bien, los personajes que aquí aparecen configuran, más bien, el repertorio de los posibles desdobles en la identidad de una misma y única voz poética, la de Manuel Padorno. Más adelante veremos en qué medida esto es así y qué sentido tiene este desdoblamiento colectivo.

Pseudonarratividad

Si esto fuera así, los personajes que van apareciendo a lo largo de *El hombre que llega al exterior* no son exactamente personajes. En la misma forma, las historias que se nos relatan en *El hombre que llega al exterior* no son realmente historias; lo parecen, sí, pero una serie de hechos las descalifica como meros relatos y abre la vía de la interpretación simbólica, luego lírica, de estos pseudorrelatos.

Cada uno de los *cuentos* que aparece en *El hombre que llega al exterior* carece de la clásica vertebración narrativa en un planteamiento, nudo y desenlace. Todas las historias quedan abiertas, sin resolución del nudo que se hubo planteado. Antes al contrario, estos poemas no resuelven ni aclaran nada sino que, más bien, problematizan y oscurecen.

En “El hombre de la gasolinera” leemos:

El hombre de la gasolinera parecía
reconocerme (me miraba agachándose).

¿Cuántos? Me preguntó. *Llene
el depósito*, le contesté. [HE, 67]

Tras este planteamiento narrativo donde dos personajes se han encontrado, asistimos a la continuación del diálogo en que el empleado de la gasolinera da unas señas al conductor:

[...] Cuando
llegue al final del camino
Tuerza, verá la vieja loma.
Dele la vuelta, rodéela. Es
Allí mismo. [HE, 67]

Pero la aparente historia que el poema relata se consume aquí mismo, en esta serie de indicaciones:

[...] Verá
Las piedras circulares, allí.
Entonces, cave. [HE, 67]

Solo podemos desentrañar el sentido final del texto por la vía del símbolo. Es decir, no hay una historia completa sino otra desacadada; obtenemos el planteamiento de un relato que queda, deliberadamente, sin desenlace, sin cerrar para posibilitar la apertura de lo simbólico: el resultado lírico.

En otros casos el poeta, siguiendo en apariencia los modos del narrar posmoderno, cambia de sujeto en la enunciación del relato, sin previo aviso, modificando así el punto de vista narrativo. En “El buscador de oro”, leemos inicialmente:

No soy un buscador de oro
mineral —me gustaría serlo—
por aquí. Pudiera parecer
al verme en la vaguada [...] [HE, 19]

Pero seis versos más adelante encontramos:

¿Qué hace

Ese buscador de oro por aquí? [HE, 19]

Y así hasta el final del poema, donde una voz, que podríamos identificar como de la colectividad, reflexiona sobre el sujeto inicial y pide para él:

Échenlo,
échenlo, nos pierde [HE, 19]

Pero lo que más a menudo sucede en este poemario, para invalidar una posible reducción de los textos a meros relatos o microrrelatos versificados, es la reinterpretación en clave lírica de todo lo que se ha leído; ello ocurre, precisamente, al final del poema. Cuando el texto expira, en los últimos versos, unas pocas palabras nos hacen traspasar al nivel simbólico, justamente, por la irracionalidad o fuerte lirismo de lo expresado. En “El peón de albañil” se nos refiere escueta y objetivamente la labor cotidiana de este trabajador, hasta el momento en que sale a comer su merienda:

[...] Se le vio traer
Un hatillo, un bulto; abrirlo;
Sacar la servilleta; airearla:
Comer algo. [HE, 35]

Y aquí llega la carga simbólica que hace trascender líricamente, a posteriori, la global interpretación del poema:

Su boca era
la llama del melocotón [HE, 35]

En “El camionero” sucede lo mismo; tras la enumeración más prosaica de los detalles de su día a día, solo al final del texto, leemos:

Parecía
Un camionero. *Allí.* [HE, 32]

A modo de breve recopilación, un relevante número de los poemas de Manuel Padorno en *El hombre que llega al exterior* se nos presenta, tipológicamente, como textos narrativos en verso, poblados de personajes y trufados, a menudo, de diálogos. La expresión sencilla y prosaica, el estilo claro y antirre-

tórico en todos ellos apoyaría este parecer. Pero los personajes no son tales y las historias son cualquier cosa menos eso, relatos. El aparente narrativismo —a deshora ya del de sus compañeros de generación— de Padorno parece más bien un artificio retórico para dejar dicho algo sin llegar a enunciarlo.

Realismo sucio

Dentro de esta línea aparentemente narrativa, y en relación con el despliegue de personajes, hallamos en *El hombre que llega al exterior* toda una serie de poemas que recuerdan a los relatos propios del realismo sucio americano y, más en concreto, al género cinematográfico de las *road-movies*:

A LA MÁXIMA LENTITUD

En la gasolinera pregunté concretamente
por alguien. Pronto me di cuenta de lo impropio

de mi conducta; nada más verle la cara. Debí
continuar viaje a oscuras, sin saber dónde

me hallaba. Miré el plano entonces, todavía
dentro del coche. Él hizo señas con la mano.

Seguiría por allí. Por allí, irremediablemente.
Usted siga hasta el final, pero siga ahora

lentamente, muy despacio; llegará solamente
si consigue correr a la máxima lentitud. [HE, 12]

Tenemos, así, la gasolinera, el coche, el plano de carreteras y hasta el tópico en estos relatos de la búsqueda de un personaje que, en terminología narratológica de Vladimir Propp, habrá de hacer de donante. En “Por dentro” podemos leer:

Nueve días al volante por aquella
carretera infinita, llorado y sucio
llegué al motel y aparqué por el fondo.
Necesitaba dormir algo, reponer fuerzas,
hablar con alguien. Llegaría a tiempo.
Cerré el coche. No sabía casi caminar.
Me dirigí a la recepción. Entré. Sentada
tras la mesa, compuesta y sonriente

hablaba por teléfono una mujer rubia.
Algo tuvo que ver en mí, pues colgó
precipitadamente; se levantó, me dio
la llave azul, la cena y, mirándome
a los ojos me propuso que la siguiera.
Que siguiera con ella continuamente,
que no me detuviera allí por dentro. [HE, 27]

En este caso, encontramos el viaje, la carretera, el motel de carretera, su aparcamiento, la recepción con la “mujer rubia” que dentro habla por teléfono... es decir, todos los tópicos del género. Todo ello, además, expresado escuetamente, sin artificio retórico, con oraciones tan breves como «Entré». Otros poemas del libro, “En la gasolinera del sur”, “La roca viva”, “El camionero”, “El hombre de la gasolinera”, “Era una casa sola”, desarrollan idéntica temática con similares formas y esto no puede, claro está, ser casual.

Junto a esto, algunos poemas aparecen referencialmente ubicados en diversas puntos de la geografía europea: la Selva Negra, el bulevar Saint Germain, París, Otterlo, Ámsterdam, Holanda, Londres, Cambridge, Madrid, Roma, Lisboa... Recordemos aquí que, desde 1969 en que hace su primer viaje a Nueva York, Manuel Padorno se convierte en un viajero empedernido.

Con los poemas de *road-movie* o poemas de la carretera, ocurre algo semejante al *corpus* de poemas mayoritariamente narrativos de *El hombre que llega al exterior*. Es decir, no son exactamente poemas de carretera ni agotan ahí, definitivamente, su significación. Son un molde para sugerir algo más; son un señuelo que, desmontado, permite alcanzar otra más profunda significación.

El viaje

Desde el segundo poema de *El hombre que llega al exterior*, “Delante de la casa”, nos encontramos de lleno con el tema del viaje:

aque! viaje contraía conocimiento previo [HE, 10]

Como en otros libros de Manuel Padorno, en este se traza un viaje. Todo *El hombre que llega al exterior* es un libro que configura y es, él mismo, un viaje. Los poemas de la carretera pertenecen a un género muy apropiado para tal

efecto. Por otro lado, cada uno de estos textos representa un aspecto, una distinta carretera, generales o secundarias, en el viaje total. Fiel, ahora sí, a la retórica de la Generación del 50, no el poema ya sino el libro es el viaje.

Ya que en el libro hay viaje, en los últimos poemas se llega al final del trayecto, a la muerte. Pero después, *más allá* —y aquí Manuel Padorno, como en él es habitual, rompe las expectativas—, alcanzamos otra cosa: una suerte de experiencia mística, panteísta o de contacto con lo total. Cuando nos acercamos al final del libro hallamos poemas como “El hombre lógico”, “En el atardecer”, “Entenebrecido”, “Atardecer en Las Canteras” o el caso de “Nocturna”, poema final del libro:

NOCTURNA

Cae la noche: huelo
el mar, el salitre aromoso.
Estoy delante el tiempo
bajo la gran quilla nocturna,
un país tenebroso. Bajo
el designio humano, final,
un hombre se pronuncia
en la desolación. Tiene
empuñada la luz, alumbra
lo que se ve: la noche,
viva noche infinita. [HE, 89]

No puede ser casual que en esta parte final de la obra se acumulen la mayoría de los poemas que tratan el atardecer, la oscuridad, la noche o, más explícitamente, la muerte:

EL HOMBRE LÓGICO

Afortunadamente el hombre sabe
cada día más sobre su propia
muerte, ignoto territorio fiel,
en vida. Ir descubriendo algo
cada día parece ilógico.
Cómo decir las cosas. Entenebrarse.
Piadosamente el hombre al borde
del tiempo, del agua, celestial
y terraqueo, en su pronunciamiento
(*una luz de otra parte en una nube*),
el hombre que parece todavía

tener la luz. Trabajada
luz que no se ve. Oscuridad
que no se ve. Algún día
afortunadamente el hombre
Descubrirá también germinativo...
Verá que muere lógico. Cada
día más cerca ya del agua. [HE, 73]

Es evidente que en el poema se habla de la muerte del hombre y de su lenguaje, es decir, de lo que hace consciente de su propia muerte al hombre. El hombre lógico, el hombre del logos, en intertextualidad, literal ahora y en cursiva, con Juan Ramón Jiménez, puede acercarse a conocer la muerte.

El viaje que Padorno efectúa en *El hombre que llega al exterior* es un viaje al exterior. Tras todos los tanteos, tanto temáticos como estilísticos, a los que hemos asistido en las obras precedentes, en *El hombre que llega al exterior* parece configurarse definitivamente el sentido de esta obra. En *El hombre que llega al exterior* nuestro poeta se decanta por un camino que le permitirá, unos pocos años después, recalar en el puerto de *Canción atlántica*.

El camino o la carretera que Manuel Padorno ha encontrado aquí conduce al exterior, a la realidad. El libro es desautomatizador, en efecto, desde su propio título: todos esperaríamos «El hombre que llega del exterior» y no, «llega al exterior». Esta es la declaración de intenciones: llegar al exterior, a la realidad, conocerla auténticamente y desvelarla. Este es el verdadero viaje que hay en el libro. Tras llegar a la muerte y hablar un poco de ella, donde se culmina, verdaderamente, es en la realidad exterior. Realidad cuyo contacto y conocimiento produce unos efectos y goces similares a los de la experiencia mística y, por tanto, es expresado en muy parecidos términos, aunque en realidad no tenga nada que ver con ella.

Pseudomística

Desde el principio del libro estamos de búsqueda. La primera sección de poemas lleva por título “Buscando la gasolinera del sur”, buscando, pues, el surtidor, el lugar de donde manan los combustibles. Otro poema de esta primera sección, “El buscador de oro”, declara la búsqueda del metal más deseado y valioso.

En toda búsqueda se da como paso previo la falta de algo. El deseo supone el inicio de un largo camino que conduzca al encuentro con lo deseado. Desde esta situación parte el libro, a la búsqueda de unos poemas que, solo tras haber recorrido un determinado camino, van a encontrarse hacia su final. Pero, desde los poemas iniciales, nos topamos ya con palabras que contienen símbolos netamente místicos. En “En este mismo lugar”, el personaje que habla en el texto manifiesta que ha decidido quedarse en una casa porque allí:

Vi salir una llama blanca. Era
de cristal. Me acerqué. Cortaba.
Tenía el filo fúlgido. [HE, 11]

Pero, también allí:

Vi,
Entonces cómo brotaba del suelo
Un silbo. De cristal también. [HE, 11]

En “El humo lentamente”, la voz poética comunica:

Oí algo distinto
pasar un ave ardiendo [HE, 84]

Y “En la gasolinera del sur”:

Todavía ando
por allí, excavando entre
las piedras, llamas, fuegos,
un pozo infinito. [HE, 16]

Por otra parte, la voz poética no solo manipula símbolos propios de la mística de cualquier autor o época sino que también se expresa ella misma haciendo uso de un recurso estilístico propio de la mística, el oxímoron. En “A la máxima lentitud” solo se alcanzará el objeto de la búsqueda:

Si consigue correr a la máxima lentitud. [HE, 12]

En “Orquesta”:

Uno sabe despacio. Tiene

únicamente la alegría. Suena
la orquesta de silencio. [HE, 77]

En este mismo poema, el propio gasolinero oficia de guía espiritual que da las señas y preceptos que permitirán alcanzar lo deseado. Pero ya en otro, “En la gasolinera del sur”, asistiríamos al arduo y doloroso proceso que debe preceder en toda búsqueda mística a la consecución del objetivo, la vía purgativa. Esta se materializa en el tópico espacial del desierto:

APARQUÉ en la gasolinera
del Sur. Dormí dentro del coche.
Al despertarme vi una avutarda
volar encima. Y contemplé el paisaje.
No crecía por allí un árbol
ni la hierba, ni el cosco rojo.
Un paisaje de cal viva.
Ni un alma. Tampoco había
nadie en el surtidor. Ni
un alma. [HE, 16]

Ahora bien, atravesado el desierto de la privación y la renuncia se encuentra algo. Pero entonces surge el problema de la imposibilidad para comunicar la maravilla del hallazgo; entramos en la inefabilidad que prorrumpe en el balbuceo de la voz poética: anacolutos, incoherencias lógicas y gramaticales, invención de una lengua o código propios...

ROSTRO RECIENTE

El cielo azul un límite
sin fondo, altas estrellas

fijan por el espacio
el pensamiento. Un hombre [...]

Envejecer es oro

civilización nuestra
todavía. Yo sé de

qué trato, qué bordeo
casi ininteligible,

yo ya no tengo prisa,
soy despacio. [HE, 85]

En su muy particular experiencia mística, Padorno resimboliza los signos de la mística, los reencarna en realidades más actuales al hombre moderno. Así, la fuente de la lírica tradicional y de siempre, el lugar donde se sacia la sed para continuar el camino, pasa a ser la gasolinera, “el surtidor”. Ya hemos visto en el gasolinero al maestro o guía espiritual que emite las indicaciones. La iglesia o el templo sagrado es resimbolizado por Padorno en “La playa del inglés”:

Bañarse en el mar ahora
parece un rito. Entrar
en el agua una ceremonia.

La ceremonia culta. *Ecclesia*
de la playa. [HE, 13]

Y así, tras todos estos pasos y procesos llegamos a poemas como “El humo lentamente”, “Rostro reciente” o “Árbol exterior”, situados ya en el final del libro, donde la experiencia mística es aún más aparente. Un solo poema del libro podría contener y servir de ejemplo a todas estas explicaciones:

ERA UNA CASA SOLA

HABÍAN sido muchos días al volante
Hasta encontrarla, y estaba allí:
Era una casa sola en la colina
en plena tempestad, en el silencio.
Al acercarme pude comprender, ahora,
que sus paredes altas, qué lejanamente
sobre la vieja tierra cuarteada,
Que sus ventanas blancas, que la puerta
se erguía dulcemente en alta mar
en la más absoluta oscuridad. Tenté
la cal del muro más despacio, la cal
más lenta, la que se derrama abierta
en plena tempestad, en el desierto.
Era una casa sola en la colina
del tiempo. Se abrió la puerta. Entré.
Era una casa sola todo dentro. Se veían
los ríos de la tierra, las montañas,
el mar, la nube blanca, la gaviota
azul, el árbol de la luz, el pez
en plena tempestad, en el misterio. [HE, 82]

Como puede observarse, tras el largo camino se llega al hallazgo, una casa plena de maravillas, la casa del oxímoron, es decir, el templo que resuelve y disuelve las contradicciones y antagonismos: la casa de cimientos acuáticos, de la oscuridad que alumbra los símbolos constantes padornianos —el árbol de luz, la gaviota, el pez, el mar— la casa de lo dentro fuera y lo fuera adentro. En este poema se contempla bien cuál es el tránsito de Padorno: llegar al exterior, a una realidad que en verdad se aloja en el interior de cada uno, del mismo poeta. Tránsito que, en verdad, no guarda con la mística más que ciertos puntos en común; trayecto que en Manuel Padorno, ya lo iremos viendo a lo largo de las sucesivas obras, conduce a otra parte, a otro lado.

Las Palmas: viaje de vuelta

Desnudo en Punta Brava

Desnudo en Punta Brava consta de tres secciones: “Lo que se ve”, con veintiséis poemas, “En el confin”, con doce, y “Lo que no se ve”, de veinticuatro poemas. Los poemas de las secciones I y III oscilan entre los 7 y los 27 versos y son muy abundantes los de 12, 14, 18 o 22 versos. Por otro lado, la sección II, “En el confin” queda diferenciada de las otras dos, en lo formal: todos los poemas, los doce que la integran, tienen 10 versos. Además, estos poemas aparecen numerados en arábigos, del 1 al 12, cosa que no sucede en el resto del libro, y configuran los doce una fenomenología del acto de ver semánticamente autónoma frente al resto del libro.

En cuanto a la medida de estos versos, puede decirse que *Desnudo en Punta Brava* es un libro marcado por el endecasílabo. Solo los poemas iniciales consiguen escapar a esta medida desarrollando una irregularidad, o versolibrismo, con versos de entre las 9 y las 14 sílabas; ahora bien, a partir de “El jueves llovía solamente”, octavo poema del libro y todo él en endecasílabos, se asume esta medida para la mayoría de los versos, hasta el punto de que toda la sección II, está compuesta en endecasílabos. Excepción a esto son los poemas “Habanera” y “Gaviota abisal”, ambos en heptasílabos.

Desnudo en Punta Brava debe tratarse como libro fundamental en la búsqueda y hallazgo de la forma deseada por Padorno para su poesía. En esta obra el poeta efectúa un intenso trabajo formal que le va a permitir acercarse a su más verdadero y fructífero concepto poético, es decir, el quehacer lírico que va a consumarse definitivamente en la etapa de *Canción atlántica*.

Hacia la desnudez

Manuel Padorno, por un lado, recupera en *Desnudo en Punta Brava* ciertos procedimientos estilísticos que, felizmente, se elaboraron en *A la sombra del mar* y que siempre fueron y serán la verdadera *marca de la casa*. Pero, por el otro, el poeta se desembaraza de los modos que, en su constante búsqueda, pudo desarrollar en la década de los ochenta. También abandona, momentáneamente, el fuerte narrativismo de la obra precedente, *El hombre que llega al exterior* y de no pocas obras del periodo precedente.

La retórica padorniana tiene una razón de ser y no parte de ninguna posición a priori del poeta. Tal como Valente diría, no es el artista quien penetra en el objeto para analizarlo y reproducirlo, a su antojo, sino que es la materia misma la que, desde el principio penetra en el artista: «Crear lleva el signo de la feminidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella».⁴⁷⁰

En palabras de Manuel Padorno, lo real, lo de fuera del sujeto, lo exterior, es lo que se manifiesta al poeta y le impone una forma de expresión que es producto de su relación con lo real y de la voluntad de manifestarlo con la palabra. Precisamente, uno de los objetivos primordiales de toda la obra de nuestro poeta es el encuentro con lo exterior. Toda la retórica de padorniana consiste en los modos con los que el poeta habla de lo real, de lo de afuera, para así encontrarse con ello.

Pero Manuel Padorno no ignora la gran complejidad de la realidad. Pero también sabe que tal grado de dificultad puede y debe ser desmontado con una labor que, en principio, ha de ser bien sencilla, nada pretenciosa. De esta forma, Padorno crea en *A la sombra del mar* lo que el mismo denomina estructuras básicas, procedimiento que en *Desnudo en Punta Brava* retoma con

⁴⁷⁰ *Cinco fragmentos para Antoni Tapies*, pág. 41, en *Obra poética 2, Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza, 1999.

abundancia: oraciones muy breves que poseen la más sencilla y primordial estructura sintáctica, es decir, un elemento nominal y otro verbal, o bien frases nominales donde el componente verbal se da por entendido:

Cae la tarde lentamente. Cierra
la luz. [DPB, 75.]

El tipo de oración que emplea Manuel Padorno, en su longitud, en su complejidad sintáctica, sabe adaptarse a los requerimientos de lo abordado. Así articula, según sea necesario, enunciados largos o breves, hipotáticos o paratáticos. Ello puede verse, por ejemplo, en este poema:

El baño luminoso

Nunca he visto clavada por la playa
tanta luz. Es una larga espada ancha.
Yo sabía que allí pasaba algo. Un ruido
luminoso. Por eso me acerqué. Al verle
en tanta desmesura, tan vibrante, en vilo
cegadora, propia de un sueño, al verla
real, entretejida, allí arbórea,
inmensa espada vegetal, puñal del día
la muchacha camina ese filo sangrante
las rocas de la orilla, algas pudriéndose
jubilosa raíz tranquilamente y entra
el mar donde bañarse luminosa. [DPB, 14]

Lengua oral

A menudo se habla de la condición autodidacta de Manuel Padorno, con cierto tono de crítica. Pero el autodidactismo de Padorno le ha permitido percibir la honda relevancia de la lengua en su manifestación más espontánea, de la lengua oral y coloquial. Por medio de ella, se trata de acercarse a lo más inmediato de la realidad. En “Desayuno en la calle”, leemos:

Estoy dormido
delante la ventana [DPB, 20]

Y en “Tratado en el paseo”:

estoy sentado al borde la avenida [DPB, 26]

En “Trabajo todavía en esto”, nos encontramos:

estoy enfrente suyo [DPB, 36]

Y también:

después de tanto ahora [DPB, 36]

La palabra cotidiana puede presentarse como la materia verbal más difícilmente poetizable, si bien los resultados de su elaboración poética pueden ser muy interesantes. La voz poética padorniana inventa en *Desnudo en Punta Brava* nuevas expresiones, combinaciones o posibilidades inéditas en la norma lingüística y, por tanto, agramaticales desde el punto de vista normativo. Apoyándose en el famoso principio saussureano de la mutabilidad del código pero, a la vez transgrediendo el también saussureano principio de la inmutabilidad de la lengua, la voz poética intenta adaptar al máximo la forma de su mensaje al referente. Aunque, para ello, hayan de producirse cambios, innovaciones. Se crean nuevos juegos de lenguaje, aun a riesgo de caer en el solipsismo, con los que captar la esencia de lo real.

Creaciones léxicas

La voz poética puede, así, crear nuevas palabras por derivación o por parasíntesis. En el poema “Pulpea la nieve”, el verbo «pulpear» es creación léxica que quiere hablar de lo más animal o instintivo en el tacto, en el *palpar*; de aquí, «pulpear». Y más adelante, en el mismo poema:

[...]Estuvo allí
los días soñolientos, endormido. [DPB, 36]

Donde «endormecerse» parece aportar mayor intensidad o dulzura a la acto de dormirse. En “Pintar de nuevo”, leemos:

Ya no me digan que pintar es eso:
un parecer. Emparecerse a alguien,
emparecerse a algo. [DPB, 59]

La creación léxica, «emparecerse», podría estar ahora intensificando los matices incoactivos que en todo el poema se hallan presentes, pues “Pintar de nuevo” propone comenzar a pintar de otra manera. En “Un animal despacio”, refiriéndose en verdad a su propia poesía, la voz poética dice:

Animal hambreado cuidadosamente [DPB, 33]

Aquí, la nueva palabra, «hambreado», en su transformación quiere reflejar particularmente la necesaria reforma a la que debe someterse palabra poética en general de Padorno: instinto primitivo o animal humanizado.

Morfología alterada

Otro de las innovaciones lingüísticas convierte el adverbio en adjetivo, es decir, que pone a funcionar en el sintagma nominal, como adyacente del nombre, a una palabra que suele funcionar en el sintagma verbal y como adyacente del verbo.

En “En Punta Brava” leemos:

una gaviota lentamente [DPB, 76]

En “Un animal despacio”, de nuevo:

el animal despacio [DPB, 33]

En “La llama fría”:

es una llama despacio [DPB, 54]

En “Azalea de la infancia”:

Era un bajar despacio [DPB, 55]

Y en “Manzana la luz” podemos leer:

con su corteza pálida deprisa [DPB, 19]

Como puede observarse, los adverbios llevados a la función adjetival son mayoritariamente de movimiento, de velocidad. Ahora bien, en este particular fenómeno, se encuentran casos de frontera, en los que puede adivinarse el proceso de adjetivación del adverbio en su misma transición. En “El bañista y la bestia”:

he bajado a la playa solamente [DPB, 27]

O en “La mano misma”:

alguien vive allí dentro,
un hombre solamente [DPB, 40]

Con este procedimiento Manuel Padorno efectúa su peculiar fusión, en lo más puramente morfosintáctico, de la frase verbal y nominal. Aparte de los efectos particulares que en cada ejemplo dado se consigan, este modo de expresión, en general, sirve a la voz poética para reflejar más ajustadamente una realidad verdaderamente híbrida, amalgamada y que nada sabe de distinciones gramaticales como son el nombre y el sustantivo, la frase nominal o la verbal.

Desautomatización

Otro procedimiento similar consiste en lo que, habitualmente, conocemos como desautomatización. La voz poética reelabora combinaciones inauditas de palabras con lo cual se logra llamar la atención sobre ellas y producir sorpresa y extrañamiento ante la propia realidad que las palabras refieren. Se consigue, en definitiva, recobrar el asombro que habíamos perdido ante las cosas, por causa del automatismo al que la costumbre nos avoca en nuestra relación con lo real.

En “Desayuno en la calle” hallamos:

el fruto luminosamente dulce [DPB, 20]

Quizá sería más esperable, más frecuente, «el fruto dulcemente luminoso». En “El jueves llovía solamente” leemos:

un jueves que llovía solamente [DPB, 18]

El uso insólito del adverbio nos hace sentir, ahora, el propio acontecer de la lluvia. Ya en “La noche incierta”:

Es noche y está la mar vacía [DPB, 70]

Y, en “El bañista”, idéntico procedimiento:

Es hoy [DPB, 68]

Podemos experimentar, gracias a la nueva combinación de palabras, con plena intensidad, la sensación de lo presente, sea la noche o sea el día, el presente absoluto.

Omisiones

Dentro de estas innovaciones lingüísticas, queda por señalar un último recurso, mínimo en su acontecer, pues demanda un exiguo despliegue retórico, pero de notables repercusiones. Se trata de las omisiones, a la supresión de muy pequeñas partes del discurso, una coma, una preposición o una cópula, que Padorno ya puso en práctica desde *A la sombra del mar* y que, desde entonces, los varios críticos que se han acercado a la obra de nuestro poeta han querido explicar, con diverso resultado. Eugenio Padorno explica el fenómeno relacionándolo con la *gustosa desobediencia*, es decir, la libertad o casi rebeldía creativa del poeta.⁴⁷¹ Jesús Paez habla de supresión de morfemas independientes.⁴⁷² Pero la explicación más exhaustiva la ofrece Martínón. Analizando el recurso en *A la sombra del mar*, dice:

⁴⁷¹ “Manuel Padorno y la isla poética”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 318.

⁴⁷² “Manuel Padorno”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 24.

estamos ante uno de los recursos expresivos más interesantes de este libro de Manuel Padorno. Ya hemos visto antes que el poeta ha declarado que en la época de composición de *A la sombra del mar* tuvo un especial interés por el *Poema del Cid*. Supongo que la relación entre el libro medieval y el del poeta insular estriba en el lenguaje, y precisamente en estas interesantes identificaciones sin nexo⁴⁷³ [...]

Aportamos, a continuación, unos cuantos ejemplos de este procedimiento. En “La gaviota visible”:

gaviota la mañana más sencilla [DPB, 46]

En “El ave ejemplarizante”:

en el paisaje un sol desconocido [DPB, 13]

En “Un sol vacío”:

encima de la mar el sol vacío [DPB, 29]

En “Perro de luz”:

a la orilla del mar la llamarada [DPB, 48]

En “Trabajo todavía en esto”

trabajo todavía en esto poesía [DPB, 36]

Como puede observarse, lo omitido puede ser una preposición o un signo de puntuación tan solo pero, más frecuentemente, se trata de un verbo que suele ser copulativo, «ser» o «estar»; en definitiva, una forma verbal de las que denominamos como gramaticalizadas, es decir, plenas de sentido de tan usuales.

Además, en casi todos los casos arriba reflejados, y en la mayor parte de los encontrados, la omisión se produce en el último verso del poema. Es

⁴⁷³ *La poesía canaria del mediosiglo, op. cit.*, pág. 72.

decir que, cuando la voz poética debe efectuar la culminación del poema, emplea este recurso; obviamente, es este un procedimiento especialmente significado por el autor.

Oxímora

Trataremos a continuación otra serie de recursos literarios presentes en *Desnudo en Punta Brava* y que tienen que ver con los modos de expresión similares a la mística en la palabra poética padorniana. Si el poeta adopta la forma propia de hablar en la mística —oxímoron, paradoja, sinestesia y dilogía— ello sucede porque en su acercamiento a lo real, al exterior, se le plantean similares dificultades que al místico en su acercamiento a la divinidad.

El oxímoron es figura predilecta de los místicos puesto que en ella misma se consuma la anhelada fusión de los contrarios, la abolición de las eternas dicotomías. En “Un animal despacio”, leemos:

el animal hambreado [DPB, 33]

En “El arriero infinito”, leemos cómo este fustiga al animal:

lo azota terco y blandamente manso [DPB, 22]

El paradojismo, como el oxímoron, menudea por todo *Desnudo en Punta Brava*. En realidad, una y otra figura quedan bien próximas; bastan un par de oxímora para que todo el poema se cargue de paradojismo. En “Pinto cegato”, la voz poética manifiesta:

toda mi vida trabajé para
ver algo no como lo veo ahora, pues
quería ver algo de otra manera:
que se pareciera. [DPB, 58]

En “El bañista y la bestia”, vemos claramente la coexistencia de oxímoron y paradoja:

una bestia
increíble. No tiene fauce alguna,
garra alguna; es dulce, poderosamente dulce [DPB, 27]

Por otra parte, con la sinestesia se produce la fusión y confusión de los sentidos. A menudo, es paso intermedio para el proceso místico. En “Oír la ola distinta” leemos:

El ruido que hace la ola esta noche
no es el que se ve [DPB, 11]

En “El baño luminoso”, además del propio título, anotamos:

un ruido luminoso [DPB, 14]

Si de lo que se trata en cierta mística es de multiplicar el sentido de la palabra, de preñarla de sentido, para que esta pueda así acercarse al infinito sentido de la divinidad, a la amplitud de lo absoluto, la dilogía es figura muy indicada para este fin. En “El signo oscuro”, podemos leer:

La mirada se echa ahora.
No hay nada ya. Se echa silenciosa.
Baja a la playa. Mira. Cata. Cala. [DPB, 48]

Y ese «cala» final es extraordinariamente dilógico. Por otra parte, en “Llamas”, encontramos:

Y es en mi habitación reciente, ahora
donde soñé tan turbio y verdadero
sobre la cama blanca el oleaje
espumeante, el encallado labio [...] [DPB, 49]

Y el «encallado labio» vale tanto, en un poeta que suele originar neologismos, como ya vimos, por «labio varado» como por «labio silencioso».

No es de extrañar que la voz poética, ante esta realidad que tan personal e infrecuentemente ha ido creando prorrumpa en el asombro de “Oír la ola distinta”:

¿En donde vivo? ¿Qué mar es este? [DPB, 11]

Del análisis de la forma en *Desnudo en Punta Brava*, de todas las posibilidades y aspectos que contiene, se desprende con facilidad la riqueza e importancia de este libro, puesto que aquí da nuestro poeta un paso fundamental a

la búsqueda de su forma poética, tras los múltiples ensayos y tentativas de los años ochenta.

Metapoesía

No cometería un error quien afirmara que en todos los libros de Padorno hay viaje, que se desarrolla un viaje, en la forma o en el contenido, explícita o implícitamente. Pues bien, los propios títulos que dan lugar a las tres secciones en que se agrupan los poemas, ya están dando una idea de viaje: “I. Lo que se ve”, “II. En el confín” y “III. Lo que no se ve”. Así las cosas, *Desnudo en Punta Brava* mostraría el viaje de lo visible a lo invisible atravesando, eso sí, por el confín, el límite que separa ambos mundos, el de lo que se ve y el de lo que no se ve.

Pero con ello no se agotan todas las posibilidades semánticas de este texto. *Desnudo en Punta Brava* es, en realidad, todo él, una especie de testamento poético, con el cual Manuel Padorno quiere dejar constancia, precisamente, de su biografía y quehacer lírico. *Desnudo en Punta Brava* se plantea, así las cosas, como obra intensamente metapoética.

En *Desnudo en Punta Brava*, la voz poética detalla cómo y dónde ha llegado a ser voz poética, qué es lo que le ha hecho sonar así, qué otras voces poéticas han sido integradas y asumidas con la suya y cómo es exactamente esa voz, cuál es su timbre, volumen y tono. Pocos libros pueden ser más metapoéticos que aquel en el que se detalla el origen y el porqué de su poesía, en el que se rinde homenaje a los poetas que han ejercido el magisterio sobre esa poesía y en el que se expresa, hasta sus últimas consecuencias, cómo es esa poesía. Este es el caso de *Desnudo en Punta Brava*.

A lo largo de *Desnudo en Punta Brava* ciertos poemas son una especie de autobiografía del poeta, en relación con su quehacer poético. En primer lugar, se enumera la vuelta de Madrid a Canarias, el retorno. En “Un sol vacío” el poeta dice:

He vuelto viejo y desnudo creyendo
todavía que debí marcharme para siempre [...]
Sin embargo, no creo
que yo me fuera nunca. [...]

Es una tierra cruel, poseída por el sol,
parturienta de soledad solar [...] [DPB, 29]

Y ahora que ya está en Canarias, no son pocos los poemas ahora que hacen referencia a las islas o a lo autóctono. En “Tratado en el paseo” leemos:

Estoy sentado al borde la avenida
marítima del tiempo [...]
El confital enfrente [...] [DPB, 26]

Es aquí, Canarias, el especial contexto canario, el ámbito de la luz especial gracias a la gran pantalla que es el Teide, “La pirámide”:

Esta noche, al abrir la ventana
vi una montaña enfrente, el mar. [DPB, 15]

Con la playa, con la luz de “El baño luminoso”:

Nunca he visto por la playa
tanta luz. [DPB, 14]

En el puro contacto con el agua de “El bañista y la bestia”:

He bajado a la playa solamente
para palpar el agua, ver el agua
de cerca, estar un rato viéndola. [DPB, 27]

El lugar donde el poeta es ya mayor poéticamente y escribe como el “Silencioso viejo inútil”:

El hombre envejecía solamente
en un rincón de la ciudad: el silencioso
viejo inútil. El viejo solo sabe
con un lápiz barato garrapatear [...]
el dibujo de la palabra exacta [...] [DPB, 17]

Aunque, estar muy avanzado en el camino de la vida, confiera una sabiduría, la maestría en el arte de “El viejo desnudo”:

Vas por ahí ya no se sabe cómo
de tan viejo, arrastrando tu sombra,

viviendo de tus ojos [...]
He visto
—soy un viejo desnudo—, ahora,
cómo se baila (de verdad) esta
música. Y entro, entro. Inicio
el baile mío último contigo. [DPB, 31]

En suma, Padorno ha llegado a las islas, a Canarias, para hacer lo mejor de su poesía donde la luz, en la playa, con el agua, en el tramo final de su vida, en “En Punta Brava”:

Las olas rompen bajo mi ventana
interminablemente. Cuece el día.
He venido a vivir aquí al azar
en la proa de un barco, en Punta Brava. [...] [DPB, 76]

El segundo hito del testamento poético de Manuel Padorno viene a ser el reconocimiento a la voz de los poetas que antes que él mismo cantaron y por cuya voz es y existe la de Padorno. En los poemas de *Desnudo en Punta Brava*, Padorno puede reconocer su deuda de dos formas: puede adaptar a su discurso la voz del poeta en cuestión, puede emularlo, o puede más claramente homenajearlo dedicando a su figura o su persona el contenido del poema.

“El jueves llovía solamente”, por ejemplo, es reconocimiento a Vallejo en neta intertextualidad con el soneto del poeta peruano. El poema “Habanera”, es homenaje a la figura de Lezama Lima. Como “Efigie” lo es a Stephane Mallarmé. Por otro lado, en “El orfebre” el poeta es visto como artesano que trabaja con la muerte. El reconocimiento es ahora a Lorca, con la evidente resonancia del poema “Canción de jinete” del *Poema del cante jondo*:

Irme me iré, que me pele el barbero
en Córdoba, al final. [DPB, 21]

Otra serie de poemas, que tienen lugar en la playa y en los que aparecen figuras femeninas, no dejan de recordar a Vicente Aleixandre, como es el caso de “El baño luminoso” [DPB, 14]. La influencia de Juan de la Cruz no puede ser más evidente en poemas como “La noche incierta”:

En esta noche incierta que me guía. [DPB, 70]

Pero, con todo esto, la primera y fundamental voz poética de la que Padorno se reconoce hijo a lo largo y ancho de *Desnudo en Punta Brava* es la de Juan Ramón Jiménez. “El arriero infinito”, poema de este libro, guarda plena relación con el de “La obra” de Juan Ramón Jiménez:

El arriero infinito

¡Ah, cómo sube al arriero la cuesta
infinita! Animal fabuloso tira
del mar, del cielo, el día, de la noche.
¡Cómo flagela al animal pacientemente!
Arriero de la tierra, en la cresta
del carro zodiacal [...]
Laico
y creyente, terráqueo y celestial
azota terco y blandamente manso
animal infinito. Y ya en lo alto
de la cuesta, allá arriba, a la vista
del mar baja del sueño para ver
entre tinieblas lo que no se ve. [DPB, 22]

*

La obra

¡Esta prisa permanente contenida
por mi freno a cada instante!
¡Obra pujante y de picos
retraídos ajitadamente lenta,
redondeada como el mundo;
potro en mayo por el verde
campo de la primavera eterna,
libre esclavo de su dueño.⁴⁷⁴

Tanto uno como otro poeta ven a su poesía como un animal, animal de tiro, potro, caballo o mulo que representa lo más instintivo y profundo del ser, que hay que saber domeñar y ahormar, en lucha afectuosa, para que lleve por el buen camino. Muchos de los sintagmas desautomatizados que antes señalaba salen del poema de Juan Ramón: «ajitadamente lenta» como el «blandamente manso» padorniano aquí o el «luminosamente dulce» de “Desayuno en la calle”.

⁴⁷⁴ Poema de *Arenal de eternidades*, recogido en *Leyenda*, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa, 1978, pág. 452.

Reconocido el lugar físico y las personas de quien su voz poética nace, se pasa a definir perfectamente los rasgos que hacen su poética. Bien sabemos que Padorno es poeta del día, de la luz, con lo cual es el sentido de la vista el que preponderante en su comunicación con lo real. “De la ermita perdida” constituye una explicación del acto de ver, una fenomenología alegórica de la mirada poética de Padorno. El ojo y el objeto, el poeta y la vida quedan unidos por la luz, luminoso vínculo, en la labor de crearse y recrearse en la belleza:

Es la belleza la que mueve visible
el ojo, tan temible cuando lo que el ojo
desea, ve cegato, el orillarse de la luz
en el tiempo, al borde de la mar.
Y es allí, en la orilla del mar donde
se lleva a cabo entonces la tragedia,
nupcia fatal: el ojo casa, matrimonio
con la luz, el aire, el tiempo
que le toca vivir: en el incendio.
Es una boda inútil de silencio. [...]
Oscura nupcia mía. Salgo
de una ermita perdida. [DPB, 35]

No extraña, por tanto, que Padorno sea poeta y pintor. En sus propias palabras se reconoce, además, la interdependencia entre su labor poética y pictórica, verbal y visual. Varios poemas de *Desnudo en Punta Brava* plantean esta deuda de la palabra padorniana con lo pictórico —el poema “Oyendo a Europa” es homenaje a Munch—, o bien reconocen que la palabra poética se gesta en relación a lo visual y lo pictórico, apoyándose en los moldes que la pintura proporciona. Veamos “Manzana la luz”:

La manzana de luz ¿quién la trabaja?
El hombre allí perdido, en un rincón
del Sur de Europa trata, huraño, hacer
con un pigmento pobre y decidido
un velo esférico y real, la forma [...]
Algo le dice
en relación con el objeto, constantemente
que el objeto real, la piel encinta
la parturienta piel de la manzana
desciende de la claridad, por eso [...]
talla

de la manzana azul debajo solo
una esfera interior mordida, un sueño
el alimento inútil en la boca
del animal: el ojo que la come
ya se alimenta verdaderamente. [DPB, 19]

La obra de Padorno busca desvelar la realidad, quiere conocerla. Estamos, en este sentido, ante una poesía del conocimiento. Los doce poemas que integran “En el confín”, en su identidad formal —constan todos de diez versos endecasílabos— y en su contigüidad temática, configuran un tratado del conocimiento, que principia en la mirada, para avanzar después hasta lo conceptual. Es, pues, un pequeño libro dentro o en el centro del libro. Veamos “El objeto real”:

El objeto real está delante,
no tiene fin. Comienza a verse, fulge
deslumbradoramente en el espacio:
el objeto real incandescente
tan cerca de sí mismo: el vaso vivo.
No se sabe si grita o yace mudo
el objeto real a la medida
del ojo. ¿Qué color tiene? Parece
que no se ve color ni tiene olor:
es infinitamente blanco, blanco. [DPB, 39]

El posicionamiento aquí dentro de la poesía del conocimiento es claro, pero dentro de los presupuestos posmodernos. El poema aspira a desvelar una realidad cercana, contigua, pero a la vez inexpugnable e infinita: la enorme cantidad de información que posee el hombre moderno imposibilita, paradójicamente, el conocimiento de la realidad.

A la vez, y como rasgo también generacional, esta poesía que aspira al conocimiento lo hace en silencio, calladamente porque, quizá, su verdadero y único objeto de conocimiento es la nada. En “Un animal despacio” —y la poesía queda simbolizada en Manuel Padorno, frecuentemente, como un animal— queda así nítidamente definido el quehacer poético:

Animal a las puertas de la tierra
olfateando el aire. Un animal invicto
y derrotado: el animal despacio.
A las puertas de la claridad, del
aire, cubierto por una vegetación
incesante, árbol tumultuoso, árbol

del agua, cascada gaseosa, ritual,
hímnico, caído en el silencio. Toco
la tierra mudo. Llamo muy despacio,
muy lentamente. Y silbo. Silbo, tiento
las puertas de la tierra, insomne
la paciencia infinita, mansamente
animal a las puertas de la vida.
Sé que no se abrirá nunca, del todo
la poderosa realidad, pero algún día
el animal traspasará esa puerta: él,
animal hombreado cuidadosamente
ya por dentro (y por fuera) de silencio. [DPB, 33]

Sensorialidad, conocimiento y silencio, y todo ello a través del lenguaje.
La poesía es para Manuel Padorno un trabajo de y en el lenguaje. Releamos
“El bañista y la bestia”:

He bajado a la playa solamente
para palpar el agua, ver el agua
de cerca, estar con ella un rato viéndola.
He bajado desnudo y entro en ella
desnudo y amansándola: una bestia
Increíble. No tiene fauce alguna,
garra alguna; es dulce, poderosamente
dulce, tendida, espumeante, clara,
transparente: me cubre con su lluvia.
Entro en su cuerpo vivo. Ah, braceo
su cuerpo vivo incandescente, dentro.
Palpo el agua: una bestia infinita.
Muge el oleaje: una bestia infinita.
Estoy bañándome en su belfo cálido
en pura lengua clara, en su dicción
espumeante, braceo su lenguaje
para abrir los ojos en ti y oírte
por dentro. Tú que sabes dulcemente
a la sal de la tierra, bestia mía,
hermosa bestia mía el mar el agua. [DPB, 27]

La desnudez

Volvamos a decir que *Desnudo en Punta Brava* es un libro metapoético.
Para escribirlo, se ha escuchado la voz de muchos poetas y, después, se ha
reelaborado. Nunca desde la servidumbre ni la mera emulación, no, sino des-
de el diálogo con la tradición y con los precedentes que es y debe ser toda

creación artística. Pero, en este caso, tal como he tratado de demostrar antes, fundamentalmente la de uno, Juan Ramón Jiménez:

Vino primero pura
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.
Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes;
y la fui odiando, sin saberlo.
Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
... Más se fue desnudando.
Y yo le sonreía.
Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.
Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡O pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!⁴⁷⁵

Como poeta simbolista, Juan Ramón supo encarnar la poesía en la figura de una mujer que se mostraba ante el poeta, con rostros y máscaras distintos antes de llegar a ser en la deseada y auténtica apariencia, la desnudez. Manuel Padorno, seguidor de la tradición simbolista, decide encarnar la poesía en sí mismo. Él es quien, en la madurez, ha encontrado el verdadero cuerpo de su poesía y el lugar donde esta llega definitivamente: la comarca de la luz, Canarias, Punta Brava. Manuel Padorno y su poesía son quienes están verdaderamente desnudos en Punta Brava:

Desnudo en Punta Brava:

Las olas rompen bajo mi ventana
interminablemente. Cuece el día.
He venido a vivir aquí al azar
en la proa de un barco, en Punta Brava.
Las olas rompen en el contrafuerte
del paseo. Tiembla la casa. Trema.
Delante de mí, crece el árbol de la luz
mineral, vegetal, el infinito,
el bosque de la luz en vilo, un río

⁴⁷⁵ *Eternidades. Segunda Antología poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pág.237.

inmóvil rueda deslumbrante, huido.
El hondo cielo azul brota del pozo
desconocido, una gaviota lentamente.
Más allá de La Barra la nave que fondea
la claridad del fuego, alta llama
derramada de luz, el mediodía
arde en El Confital, árbol de luz
inmenso crece en la proa del barco
las olas rompen bajo mi ventana
arrolladoramente dulce muero. [DPB, 76]

Una aventura blanca

La primera y única edición de *Una aventura blanca*, en Libertarias, nos llega en enero de 1991. *Una aventura blanca* presenta desde su inicio la excepción de que el poeta haya cambiado el destinatario de su dedicatoria habitual, Josefina, su mujer, para en este caso dedicarlo a sus nietas: «Para Raquel, para Silvia».

El libro consta de 101 composiciones breves: estrofas de cinco versos endecasílabos blancos, numeradas sucesivamente y sin otro título que el guarrismo que las ordena. Por otra parte, en lo más puramente fónico, este endecasílabo no suena al endecasílabo clásico. Es un verso endecasílabo que quiere parecer prosa, en consonancia con el carácter narrativo, en lo temático, del poemario.

Cada una de las estrofas de *Una aventura blanca* no configura un compartimento estanco; antes al contrario, puede notarse que cada quinteto resuena conceptualmente en el siguiente, o bien que el quinteto siguiente sea una continuación claramente temática —y esto sucede en todos los casos, de la “1” a la “101”— y a veces verbal o sintáctica, del que le precedía. En suma, lo que tenemos es todo un largo poema que se divide y extiende a lo largo de 101 estrofas. Modo de composición general para ciertos poemarios al que Manuel Padorno da principio, justamente, con este libro.

Así las cosas, existe un hilo conductor en el significado que enhebra todo el poemario: la aventura, el relato de una historia que es esta peculiar aventura blanca, un viaje o, mejo dicho en el caso del hablamos, una singladura.

En lo más puramente formal o estilístico, *Una aventura blanca* supone un paso más hacia el quehacer poético de Manuel Padorno en las postrimerías de la década de los 90. Al cultivo del endecasílabo ya señalado, se suma el aire de narratividad, la expresión sencilla, coloquial a veces, el alejamiento de la retoricidad exagerada o recargada y la práctica de una serie de recursos favoritos del autor en esta época: la dilogía, la sinestesia y el oxímoron. Figuras, todas ellas, de pensamiento que nos señalan lo profundo y meditado de la labor del poeta. También los símbolos habituales, desde *A la sombra del mar*, menudean por estas páginas: la gaviota, la cal, la nave, la casa, la sal, el árbol de luz...

Sentido literal

En *Una aventura blanca* nos encontramos de nuevo con el rasgo tan reiterado hasta ahora, en la obra de Padorno desde sus orígenes, cual es el de la narratividad. Si *Una aventura blanca* es una historia, el relato de una aventura, cada poema del libro supone un estadio, un paso en esta aventura.

Otra constante, por todo lo que llevamos visto hasta ahora, en la poesía de Padorno es la del viaje. *Una aventura blanca* constituye el relato de un viaje que aquí es, como hemos señalado, navegación. Relato que posee dos dimensiones interpretativas; una más literal y otra más metafórica. Veamos primero la literal y, desde los signos que esta nos depara, trascendamos a la simbólica.

Seguir meticulosamente los hitos a los que se ciñe esta aventura permite desvelar la primera vertebración temática sobre la que *Una aventura blanca* se yergue. Tratando de describir, lo más objetivamente posible, la *dispositio* del contenido literal de *Una aventura blanca* y, haciendo el recuento e inventario, se encontrará que el relato —permítasenos, por ahora, nombrarlo de esta manera— se dispone en una serie de partes bien diferenciadas. Veamos en qué consiste cada una de estos estadios o pasos en el camino o viaje de *Una aventura blanca*.

Dispositio

Del quinteto “1” al “5” asistimos al principio de todo, es decir, a cómo se empieza a ver. La historia del ver comienza con una declaración de intenciones

o desde el deseo proveniente, no sabemos muy bien de quién, ni porqué, para tal acción:

1

A comenzar a ver de nuevo: cosas.
Es un trabajo inútil, milenario.
Ver por primera vez. También oler.
¿Una novela de aventuras? ¿Cómo?
¿Mi casa un anticuario? Parecía.

Enseguida, del poema “4” al “16” se efectúa una suave transición temática, puesto que asistimos a los procesos más primarios de esta actividad de ver. Aparecen la mirada y la cosa, el objeto y el sujeto de la observación y las relaciones, intercambiables entre una y otra realidad. A partir de ahí ya se diversifican sujetos y objetos de la observación y aparece el barco, el ojo, el vaso:

4

Es un objeto que se encuentra
de pronto interrumpido. Ya no sabe
quién es, qué hace allí [...]

*

9

El objeto respira mansamente.
También el ojo que le mira. Fuma
En pipa. ¿En el puente de mando?
¿Él un objeto de marinería?
¿Está encallado allí? ¿Es invisible?

Esta configuración de los objetos, de las cosas y su consiguiente multiplicación va a permitir que del fragmento “17” al “25” iniciemos una navegación, es decir, que nos embarquemos a la aventura y hallemos una isla, su selva y su playa y hasta ciertos animales, un loro y un perro:

17

Navegación incierta. No se sabe
dónde va a dar, a qué puerto se llega.
Nave del alma. El capitán parece
oler la tierra entera, eterna, calda
(acodado en la borda), en el espacio.

Pero, en todo avance hay retrocesos; esto es lo que sucede entre los fragmentos “25” y “30”, donde se recopilan una serie de desencuentros y pequeños fracasos en el devenir del viaje:

25

Una luz blanda casi fea: llaga.
Era una grieta luminosa, ni siquiera
Desde la sombra se veía algo [...]

Ahora bien, la singladura, una vez comenzada, ya no puede detenerse:

30

Navegación inmóvil, hacia lo hondo
del tiempo. Barco de arena blanca.
Proa de piedra en el rompiente. Punta
Brava de claridad, el oleaje,
abajo, el mar enfrente todavía.

A partir de aquí, el viaje continúa con mayor decisión hacia lo concreto, lo local y lo individual. Se abre ahora la parte más extensa del libro ya que abarca los fragmentos “30” al “80”. El viajero encuentra una casa, su propia casa donde se reconoce a si mismo:

32

Está sentado al fondo de la casa
(paredes de caoba blanca), fuma
siempre. Bajo una luz precisa, lee.
Las aguas se retiran, la marea
vacía: quemar algas por la orilla.

Y la casa donde se ha encontrado consigo mismo, su propia casa, es una isla, su isla, las Canarias:

42

Una isla descubierta. ¿Al sol? ¿Por quién?
Isla del Norte de África, del Sur
De Europa. ¿Quién la descubrió? ¿Quién?
¿Iba de paso? ¿De paso a dónde? ¿En dónde?
Archipiélago manso todavía.

Llegan ahora una serie de quintetos que podemos reconocer como abundantemente autobiográficos... ya decimos que en esta parte *Una aventura*

blanca se orienta hacia lo individual y hasta lo autóctono. Por los poemas van apareciendo «la chalupa», «la Ciudad Alta», «la guagua», «el viejo laurel indio», «la palmera», «la Alameda de Colón», el fruto de «la tenesoya», el «windsurfista», «la gaviota», «el loro» y «el perro».

Pero, a partir de aquí, en el fragmento “80”, este hombre concreto y volcado en la observación de lo que le rodea, comienza a reflexionar, a mirar hacia dentro de sí mismo y a interrogarse por lo trascendente, justamente cuando su mirada vuelve al mar:

81

El mar. El mar del hombre religioso
¿o laico? Un pobre transeúnte,
un náufrago crucial, en alta mar
deprisa, cierta, de la encrucijada.
Parece ver allí. No ve. Ve solo hambre.

Tras esa autointerrogación, trascendental, entramos en una parte tan alegórica como la del principio del libro, desde el fragmento “90”, con lo cual se constata la estructura, globalmente, circular de este. Debido a su alto contenido simbólico es difícil ahora, tal como nos proponíamos, transcribir contenidos tan abstractos con la mayor objetividad posible. El viajero renuncia al objeto de su búsqueda pero, como contrapartida, un comerciante le ofrece un nuevo objeto:

98

Pedí sagradamente. El comerciante
(entretenido en sus mercancías)
escuchaba al turista fijamente.
*Eso que le vendo, dijo. Un objeto
real. ¿usted qué quiere? Algo.*

Realizada la transacción y consumada con ella una operación que va más allá de lo meramente comercial, el libro finaliza con una última descripción del viajero, tras todo el largo viaje, y una ultimísima exhortación de este al lector, su recomendación, una conseja:

101

Mira las cosas. Ten paciencia.
Ya mira todo. Pero ten paciencia.
Como yo la he tenido, inútilmente.
Rodar un poco la verdad de sitio
severamente olvidadizo siempre.

Todas estas líneas han tratado de ser la descripción, más literal posible, del hilo argumental que se perfila en *Una aventura blanca*. Estaríamos, así las cosas, ante una aventura o viaje circular; itinerario que también supone una especie de cosmogonía del ser, del individuo que siente, desde un principio suyo que alborea en la más pura sensación. Esta historia, o registro, si se quiere, va desde su propio origen más abstracto hacia su propia disolución también abstracta o universal, pasando por su existencia bien concreta, autóctona casi, en unas coordenadas espaciotemporales muy precisas. De esta forma, *Una aventura blanca* se construye sobre las tres partes clásicas, o mejor aún medievales, sobre las que cualquier creación debía levantarse, en su acto imitativo de la divinidad.

Pero también podríamos pensar que *Una aventura blanca* se construye, desde los estadios preceptivos en la narrativa, sobre un planteamiento, un nudo y un desenlace. Ahora bien, no podemos perder de vista que Manuel Pardo no es un narrador, sino un poeta, con lo cual, determinar que *Una aventura blanca* es una historia versificada, sería una pérdida crítica pues dejaría sin desvelar las auténticas y profundas claves de la obra.

El narrativismo, como siempre en nuestro poeta, no es más que un modo de expresión para decir más con menos, para decir sin nombrar, para sugerir. Si conseguimos transmitir al receptor un núcleo semántico o filosófico, indirectamente, a través de la historia adecuada a tal efecto, estaremos evocando y sugiriendo mucho más con bastante menos. Véanse las fábulas clásicas como ejemplo.

Porque, ¿quién nos habla a lo largo del libro, quién es el supuesto protagonista que da unidad a la historia? ¿El «capitán del barco», el «capitán de los signos», «el solitario», «el nómada», el «transeúnte», el «buscador de oro»...? ¿O son más bien todos ellos heterónimos de una misma identidad? ¿No serán denominaciones, todas ellas, correferenciales del poeta?

Por otra parte, ¿cómo se explican desde la lógica esos intercambios en las posiciones, fundamentales, de sujeto y objeto? En el siguiente fragmento:

3

[...] Una mirada mansamente se echa
alrededor, sobre la cosa misma;
directamente en el objeto solo.

Mientras que, en seguida, el objeto:

5

[...] Tiene
a su vez que ver quién le contempla.

Más aún, ¿qué son ese perro, ese loro, encontrados en una primera y anónima isla o ese ojo que al inicio del libro goza de existencia autónoma?:

7

[...] El ojo viene
a visitarme por primera vez:
es un deber inútil: debo hablarte.

¿Quién habla aquí a quién? ¿El ojo al sujeto o el sujeto al ojo? Ambas posibilidades son igual de irracionales; o, ¿cómo explicar esto?:

9

El objeto respira mansamente.
También el ojo que le mira. Fuma
En pipa. ¿En el puente de mando?

Vayamos más allá para preguntarnos... ¿qué historia puede recomponerse y decir que se nos cuenta en un relato lleno de discordancias argumentales, cambios de sentido, digresiones, giros inesperados, etc.? ¿Qué historia puede decirse que se recompone al final de un libro cuyos últimos fragmentos, como se ha visto en el análisis lineal de la obra, a penas permiten una transcripción literal? Y ¿qué papel narratológico pueden desempeñar realidades espaciotemporales tan difusas, cambiantes y especiales? «El vaso occidental», «la nave del alma», «la casa de vidrio», «el perro amarillo», «el barco real» que referente narratológico poseen? O esa isla inicial que recuerda a la de Stevenson en *La isla del tesoro*:

2

Ver ya no es cansancio solamente.
Ver algo significa, en su tamaño
verdadero, reclamo puro abierto
iluminado por la luna, milagrero,
ver algo, pero en la isla del tesoro.

No hay en *Una aventura blanca* una voz narrativa netamente identificable, ni unos espacios o tiempos uniformes y coherentes —salvo en la parte central y de temática autóctona de la obra, en la que pueda identificarse la realidad canaria contemporánea— como tampoco personajes definidos ni con una función clara; tampoco existen unas acciones narrativas ni, mucho menos, los posibles planteamiento, nudo y desenlace con que iniciamos esta reflexión.

Cada vez que en cualquier obra de arte nos topamos con lo fuertemente incoherente, con lo irracional, se abre la vía del símbolo, de la interpretación distinta, otra, de lo que se está leyendo. Esto es lo que sucede en toda *Una aventura blanca*, donde su historia debe leerse como otra cosa. Profundizando un poco más, la historia de *Una aventura blanca*, la cosmogonía —ya que se relatan el devenir de algo desde su ser más prístino— que se nos ofrece es de la mirada, del ver. La voz poética apunta en esta línea, precisamente:

94

Historia del mirar. ¿Qué miro? Veo
Moverse algo por allí: es un engendro.[...]

Es decir, literalmente, el libro ofrece una “historia del mirar”. Esto parece bastante claro y hasta aquí ha llegado algún crítico: para Juan Carlos Suenén “conforman una historia del mirar”⁴⁷⁶ *Una aventura blanca*, *El hombre que sale al exterior* y *Desnudo en Punta Brava*, los tres libros sucesivos, dos de los cuales hemos tratado ya en estas páginas.

Sin embargo, insisto en la pérdida que supone quedarse en la interpretación superficial de una obra que apunta más allá. *Una aventura blanca* es una historia, inicialmente, del mirar, del oír, del oler, del tocar, del contacto con la realidad, más en profundidad. Es una historia, en general, de la sensación y del sentir:

1

[...] Ver por primera vez. También oler.

En este sentido, *Una aventura blanca* recuerda a la criatura filosófica de Condillac, la estatua sensible, que Borges supo recopilar en su *Libro de los seres imaginarios*:

⁴⁷⁶ “El buscador de oro”, *Ínsula*, Madrid, n° 534, junio de 1991, págs. 12-13.

[...] una estatua de mármol, organizada y conformada como el cuerpo de un hombre, y habitación de un alma que nunca hubiera percibido o pensado. Condillac empieza por conferir un solo sentido a la estatua: el olfativo, quizás, el menos complejo de todos. Un olor a jazmín es el principio de la biografía de la estatua; por un instante, no habrá sino ese olor en el universo, mejor dicho, ese olor será el universo, que, un instante después será olor a rosa, y después olor a clavel. Que en la conciencia de la estatua haya un olor único, y ya tendremos la atención; que perdure un olor cuando haya cesado el estímulo, y tendremos la memoria; que una impresión actual y una del pasado ocupen la atención de la estatua, y tendremos la comparación; que la estatua perciba analogías y diferencias, y tendremos el juicio; que la comparación y el juicio ocurran de nuevo, y tendremos la reflexión.; que un recuerdo agradable sea más vivido que una impresión desagradable, y tendremos la imaginación. Engendradas las facultades del entendimiento, las facultades de la voluntad surgirán después: amor y odio (atracción y aversión), esperanza y miedo.⁴⁷⁷

Se estaría trazando, así pues, a lo largo de *Una aventura blanca* una fenomenología de la sensación. En Manuel Padorno, contrariamente a Condillac, el proceso de contacto e interrelación entre realidad e individuo, entre sujeto y objeto, no está nada claro, sus límites son difusos, sus fronteras cambiantes. En nuestro poeta es el deseo del individuo, su deseo de ser, lo que inaugura la realidad y lo que la moldea. Rastremos este proceso desde los quintetos iniciales:

[1] Comenzar a ver de nuevo: cosas.

*

[10] El ojo enfrente calla. Él no tiene
que verle todavía en su costumbre.

*

⁴⁷⁷ *El libro de los seres imaginarios*, Jorge Luis Borges, consultado en *Obras completas en colaboración*, Barcelona, EMECÉ, 4ª edición, 1997, pág. 581.

[12] ¿Es realmente un vaso blanco? ¿Joya de luz acaso? ¿Ver lo que se ve?

*

[14] ¿Quién fue su constructor?

*

[31] Ve lo que ve. También lo que no se ve.

Para llegar, por fin a la penúltima estación, donde todo queda claro:

100

El capitán aquel hoy es un viejo
que camina la playa. Todo, todo
lo que tocaba lo convertía en otra
cosa: ponía un ala nueva blanca.
Pero no se veía. *Es esa, tuya.*

Se muestra así, también, el Manuel Padorno posmoderno que cree que la realidad no es única ni verdadera, sino tan plural y relativa como individuos la contemplan o, más bien, la recrean. En el contacto de lo real, sujeto y objeto se alteran mutuamente, se crean y recrean sin fin. En *Una aventura blanca* no hay historia alguna, sino que hay ejemplo, demostración de todo esto y de cómo, en último término, debe trabajarse la realidad, cómo debe crearse y recrearse.

Espejo de príncipes

No tenemos ningún relato en *Una aventura blanca* sino un cuento que sirve como ejemplo. Al modo de los clásicos *speculum principis*,⁴⁷⁸ *Una aventu-*

⁴⁷⁸ Los *speculum principis* o espejo de príncipes, ofrecían un manual para hacer el príncipe o gobernante perfecto de sus lectores. El género es bien antiguo y universal, desde el *Libro del Tao* de Lao Tse a *El Príncipe* de Maquiavelo, pero en nuestras letras es de tradición, fundamentalmente árabe o latina. En la edición de uno de nuestros más importantes espejos, *El libro de los doce sabios. Tratado de nobleza y lealtad* puede leerse que este género obtuvo amplísima difusión en el medievo y en el renacimiento, paralela al auge de las monarquías, hasta el punto de que, según Allan H. Gilbert, pueda calcularse que «entre los años 800 y 1700 se escribieran unos mil tratados sobre la conducta del príncipe». En *El libro de los doce sabios. Tratado de*

ra blanca será un *espejo de poeta*. En un quinteto reproducido más arriba, veíamos cómo el poeta invitaba al lector —«*Es esa, tuya*»— a hacer lo mismo que él, es decir, a transformar la realidad —«todo lo que tocaba lo convertía en otra cosa»—. Conviene recoger aquí el quinteto final del libro:

101

Mira siempre las cosas. Ten paciencia.
Ya mira todo. Pero ten paciencia.
Como yo la he tenido, inútilmente.
Rodar un poco la verdad de sitio
Severamente olvidadizo siempre.

El poeta cuenta su camino en la aventura de la creación para que aprendamos cómo puede y debe hacerse. Incluso algunas partes muy concretas de la obra configuran una pequeña poética padorniana; en el quinteto “92” se plantea la situación del hombre incapaz de ver nada nuevo en la realidad puesto que tiene automatizada la percepción:

Un hombre se acostumbra siempre
al bosque. Trabaja en él: tala
la llama. Trabaja en la inocencia.
No tiene tiempo para ver. Parece
que duerme bajo la nieve blanca.

En la “93” se plantea la infabilidad del objeto real o artístico:

Su huella es blanca. Camina sobre
el tiempo. Y es que no tiene tiempo
para ver. Ve algo allá. Parece fragmentarse.
Sin tiempo para ver algo más. Gira
la llama blanca en lo fosforescente.

En la “94”, la acción de mirar, la contemplación casi obsesiva sobre el objeto, un poco a la manera de “El contemplado” de Salinas:

Historia del mirar. ¿Qué miro? Veo
moverse algo por allí: es un engendro.
Es un engendro blanco. Mueve, parco
sus brazos incendiados. Clama al cielo.

nobleza y lealtad, edición de John K. Walsh. Madrid, Anejos del Boletín de la RAE, 1975, pág. 42.

Pero yo no soy un buscador de oro

Y a continuación, en “95” se consuma el derribo o la caída del objeto ideal:

Que ya no busca nada. Buscador de oro
que ya no busca nada. Que no busca.
Es él un buscador de oro que ya sabe
del oro que no existe. Que no tiene
metal, valor precioso cincelado.

Para llegar, desde aquí al reencuentro en “96” y “97” con otro ideal *más real*, si se permite la expresión:

Oro de vida blanca (o negra). O amarilla.
Oro la sal. En la cristalería
del mundo. En esa tienda antigua:
el mar. En esa tienda rumorosa.
Entré buscando algo: *pedí bien*.

Puede leerse, por tanto, concentrado en estos importantes quintetos todo un itinerario poético o toda una poética: la automatización, la desautomatización, el ver, la configuración de un ideal y su derribo para erigir un ideal más de este mundo.

Poética

El camino poético relatado por Manuel Padorno en su libro es método, poética. Y ¿cómo es esta poética? Las estrofas anteriores valen para constatar la predominancia de un color, el blanco que ya desde el propio título tiñe, o mejor dicho destiñe, e inunda todo el texto. Es esta una poética del blanco, es decir, callada, humilde, nada estruendosa, silenciosa en su exploración de los límites del ser y del origen, de la nada.

Las quintetos “69”, “70” y “71” configuran desde el símbolo del loro, otra *minipoética*, esta más concreta y descriptiva, del quehacer padorniano en el silencio. No destacamos en cursiva las palabras que sean perfectamente atribuibles a la poesía padorniana, porque todo lo es:

69

Un loro llameante alrededor.
El loro me acompaña siempre solo.
Parece verde. No se sabe dónde
nació. Aunque me habla lentamente. Supe,
al hallarlo que este animal salía.

*

70

Sabía de algo: el ojo de cristal
despellejado, abierto siempre, siempre
distante, ya situado en el mejor
momento; el ver; cotorreaba.
Lo que se ve por él también se ve.

*

71

Un loro límpido. De azul intacto.
El loro de la vida, chorreante
telón de fondo, en su correspondencia.
Un loro en la enramada. El loro blanco,
el loro coloquial muy silencioso.

Aventura de una vida en poesía, aventura de una poesía blanca que quiere mostrarse como ejemplo, como espejo en que mirarse los poetas. *Una aventura blanca como espejo de poetas*, o, en definitiva, *de hombres* pues ambas expresiones para nuestro poeta son casi sinónimas.

Égloga del agua

Dos ediciones, con apenas una año de diferencia se publicaron de *Égloga del agua*: de 1991, la primera, en Edirca, la segunda «corregida y aumentada» de 1992, en Libertarias, ambas con un breve poema de María Zambrano, acerca de la obra padorniana en la contraportada o en el interior, respectivamente, de cada una de las ediciones. El texto registra no pocas variaciones en el plazo de un año que va de una a otra edición: de los 45 poemas que componen el poemario, unos doce registran variantes, que a veces se reducen a la puntuación pero otras son bastante relevantes.

Égloga del agua se presenta como obra especialmente difícil a la hora de ser sometida al análisis crítico: el propio formato compositivo del libro, primeramente, y, en segundo lugar, la deliberada profundización que hace Manuel Padorno en su quehacer poético al encuentro de lo originario en su palabra poética suponen, ambos aspectos, un esfuerzo y complejidad mayores a la hora de concretar un trabajo crítico.

El contenido vacío

En el primero de los aspectos, las dificultades comienzan cuando se constata que *Égloga del agua* no es exactamente un poemario, sino un libro de poesías que aparece acompañado del comentario que el autor hace de sus propios textos. Este comentario aparece al final de *Égloga del agua*, con el título de *El contenido vacío*, y ocupa nada menos que 29 páginas de las 86 de que consta la obra, es decir, aproximadamente un tercio del total.

Parece ser que el autocomentario fue incluido por el poeta con posterioridad a la elaboración de su libro, por dos motivos fundamentales: se quería proporcionar al lector unas claves referenciales que facilitarían al lector el entendimiento de una obra de cuya dificultad el autor era consciente, por un lado, y, por el otro, se quería registrar cómo la obra se había ido gestando y creando, en cada una de sus modificaciones, durante su propio proceso compositivo.

Todo ello recuerda inmediatamente, al conocedor de nuestra tradición literaria, al también autocomentado *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz. Pero la cosa se complica aún más cuando aparecen razonables dudas de que el comentario a *Égloga del agua* sea, solamente, un comentario; cuando se contemple que *El contenido vacío* puede ser más bien una segunda creación literaria, además de crítica, que viene a aumentar las implicaciones semánticas de la primera. Y aunque en la intención originaria del autor, como efectivamente sabemos, no cupiera la elaboración de un segundo libro, puede pensarse que en su resultado *El contenido vacío* produce algo más que un mero comentario de la obra primera.

No puede, por lo tanto, perderse esto de vista en cualquier análisis de la obra el sentido de ambos textos y cómo el segundo amplifica al primero. No

sin razón manifiestaba Eugenio Padorno que este «es el libro más ambicioso de Manuel»,⁴⁷⁹

El contenido vacío, es un texto en prosa, dada su inicial cualidad de texto crítico, expositivo o argumentativo, tanto da, que, en su parte final incluso, se articula en los 45 epígrafes que van a comentar cada una de las 45 estrofas. *El contenido vacío* posee, por tanto, dos partes bien diferenciadas; la primera, de la página 59 a la 69,⁴⁸⁰ comporta una valoración general de *Égloga del agua*. La segunda parte, desde la página 69 a la 86 y final del libro, ejecuta, como ya anticipábamos, el análisis individualizado y separado formalmente de cada poema, denominándolos como estrofas al situarlos bajo el epígrafe correspondiente: ESTROFA UNO [...] ESTROFA DOS [...] ESTROFA TRES etc., etc.

Desde la pintura

Resultan, así las cosas, de suma importancia para el análisis de *Égloga del agua* las informaciones y las claves que nos depare *El contenido vacío*. En la valoración general, Padorno hace explícita un suceso de la historia de la pintura, en el que participaron Paul Gauguin y Paul Sérusier:

En el verano de 1888, el joven Paul Sérusier visitó la aldea de Pont-Aven en Bretaña. Allí conoció a Gauguin, cabeza de un pequeño grupo de artistas, a quien se acercó para pedirle consejo. En un bosquecillo cercano a Pont-Aven, Sérusier pintó sobre la tapa de una caja de cigarrillos un pequeño paisaje siguiendo las instrucciones de Gauguin, que le decía: “¿Cómo ve usted ese árbol? [...] ¿es verde? Pues ponga verde, el verde más bello de su paleta; y esa sombra ¿más bien azul? No tema pintarla tan azul como sea posible”. De vuelta en París, Sérusier mostraría a sus amigos de la *Académie Julian* aquel paisaje casi abstracto, *El talismán*, pintado con los colores puros tal como salen del tubo, casi sin mezcla de blanco. Así les reveló súbitamente la nueva teoría del cuadro como una “superficie plana recubierta de colo-

⁴⁷⁹ “Manuel Padorno y la isla poética”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág.328

⁴⁸⁰ Hacemos referencia al texto, [EA], siempre por la edición primera de *Égloga del agua*, la de Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991.

res reunidos en cierto orden”. De esa revelación nacería el grupo de pintores Nabis [...]»⁴⁸¹.

Según Manuel Padorno, esta historia funciona como motivo para iniciar su poemario. Seguidamente, el poeta añade otras obras pictóricas, todas ahora de Paul Gauguin, que pueden o han de ser contempladas para o durante la lectura de *Égloga del agua: La danza de las cuatro muchachas bretonas*, *La visión después del sermón*, *La comida (Los plátanos)*, *El caballo blanco*, *La barrera*, *Te Faaturuma* y *Paisaje con cerdo y caballo*.

Queda asentada, de este modo, la intertextualidad de *Égloga del agua* con lo pictórico: con ciertos pintores, con determinadas obras de la historia de la pintura y con respecto a conceptos y teorías estéticas que emanan de la pintura. Una vez leída *Égloga del agua*, y leídas aquellas palabras del propio poeta, no sorprenderá encontrar poco más adelante en *El contenido vacío* la afirmación de que «nunca antes la poesía se había acercado tanto a la pintura, ni nunca la pintura se había acercado tanto a la poesía».⁴⁸² Aunque el poeta quisiera atribuir el sentido de sus palabras a la poesía del siglo XX, en general, pero son también perfectamente aplicables al caso concreto de *Égloga del agua*. Este es precisamente uno de los hitos formales y temáticos que *Égloga del agua* supone en el conjunto de la obra padorniana: la máxima cercanía, la comunión o casi fusión entre pintura y poesía.

No obsta, sin embargo, el entendimiento de la obra o su disfrute a aquellos que no hubieren contemplado las pinturas en particular o desconocieren tales referencias por no haber leído *El contenido vacío*, a pesar de las intensas referencias e intertextualidades de *Égloga del agua* con la pintura, con los cuadros de Gauguin o con *El talismán* de Sérusier, tal como ya hemos visto. La relación entre cuadro y poema es más bien laxa; lo que sucede, realmente, es que el cuadro supone un pretexto para que la voz poética inicie su discurso, un estímulo a su canto. Otra cuestión, y tan importante que se tratará mejor después, son las concomitancias e identidades entre uno y otro discurso, el pictórico y el poético.

⁴⁸¹ Guillermo Solana en su comentario a *Dos bretonas bajo un manzano en flor* de Paul Sérusier, en la página web del Museo Thyssen-Bornemisza, www.museothyssen.org/thyssen/accesible/coleccion/ficha186.

⁴⁸² *El contenido vacío*, [EA, 67-68].

Hecho el inventario de lo pictórico, el autor de *El contenido vacío* pasa a dar datos y fechas muy precisos en la elaboración de *Égloga del agua*, «corría el mes de diciembre de 1990 cuando se me ocurrió el primer verso», para, además de ello, comunicarnos las, casi, intimidades de su *modus operandi* sobre este primer poema:

Algunas correcciones (no recuerdo cuántos días me llevó la primera corrección del poema) se hicieron tras lecturas realizadas durante varios días, otras fueron hechas después de leer el poema una sola vez, o bien, en distintas lecturas realizadas el mismo día.⁴⁸³

Como pude notarse, resulta inusual que un poeta proporcione datos de su quehacer con tal detalle y profusión. Y sin embargo, en *El contenido vacío*, el autor sigue desvelando claves de su propia obra, actuando sobre ella con la misma imparcialidad que podría demostrar un crítico ajeno a la misma. Así, analiza objetivamente la estructura general de la obra, el tipo de estrofa, verso o rima e incluso explica por qué ha escogido cada elemento métrico, o analiza la relación entre unos poemas y los otros:

Cada estrofa o fragmento constituye una posible unidad en sí. Nunca se encabala el último verso de la estrofa con el primero de la siguiente. El encabalgamiento es, en todo caso, mental, analógico [...].⁴⁸⁴

Tras el análisis de los aspectos más puramente formales de *Égloga del agua*, se llega a declarar cuál no y cuál sí es la intención de *El contenido vacío*:

[...] este comentario y las notas subsiguientes, no tratan, como aquellos [se está refiriendo a la *Filosofía de la composición* de E.

⁴⁸³ *Ibidem*, pág. 64.

⁴⁸⁴ *El contenido vacío*, [EA, 62].

A. Poe, o a las *Anotaciones a la obra de Garcilaso de la Vega* de Fernando de Herrera, mencionados poco antes] de formular una teoría poética, lingüística, o literaria. [...] yo me entretengo en contar la propia historia del poema, su crónica temporal, al mismo tiempo que voy descifrando estrofa por estrofa, por pura curiosidad, aquellos versos que se mantuvieron sin corrección alguna.⁴⁸⁵

Por otra parte, en *El contenido vacío* se nos desvelan otras muy importantes claves teóricas de *Égloga del agua* —aunque aplicables también a la obra en general del poeta— que ahora solo enumeraremos porque serán puestas en relación, más adelante, con el propio texto de *Égloga del agua* del que hablan: el tema de una posible mística, el del viaje o de la búsqueda, y el de la visión o la poética del autor que también vienen a ser lo mismo, visión que poética.

Cada uno de los epígrafes de la segunda parte de *El contenido vacío*, la parte articulada, comenta y analiza en diverso grado y manera las estrofas de *Égloga del agua*. Distintas pueden ser, por tanto, las relaciones entre las propias estrofas y el propio comentario de las estrofas. Un grupo de comentarios, el que más frecuentemente se da en *El contenido vacío*, ofrece datos referenciales del poema que, supuestamente, facilitan su comprensión; aclaran cuál es en cuestión la pintura de Gauguin de que el poema parte, o proporcionan datos biográficos o experienciales del autor que se hallen cifrados en el texto o puedan comunicar variados hechos o elementos culturales a los que el poema apunta veladamente. Entre estos, estarían los de las estrofas 4, 6, 7, 15, 20, 34, 30, 37, 38 y 44. Otro grupo de los comentarios ofrece una explicación plenamente satisfactoria del contenido del poema: los de las estrofas 2, 19, 25, 44 o 35. Algunos otros, sin hablar absolutamente del poema, amplían su significado en diversas claves, crítica, filosófica o culturalmente: los comentarios 5, 26 y 38. Otros, solo ofrecen la información de las correcciones realizadas: el de la estrofa 1.

Pero el problema sobre la verdadera categoría de este comentario empieza cuando se detectan casos como los siguientes. Un nutrido grupo de comentarios no aclara prácticamente nada del contenido o sentido de la estrofa

⁴⁸⁵ *Ibidem* págs. 62-63.

en cuestión; puede decirse que, incluso, evitan dar la interpretación que, obviamente, el poeta debe conocer. Son los comentarios a las estrofas 22, 23, 31, 32 o 33. En un caso, como el de la estrofa 13, parece quedar claro que el sentido de la resultante poética queda vedado, también, al propio poeta. Ello no debe extrañarnos si recordamos lo que Lorca dijo al referirse a su “Romance sonámbulo”:

El misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora [...] Si me preguntan ustedes que por qué digo yo: “Mil panderos de cristal herían la madrugada”, les diré que los he visto en manos de ángeles y de árboles, pero no sabré decir más, ni mucho menos explicar el significado. Y está bien que sea así. El hombre se acerca, por medio de la poesía, con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio⁴⁸⁶.

Un último de los grupos de comentario, hace sospechar que *El contenido vacío* sea algo más que un mero y aséptico autocomentario en clave crítica. En este caso, no hay comentario sino reelaboración lírica de lo que el poema dijo en su momento. ¿Qué tipo de deducción crítica se observa en comentarios como este?:

ESTROFA CATORCE Un territorio donde se vean crecer las plantas cada día, respirarlas. La planta que se ve hendir el aire⁴⁸⁷.

O en otros como este:

ESTROFA CUARENTA El paisaje es mujer.
Con rigor. Ajustadamente. Con *absoluta desobediencia*.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ *Antología poética de la generación del 27*, edición a cargo de Arturo Ramoneda, Madrid, Castalia Didáctica, 1990, pág. 441.

⁴⁸⁷ *El contenido vacío*, [EA, 74].

⁴⁸⁸ *Ibidem*, pág. 84.

Puede deducirse de la composición tan heterogénea de este comentario —pero, sobre todo, de la inclusión en él de piezas que, como acabamos de ver en último lugar, poco o nada comentan objetiva y críticamente— que el verdadero o último resultado de *El contenido vacío* sea algo diferente de lo que Manuel Padorno asume en sus propias palabras.

El núcleo poético

Varias son las dudas, como varias las preguntas, que al crítico se le plantean en este punto. ¿Se deja Manuel Padorno llevar por su condición de poeta y, cuando debería ser analista, ejerce como lo primero? ¿Es Padorno insincero cuando realiza ciertas afirmaciones sobre puntos clave de su obra? En *El contenido vacío*, Padorno manifiesta, con absoluta transparencia:

El poema *Égloga del agua* está compuesto y dividido en 45 estrofas o fragmentos de nueve versos cada uno. Tiene, pues, 405 versos. No sabría decir el por qué de las 45 estrofas, cifras que, dibujadas, también suman 9 [...] siempre me gustó el número 9. también el 3 y el 7. ¿No está el número 9 relacionado con el agua? No sabría decir si elegí “esta estrofa de nueve versos” simplemente por la cantidad de versos o por el número⁴⁸⁹.

¿En qué relación han de ponerse las palabras del autor, Manuel Padorno, con las del crítico, Juan Carlos Suñén, en este caso?:

Dice Padorno que ignora por qué ha escogido estrofas de nueve versos en número de 45 $4+5=9$ hasta un total de 405 ($4+0+5=9$) versos. Hasta aquí lo que confiesa. Veamos lo que no confiesa. 45 es lo que suman las cifras en el interior de los cuadros mágicos numéricos que simbolizan cada uno de los cuatro elementos. Cada cuadro mágico se compone de nueve casillas, así: Agua, ai-

⁴⁸⁹ *Ibidem*, pág. 63.

re, tierra y fuego se sintetizan en un lugar: la isla volcánica: la nacida de mar.

Obsérvese, además, que la elección de versos endecasílabos termina de rizar el rizo:

$405 \times 11 = 4.455$. 0 sea: $4+4+5+5=18$, y $1+8=9$.

Pero esta explicación numerológica no viene a cuento sólo por lo curioso de su entramado, sino porque he dicho antes que se entraba en la alcoba del agua como a un preámbulo. Eso es lo que el nueve simboliza, síntesis de los tres mundos, ordenación antes del retorno a la unidad, al diez, la *shekina* de los cabalistas, un lugar donde la luz puede cegarnos.

¿A quién hemos de creer, a quién conceder mayor credibilidad, al poeta o al crítico? Según Suñén, Manuel Padorno ha creado deliberadamente todo este entramado formal y cabalístico dado que el sentido último de su obra es místico; es esta es la conclusión a la que llegan todas sus palabras en su artículo de *Ínsula*. Ahora bien, si creyéramos al crítico, hemos de pensar que en *El contenido vacío* Manuel Padorno es sincero casi siempre y, a menudo, sincerismo —cuando proporciona claves como la anécdota de *El Talismán*, por ejemplo o como cuando dice cuánto ha corregido cada verso— y en ocasiones falso o, dicho literariamente, ficcional. En su artículo, Suñén quiere llevar todo el agua de *Égloga* al molino de la mística y para ello no duda en calificar a Padorno de insincero, —o de ficcionalizador, visto literariamente— al ocultar unas claves que, a la vez, parece querer desvelar. También se mostraría el poeta, según Suñén, ingenuo o en un alarde de *humilitas*, cuando el poeta manifestaba, retomémoslo, cuál era la verdadera pretensión de *El contenido vacío*:

[...] yo me entretengo en contar la propia historia del poema, su crónica temporal, al mismo tiempo que voy descifrando estrofa

por estrofa, por pura curiosidad, aquellos versos que se mantuvieron sin corrección alguna.⁴⁹⁰

Pero aquí parece residir la clave de la relación entre *Égloga del agua* y *El contenido vacío*. Es cierto, tal como queda aclarado en *El contenido vacío*, que, llevado por su pretensión de registrar cronológica y sucesivamente la elaboración de *Égloga del agua*, el poeta se planteó publicar en *El contenido vacío*, una tras otra, las correcciones sucesivas de cada verso y poema. Ahora bien, en muchos de los casos, se acumularon tantas correcciones que la reproducción de estructura tan compleja no llevaría al lector a parte alguna:

En un principio pensé transcribir cada verso desde la versión inicial e ir cotejándolo con las sucesivas correcciones, hasta 11. Hubiese resultado un entramado mecánico y absurdo. No creo que pueda tener mayor importancia para nadie. Rehusé a hacerlo por lo tanto.⁴⁹¹

En este orden de cosas, entregado a su labor creativa y de análisis de lo creado es como Manuel Padorno encuentra el hallazgo, «*el otro entramado*»,⁴⁹² como él mismo lo denomina, es decir, el de aquellos versos que desde el principio se mantuvieron sin correcciones, inalterados e inalterables quizá porque brotasen de no se sabe dónde. Este es, por tanto, parte del sentido de *El contenido vacío*: buscar el núcleo poético de su expresión lírica en *Égloga del agua*, su irreductible poético, al anotar «aquellos versos que se mantuvieron sin corrección alguna», la esencia del cantar, el canto decantado. Resultado al que se llega azarosamente, del mismo modo que se había llegado a la elección de las 45 estrofas de nueve versos —que dieron lugar, a la postre, a las elucubraciones del crítico.

Aclarada la cuestión de los números y explicado parte del sentido de *El contenido vacío*, corresponde decir que el autocomentario, en virtud de todo lo dicho, ha trascendido los límites de un texto autocrítico —gracias al proceso

⁴⁹⁰ *El contenido vacío*, [EA, 62-63].

⁴⁹¹ *Ibidem*, pág. 69.

⁴⁹² *Ibidem*, pág. 69.

antes explicado— para ser una especie de segunda creación que complementa a la primera, *Égloga del agua*. Es decir, en *El contenido vacío* Manuel Padorno efectúa un segundo intento, más objetiva o más científicamente si se quiere, de lo que intentó en *Égloga del agua*: alcanzar el núcleo de su canto. Por lo tanto, *El contenido vacío*, además de ofrecer importantes claves teóricas o referenciales que permiten decodificar mejor *Égloga del agua*, supone una continuación, en otro género, el aparentemente expositivo, de lo mismo que fue *Égloga del agua*. Todo ello configura la extraordinaria amplitud y complejidad, tanto formal como semántica de la obra en la que sus dos componentes, *Égloga del agua* y *El contenido vacío*, pueden considerarse como libros complementarios.

La égloga

Égloga del agua, que se canta a lo largo de 45 poemas o, como el propio autor reconoce en *El contenido vacío*, más bien «estrofas». Los poemas o estrofas, numerados del 1 al 45 y carentes de título, comparten todos idéntica forma: nueve versos endecasílabos blancos. Según esto, *Égloga del agua* será un largo poema de 405 versos subdividido en 45 estrofas de nueve versos cada una. Se sigue, así pues, el molde métrico y modo de composición general del libro ya inaugurado en la obra anterior, en *Una aventura blanca*.

En lo más puramente formal, pocas son las novedades que *Égloga del agua* supone en el trayecto poético padorniano, porque lo más interesante de *Égloga del agua* parece acontecer en cuanto al contenido. Sí se puede decir que Manuel Padorno abandona ya el narrativismo que predominó en las obras de la década de los ochenta, en *El hombre que llega al exterior* o incluso en la obra precedente, *Una aventura blanca*.

Pero también puede señalarse una acentuación del recurso, ya elaborado desde *A la sombra del mar*, consistente en una expresión casi agramatical, inconexa, que desemboca en el anacoluto. Este proceso, que sí cobra especial relevancia en *Égloga del agua*, será mejor retomarlo más adelante, en relación con los aspectos semánticos a los que se liga.

Recursos formales

Los recursos más abundantemente empleados en *Égloga del agua* ya fueron desarrollados, como he dicho, por el poeta desde *A la sombra del mar* o en el caso de *Desnudo en Punta Brava*, donde los recogimos profusamente. Por ello, ahora solo haremos un breve repaso de ellos.

Manuel Padorno elabora sus poemas con enunciados de diversa longitud, practica por igual la oración breve y la larga. De hecho, un grupo de poemas consta de una frase breve inicial, casi a modo de título, más toda una larga frase que constituye y da cuerpo a todo el poema:

14

Estoy en ningún sitio todavía.
Lejos de cualquier parte, si pudiera
por pura voluntad sembrar el agua
vivir un territorio verdadero
contemplando el comienzo de las plantas
(un territorio vegetal audible)
escuchando las plantas que respiran,
la planta respirada, la del agua
alrededor de su raíz despacio.

Un procedimiento ya empleado desde *A la sombra del mar*, y de tal relevancia que ya ha sido estudiado como se merece en el análisis de *Desnudo en Punta Brava*, son las omisiones —en *Égloga del agua* muy frecuentes—: «mujer el agua femenina el agua» en la estrofa “1”, «Mujer el agua del triguero delante» en la “9”, «quedándose dormida sombra de agua» en la “20”, «mujer tendida el agua de la luz» en la “42”... Aquí no resulta casual que tan importante figura en nuestro poeta aparezca mayoritariamente en los casos en que se habla de la mujer.

Otra serie de recursos habituales son los que ya en *Desnudo en Punta Brava* adjudicábamos a un modo de expresión similar a la mística. La voz poética se elabora con sinestesias: «oler, oír, dormido el respirado yodo acuoso», estrofa “5” o «al respirar lo que se ve» de la estrofa “16”. También se elabora esta voz poética en la paradoja: «Estoy en ningún sitio todavía» de la estrofa “14”, o las de la “21” «Todo yace tendido cielo arriba» o «contemplo cómo ruedan sin moverse/ las incendiadas frutas invisibles». O en el oxímoron, tal es el

caso de «el agua,/ desnuda llama líquida» en la estrofa “19” o «las piedras vegetales» en la “23”.

En la pintura

Manuel Padorno es, en general, más poeta metafórico que metonímico, haciendo buena la ya clásica distinción de Jakobson. En *Égloga del agua*, por tanto, la metáfora es muy frecuente y ello en una intensidad tal que, a menudo, la fuerte carga metafórica que se ceba en el poema dificulta seriamente su interpretación. Es decir, en *Égloga del agua* se está rozando en no pocas ocasiones el hermetismo, justamente, por la gran potencia metafórica:

12

Quiero entrar en la alcoba del agua
dependiendo de mí, desobediente
la lámpara del árbol descendía
hasta beber el agua entrelazada
a la miel escondida tan salobre;
un cuerpo en el momento colonial
como dulce cebolla acariciada
en el instante de caer sedienta
al interior de su semilla sola.

Algo similar a lo de esta estrofa ocurre cuando se comienza a leer *Égloga del agua* sin haber leído inicialmente *El contenido vacío*. Se encuentra el lector con textos como el precedente, en el cual la aparición de determinadas claves, o bien hechos referenciales, no explícitos imposibilitan una óptima decodificación. Es aquí, en esta problemática, donde principian las relaciones de *Égloga del agua* con la pintura. Veámoslo con otro ejemplo:

6

En el acantilado, en plena llama
de la vaca lustrosa que apacienta
la campesina de cendal volante,
el traje rojo cofia blanqueada
al prado entretejida donde baila
en la contemplación del trigo arriba,
terminado domingo que circunda
el olor del centeno religioso

a la bujía candeal familia.

Todo el poema está escrito, inicialmente, en intertextualidad con el cuadro de Paul Gauguin *La danza de las cuatro muchachas bretonas*. El lector, o el crítico, puede acudir a la contemplación del cuadro para mejor comprender el poema. Ahora bien, hecho esto, ambos han de notar que en el cuadro de Gauguin, junto a algunos pocos elementos referidos en el poema, no hay acantilado, ni llama, ni vaca, ni bujía...

En la serie de poemas de *Égloga del agua* que establecen similares relaciones con cuadros de Gauguin (estrofa "7" y *El caballo blanco*, estrofa "11" con *La barrera*, estrofa "20" y *Te Faaturuma*, estrofa "24" y *Cavaliers sur la plage*, etc., etc.) ocurre otro tanto. El cuadro, en todos estos casos, no contribuye a desentrañar el poema. La pintura es un marco, una referencia, pero ella, por sí misma, no comprende las implicaciones del texto. Así, no es imprescindible sino, antes al contrario, contraproducente el conocimiento de los cuadros para comprender *Égloga del agua*.

Las verdaderas relaciones entre pintura y poesía, aquello que Manuel Padorno manifestaba en *El contenido vacío* cuando decía que «nunca antes la poesía se había acercado tanto a la pintura, ni nunca la pintura se había acercado tanto a la poesía», se dan en otro nivel, en otro orden de cosas más profundo y relevante que a continuación detallaremos.

Ya apuntamos que en *Égloga del agua* se abandonaba el narrativismo. Ello se hace a favor de un lirismo de escena, de imagen, de pintura. Cada poema ahora, en lugar de hacer un relato alegórico, desarrolla líricamente una escena, una imagen; y nunca mejor dicho, pues la lírica tiene mucho que ver con esos diminutos cuadros, con las miniaturas:

El poeta lírico tiende a experimentar la alteridad de una forma tan intensa que se funde hasta con la realidad; lo externo se aprehende como interno. Una de las consecuencias concretas más llamativas de esta situación es la brevedad de los textos líricos; se pueden comparar con las miniaturas de la pintura.⁴⁹³

⁴⁹³ *Géneros literarios*, Kurt Spang, Madrid, Síntesis, 1993, pág. 59.

Visto así, *Égloga del agua* sería un peculiar mosaico donde cada tesela es una estrofa: 405 teselas que han de componer una imagen global, una panorámica.

Tipos de estrofas

Ahora bien, no todas las estrofas o teselas son idénticas. Tendríamos unas, las que hemos enumerado arriba entre paréntesis, cuya relación más directa con el cuadro las hace más referenciales, más *de este mundo*, permítaseme la juanramoniana expresión. En la estructura general de la obra, estas teselas primarias son las que van a posibilitar el acceso a otras estrofas donde la imagen es mucho más profunda, mucho más del imaginario: donde la imagen es visión.

La visión, como acto de ver, en Manuel Padorno es a la vez, todo lo dilógica y polisémica que se pueda concebir: desde la visión Padorno alcanza *la visión*. Esta es un poco toda la historia de *Égloga del agua*, la de ir viendo hasta llegar a ver otra cosa: el padorniano *lo que no se ve*, que es la visión.

Trataremos más adelante las estrofas donde se ha alcanzado a ver realmente, puesto que en ellas acontece la verdadera *Égloga del agua*. Por ahora quedémonos en que la estructura más básica de *Égloga del agua* consiste en una sucesión de un tipo y otro de piezas, de estrofas cuadro o de estrofas visión. Veámoslo con un ejemplo; la estrofa “20” tiene que ver con *Faataruma*:

20

También se ve después de desnudarse
bajo robusta rama cincelada
dulce figura femenina dentro
(que elige la flor blanca pensativa)
sentada por el suelo con su traje
azul celeste (el perro la olfatea)
quedándose dormida sombra de agua.
También se vio la casa todavía,
sin nadie, cuando gira transparente.

Y, en efecto, la casa «gira», y se llega a otro sitio, se ve otra cosa, se produce la visión:

Todo yace tendido, cielo arriba
 sobre el río que tuerce luminoso;
 el corredor abierto ¿cambiaría
 por algo esta ventana en donde vivo?
 ¿qué se ve desde aquí?: la puerta de agua.
 Una llama tornea cada tarde;
 contemplo cómo ruedan sin moverse
 las incendiadas frutas invisibles
 de distinto silencio todavía

La repetición de unas y otras estrofas, con todo tipo de irregularidades y variaciones, configura una macroestructura general para *Égloga del agua*. Por ello, esta estructura general es, en sí, reiterativa, circular, ya que se retoman una y otra vez las mismas cosas, eso sí, para ir un poco más adelante, para ir calando siempre un poco más en lo real.

Dispositio

Simplificadamente, *Égloga del agua* responde al siguiente patrón: se plantea un deseo, el de ver otra realidad y ello desencadena la búsqueda, el viaje; se detallan los pasos de ese viaje que van a conducir, a quien sepa andarlos, a la puerta o al lugar que permita trasponer la realidad, trascender, ver lo otro, *lo que no se ve*, en palabras de Padorno; y así, vuelta a empezar, una y otra vez.

Las dos estrofas que arriba recogíamos suponen el umbral, en el libro, entre lo que se ve, los poemas cuadro, y lo que no se ve, los poemas visión. El límite se sitúa entre las estrofas “21” y “22”, prácticamente a la mitad de *Égloga del agua*. A un lado, se ha deseado, se ha allanado el camino y se ha descrito lo visto, es decir, se ha conocido lo más inmediatamente real; al otro, se ha gozado con los frutos del trabajo, se ha hablado de lo no visto y se ha vuelto a desear.

En *Égloga del agua*, como en casi todos los libros de nuestro poeta hay viaje, en lo temático y en lo formal. En lo primero, se alude a él directamente o se mencionan cuestiones o realidades que tienen que ver con el viajar; en lo segundo, y casi más importante, los libros de Manuel Padorno constituyen en sí, en su realizarse, en su acontecer, en su propia evolución, en su proceso verbal, un viaje, una aventura. En *El contenido vacío*, el autor asume explícitamente que su libro es un viaje: «Debía marcharme al agua. Nomadear el agua. Volver al agua»⁴⁹⁴. Más aún, define a su libro como «búsqueda del agua».⁴⁹⁵ Varios importantes poemas de la obra hacen referencia a su viaje. Veamos:

9

Mujer el agua del trigal delante
lejos de mí, de su constancia azul,
busqué calor allí, en la aventura
dormido en la bodega de algún barco
verbal, viviendo en la cubierta fúlgida,
respirando en la borda el yodo vivo,
el salitre embreado que me cubre
recorriendo mi cuerpo pensativo
mientras dura el viaje pensativo.

El viaje es «pensativo», como el cuerpo o como el barco, que es verbal, porque este es un viaje mental, racional o del logos: es un viaje por el lenguaje y a por el lenguaje. En palabras del autor de *El contenido vacío*, la vida del nómada, es decir, el quehacer del poeta es «un ir literario hacia la muerte».⁴⁹⁶

El nómada genuinamente padorniano, «el capitán de los signos» que conocimos en *Una aventura blanca*, o el marinero que hallaremos más adelante en *El pasajero bastante*, principia su viaje en el deseo. Se desea otra cosa, algo que no se posee, y, desde la renuncia a lo que se tiene y a donde se está, comienza la aventura: «busqué calor allí [de la] mujer el agua del trigal delante lejos de mí, de su constancia azul».

⁴⁹⁴ *El contenido vacío*, [EA, 59].

⁴⁹⁵ *Ibidem*, pág. 66.

⁴⁹⁶ *El contenido vacío*, [EA, 73].

La primera línea de *El contenido vacío* reconoce el deseo, generativo de todo el proceso, que está en este acto de volición: «Quería hacer “el poema del agua”». ⁴⁹⁷ Y así, también en paralelo, el primer verso de *Égloga del agua*: «Quiero entrar en la alcoba del agua»; el cual va a convertirse en epifonema de todo el libro al repetirse en varios momentos de la obra, —estrofas “12”, “37” y “41”— percutiendo una y otra vez en la puerta de la alcoba del agua.

La revisión

Si consiguiéramos desentrañar qué quiere decir el poeta cuando afirma, en *El contenido vacío*, que está «en plena búsqueda de la semilla del agua», ⁴⁹⁸ o si pudiéramos responder a la pregunta de cuál es el punto de llegada de este «viaje pensativo», a bordo del «barco verbal», daríamos entonces con el más hondo sentido de esta *Égloga del agua*.

Literalmente, con *Égloga del agua* se quiere volver al agua, y esta se halla en su alcoba, que es a donde una y otra vez el poeta quiere acceder. Dejando de lado las interesantes derivas psicoanalíticas del asunto, podemos seguir el curso de este deseo y anotar si se cumple o no, y qué se obtiene con su cumplimiento.

Efectivamente, cuando describíamos la *dispositio* de la obra dijimos que era a partir de la estrofa “21” cuando se entraba en algún sitio que permitía ver otras cosas, ver de otra manera, alcanzar la visión. La cuestión del ver, de la mirada es altamente importante en Manuel Padorno, ya lo sabemos. Pero retomemos ahora la anécdota de Gauguin y Sérusier, especie de viaje iniciático de la mirada en el que un maestro guía a un discípulo para que trascienda los límites de la realidad y del conocimiento, retornando, de la aventura del conocimiento, con ese saber extraordinario aprehendido ya para siempre. Este es todo el asunto: el ver. Toda la estrofa “7” condensa el tema capital en *Égloga del agua*:

7

La playa curva, saja de silencio
donde va a celebrarse aquel oficio
del agua, el único lugar oculto:

⁴⁹⁷ *Ibidem*, pág. 59.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, pág. 73.

yo solo vine para ver la luz.
Como así fue. ¿Qué vi: *el secretillo*.
¿Es un secreto ver? ¿Ver lo que no
se ve es *secreto*? Oír también afuera
la manzana real tempestuosa
en la ficción del ojo, más allá.

Es decir, se vino para ver, toda la clave está, en principio, en el ver. «*El secretillo*» es la visión nueva, distinta, desautomatizada de algo. El «*secreto*» es lo que permitió a Sérusier pintar, bajo la advocación de Gauguin —quien, según Padorno en su comentario, «ya le había robado *el secretillo* a Cézanne»⁴⁹⁹—, *El Talismán*, esa tablilla en que se estaba anticipando ya la abstracción. Es decir, la clave para mirar *de otra manera* las cosas: otro ver. Y este ver distinto no es de otra realidad absolutamente nueva o trasladada a no se sabe qué lugar insólito; no, es un ver distinto de lo de siempre, de lo de cada día: es *rever*.

La vista en el poeta de la luz es el primer sentido para el conocimiento; es el medio para sentir, analizar, conocer e incluso crear la realidad. La equivalencia entre luz y conocimiento es de sobra conocida por todos. Para Manuel Padorno, el objetivo, el objeto de conocimiento es algo exterior con lo que se establece una relación visual: «la cuestión es la cosa en sí, la relación con el mundo exterior, visible e invisible».⁵⁰⁰

Lugar del agua

Obtenido el secreto, la clave de la visión, hemos conseguido la llave de la puerta de la alcoba donde vamos a ver de nuevo las cosas, donde vamos a *rever* o, como dice la voz poética, a ver distinto. Veamos lo que se ve de nuevas, los hallazgos de esta alcoba en la que se entra, en el viaje verbal que *Égloga del agua* es, desde la estrofa “21”.

En primera instancia, esta alcoba es de abolición de los límites, de las dicotomías, de fusión de vegetales y animales, del agua y la tierra, de la tierra y del cielo, de los espacios, las cosas y las identidades: la «marea de las nubes» en “1”, «el matorral de arena líquido» en “2”, «el túmulo de lluvia, rama de agua» en “4”, «la puerta de agua» en “21”, «las piedras vegetales» en “23”, «la isla terráquea», «gaviota de la luz, árbol de agua» en “24”, etc., etc..

⁴⁹⁹ *El contenido vacío*, [EA, 71].

⁵⁰⁰ *Ibidem*, pág. 68.

Lugar genuinamente lírico, puesto que se han abolido las reglas espaciotemporales. Lugar, de no hay lugar o, también, lugar ubicuo, puesto que también se han fundido y confundido los espacios, la casa de Manuel Padorno y la de Paul Gauguin y las islas respectivas de cada uno de ellos.⁵⁰¹ Lugar, sobre todo, donde se ha abolido la dicotomía interior/exterior. En la estrofa “4” encontramos un lugar que es exterior e interior a la vez; es una vivienda que contiene la bahía, el pueblo, la carretera... y en la “7”, la playa es también lugar interno y externo simultáneamente:

7

La playa curva, saja de silencio
donde va a celabrarse aquel oficio
del agua, el único lugar oculto [...]

Lugar lírico, en fin, poético y creativo en el que el goce no tiene fin, puesto que aquí no se conoce el no, la negación de nada. Una última fusión de suma importancia acontece en este lugar. Desde el principio del libro el recurso de las omisiones nos estaba informando de ella: «mujer el agua femenina el agua», «mujer el agua del trigal delante», «quedándose dormida sombra de agua», «mujer tendida el agua de la luz». Es decir, que, en la alcoba, mujer o agua o luz o sombra son lo mismo.

Pero, ya a partir de la estrofa “38” se producen una serie de fusiones o transformaciones fundamentales. Tras identificar a la mujer con el agua o el agua la mujer, en la estrofa “38” la mujer se ha hecho isla y el agua se ha corporeizado en la mujer:

39

Mujer el agua mansa que orillea
con su vestido rosa entre las olas
el callado salitre que desciende
la isla espumeante con tu rostro
abre los ojos ya para ver nunca
escuchando las plantas desoídas
que crecen acampadas por la playa:
tallos de luz de agua susurrante
siempre bebida todavía luz.

⁵⁰¹ Tal como explica abundantemente Padorno en la página 60 de *El contenido vacío*, en *Égloga del agua*.

Es decir, que el poeta que, en su insistencia, halló las claves con que penetrar en la alcoba del agua a partir de la estrofa “22”, luego de haberse adormecido y ahondado en el lecho, luego de haber profundizado en el conocimiento de tan especial ámbito desde aquella estrofa y hasta la “38”, a partir de aquí accede al sumo privilegio para el poeta de la luz y la mirada: contemplar la visión, es decir, la transformación de la mujer en agua o del agua en mujer y de toda ella en isla, en cielo, en mar, en todo.

Contemplar la verdadera visión de una mujer que es todo lo que se pueda contemplar, o de todo lo que una mujer o lo femenino es, que viene a ser lo mismo. Pero no termina aquí el asunto porque el nómada, el poeta, el viajero, termina fundiéndose con el objeto de su búsqueda, con aquello que deseó desde el principio:

43

El nómada llegado al fin retorna
a él mismo. Entró durante el día. Sube
casi tendido en medio del océano
severa habitación en que reside [...]

La fusión final con uno mismo supone el retorno al propio origen. Visto así, esta podría ser la historia y el sentido de *Égloga del agua*: la búsqueda de algo sublime, lo total femenino, y la fusión con ello, luego con uno mismo, en tanto que lo femenino es lo prístino, lo originario.

Animales del lenguaje

Ya vimos que en la alcoba del agua se producía la fusión de todas las cosas y la consiguiente abolición de las dicotomías estructurantes de nuestro pensamiento lógico. Era esta una primera cualidad de tan especial lugar. Pero hay otra sorprendente cualidad: el lugar está habitado por unos curiosos animales. Desde la estrofa “2” aparecen los animales, casi todos ellos domésticos:

[...] la vaca, el perro,
El cerdo, los caballos, la gallina[...]

Pero es solo desde la estrofa “29”, es decir, una vez atravesado el umbral que dijimos que suponía la estrofa “21”, cuando aparece en el libro una especie de bestiario en el que a cada estrofa corresponde un animal. Así, tenemos al «gran cerdo colérico» en la “29”, al «ancho pavo real» en la “30”, al «loro» en la “31”, «una gallina» en la “32” y al «perro» en la “33”. Animales todos ellos, como digo, domésticos, es decir, del hombre, humanizados porque habitan con el hombre en su casa. La casa del hombre es su lenguaje porque solo la lengua otorga al hombre una morada en el centro del bosque o de la selva que es la naturaleza. Por lo tanto, estos «son animales de lenguaje»,⁵⁰² en palabras ahora del propio Manuel Padorno.

Cada uno de estos animales de lenguaje configura una breve poética. Igual que sucedía en *Una aventura blanca*, encontramos aquí una rara especie literaria: el bestiario poética. Cada animal encarna una cualidad de la palabra poética padorniana: el cerdo que «rezonga interminablemente en su colmillo» supone un quehacer poético lujuriosamente autocomplaciente. El pavo real que «camina derramando su plumaje» o que «ulula», «para estallar vociferante afuera» está señalando los aspectos modernistas o simbolistas en la poesía de Manuel Padorno. El loro «silencioso», cuyo «enorme ojo mira fijamente» está simbolizando el peculiar silencio padorniano, y la voluntad de hacer una poesía, también, del conocimiento. La gallina que «escarba los renglones oxidados» nos habla de la dimensión más humilde pero a la vez más tenaz de esta poética. El perro, por último, «mientras su lengua lame de vacío» representa la fidelidad de esta palabra poética por trascender los límites de lo real, y alcanzar su objetivo: ver lo invisible.

Animales de lenguaje, pero, en definitiva de poesía. Es preciso diferenciar aquí entre palabra como *logos* y palabra poética, cargada de razón la una, la otra de irracionalidad. Ya en otros momentos de la poesía de Manuel Padorno se ha identificado a la poesía con un animal: el poema, por ejemplo, de “Un animal despacio”, en *Desnudo en Punta Brava*, o “El arriero infinito” en esa misma obra, donde la poesía se simboliza en el animal, y animal doméstico, puesto que en este se pueden simbolizar bien los atributos de la palabra poética, razón e instinto, animalidad y civilización:

⁵⁰² *El contenido vacío*, [EA, 70].

Los animales nacen todavía.
Siempre nacen de aquí, pero se crían
de oscuras algas. Cada una el agua.
En lo troncos fermentan, en las ramas
ya líquidas debajo del saliente
se adentran en el mar, en la tiniebla:
los animales percibidos fundan
(en sus costumbres) algo parecido:
los animales vuelven todavía.

Gracias a sus animales, y con ellos, Manuel Padorno se encuentra ahora con su palabra poética:

36

El animal desconocido viene
a verle. En la pirámide de luz. [...]

Ver la palabra

Y se produce ahora el encuentro, la visión de lo que verdaderamente hay en la alcoba. Expresarlo es tan definitivamente difícil que la palabra poética adopta esa forma de expresión que ya anticipamos: ante lo inefable, ante la falta de un referente para lo experimentado la palabra poética se torna casi balbuciente, enajenada casi; entonces, se suprimen cópulas y nexos, se roza lo agramatical y se incurre en el anacoluto. Todo ello acontece en los poemas de la visión:

38

Isla de luz amotinadamente
donde quise engendrar: vivir el agua.
Isla de luz volcánica manera
del olor vegetal durante el sueño,
el ojo del espacio lávico,
un rostro la marea de silencio
oída al despertar, dentro de mí
junto a la cristalera bebediza
el constante oleaje todavía.

Expresión sumamente irregular, fuera de regla, pero quizá la única para comunicar estas realidades de otro lado. Expresión *descoyuntada*, como he decidido nombrarla, puesto que en ella se han suprimido las junturas lógicas que son propias del discurso racional aunque no, evidentemente, del lírico. En la siguiente estrofa, la visión es ya plena:

39

Mujer el agua mansa que orillea
con su vestido entre las olas
el callado salitre que desciende
la isla espumeante con su rostro,
abre los ojos ya para ver nunca
escuchando las plantas desoídas,
que crecen acampadas por la playa:
tallos de luz el agua susurrante
siempre bebida todavía luz.

Con este modo de expresión verbal descoyuntada se produce la última y, verdaderamente, más intensa concomitancia con el otro modo de expresión, el visual o pictórico en *Égloga del agua*. Suprimir cópulas o nexos lógicos en el discurso conduce, prácticamente, a la irracionalidad, así como suprimir determinados perfiles o figuras en pintura conduce a la abstracción. La anécdota de la historia de la pintura de que se sirve Manuel Padorno para iniciar su canto es, justamente, la que relata el camino a la abstracción. En estos poemas finales de *Égloga del agua*, cuando se está dentro ya de la alcoba, la expresión verbal se descoyunta, se hace abstracta precisamente para referir realidades sin referente, intensamente abstractas.

Almendra de la palabra

El poeta que ha penetrado en la alcoba del agua se encuentra en un espacio lírico, poético, donde se han abolido límites y dicotomías, donde se han consumado las fusiones, donde están, como animales llenos de vida y de pujanza, los instintos poéticos y donde, sobre todo, se contempla y se conoce infinitamente: se está ante la visión. Esta prosigue y avanza ahora hasta la última estrofa. El agua se ha corporeizado en la mujer, de extrema belleza, de la estrofa “39”; ahora, en la “45” y última, la mujer es toda la isla:

Esta isla germina en el silencio.
 Territorio volcánico dormido
 a la orilla del mar a donde marchan
 las gaviotas azules invisibles;
 la espuma lentamente, de ceniza
 al bajar a la playa se descalza
 en la terraquea alcoba donde bebo
 tu pie carnoso ruborosamente
 ya derramada égloga del agua.

Es de sobra conocido por todos, el amplísimo valor simbólico del agua, así como su vinculación con lo femenino. A lo largo de todo el poemario así como de *El contenido vacío*, la identidad agua y mujer es tan constante y nítida que sería vano tratar de probarlo con ejemplos.

El agua puede tener muchísimos valores, tantos como formas ella misma pueda adoptar. En *El agua y los sueños*, Bachelard explora todo el simbolismo de este elemento. Allí pude leerse que el agua es tanto vida como muerte, es tanto la madre y el nacimiento «toda agua es leche»,⁵⁰³ como el final de la vida, «la muerte cotidiana».⁵⁰⁴ Por tanto, cuando el poeta expresa una y otra vez en *Égloga del agua* su deseo, «quiero entrar en la alcoba del agua», podríamos preguntarnos si su deseo busca volver al principio, retornar a la madre, o llegar al final, abrazar a la muerte.

Enseguida, en *El contenido vacío*, encontramos la respuesta: «Quería hacer “el poema del agua”. Debía marcharme al agua. Nomadear el agua. Volver al agua»⁵⁰⁵. Es decir, «volver», retornar, alcanzar el origen, la semilla del agua.

La alcoba es también sitio femenino. En la alcoba del agua halla el poeta el objeto de su viaje verbal: la mujer, el agua, la isla y la fusión de todo ello, consigo mismo incluso.

El trabajo padorniano en *Égloga del agua* consiste, además de vincular poesía y pintura como pocas veces, además de avanzar en su simbólica particular identificando agua, mujer e isla, consiste en trazar el itinerario que le conduzca al núcleo irreductible de su palabra poética. Su viaje es verbal y al

⁵⁰³ *El agua y los sueños*, Gaston Bachelard, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pág. 178

⁵⁰⁴ *Ibidem*, pág. 178

⁵⁰⁵ *El contenido vacío*, [EA, 59].

alcance del origen de la palabra. Eso es lo que acontece en el seno de la alcoba del agua, donde lo que el poeta está contemplando en realidad es la palabra, el verbo, el origen de todo lo que, en tanto que hombres, en tanto que animales de lenguaje, somos y conocemos. Recojamos aquí las propias palabras del poeta:

Ver la palabra me llevó muchos años, sentirla. Verla algo. Modestamente. Uno trabaja en ella inútilmente, toda la vida. La palabra poética.⁵⁰⁶

Pero en la alcoba no se halla una palabra lógica y estructurante de nuestra realidad, sino una palabra poética que es isla, bella mujer o agua y que conduce hacia otra realidad:

40

Está detrás del agua abierta. Ve.
Eres la que se ve, al mar enfrente
el cendal salitroso y la sandalia
roja un paisaje que no tiene fin,
del oleaje sucesivamente.
Eres tú misma siempre: la que solo
me hablas desde el agua todavía.
El agua todavía. La que siempre
levanta alguna puerta allí. De agua.

Es decir, mujer o agua siempre infinita y constante que alberga en sí todas las posibilidades, como la palabra poética. Quizá el sitio, quizá el recinto donde quiere llegar Manuel Padorno para contemplar la palabra originaria, la palabra poética, pueda equipararse con la cora semiótica que teorizó Julia Kristeva, ese espacio con características femeninas que se encuentra en el nivel semiótico del lenguaje antes de convertirse en el signo y pasar al nivel simbólico. Espacio preverbal, luego más allá del límite de lo verbal, «lugar de funcionalidad preverbal donde se constituye la significancia»:⁵⁰⁷

38

⁵⁰⁶ "Palabra del sol", en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 70.

⁵⁰⁷ *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Jeanle Galliot, Hachette, Buenos Aires, 1977, pág. 233,

[...] el ojo del espacio el labio lávico [...]

Por todo ello, se ha trabajado la imagen, lo visual en todo el poemario: partiendo de ella y atravesándola para llegar a ella, a un lugar límite, donde la palabra recorre «un borde fronterizo entre lo preverbal y lo postverbal, lo preedípico y lo postedípico, lo pulsional y lo reprimido, lo discontinuo y lo continuo, etc.».⁵⁰⁸ Este quizá sea el lugar al que una y otra vez apunta Manuel Padorno en su poemario, una alcoba del lenguaje. Las palabras de Octavio Paz que cierran *El contenido vacío* podrían configurar, justamente, otra definición más de este lugar fundacional de la palabra y del ser:

Alcoba verbal cuyas paredes son páginas y las páginas puertas
que, de pronto, se abren hacia un corredor que termina en un
golfo de sombra.⁵⁰⁹

Éxtasis

Veinte sextinas componen *Éxtasis*, como veinte es el saldo de los años que el periodo de su escritura suma: de «[1973-1993]», tal y como figura impreso en la propia portada de su edición en Pre-Textos. Según esto, y en un primer término, el libro posee una apariencia clásica, desde lo más puramente formal. Todos sus poemas, los veinte que lo componen, son sextinas, ese complicado metro que nace con la poesía provenzal pero nos llega a través de la italiana renacentista. Es decir, nos encontramos ante la primera obra, hasta ahora en la evolución padorniana, escrita íntegramente en un molde métrico clásico. Pero este paso ya se había anticipado con los dos libros anteriores compuestos en los peculiares metros de invención padorniana que ya tuvimos oportunidad de tratar, *Una aventura blanca* y *Égloga del agua*.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, pág. 233.

⁵⁰⁹ *El contenido vacío*, [EA, 86].

Éxtasis se escribe, como vimos, a lo largo de unos veinte años, durante los cuales el poeta no se dedica exclusivamente a la escritura de este libro, obviamente. Es este un largo periodo cronológico, el que va de 1973 a 1993, durante el cual Manuel Padorno escribe buena parte de su obra: desde los libros incluidos en el recopilatorio *El nómada sale*, hasta llegar a las obras clave de los noventa: *El hombre que llega al exterior*, *Desnudo en Punta Brava*, *Una aventura blanca* y *Égloga del agua*. Es decir, que el periodo de escritura que comprende la creación de *Éxtasis* también lo es de una abundante obra en la que se fija, orienta y decanta el quehacer poético de Manuel Padorno.

Podría pensarse, pues, que en *Éxtasis* hemos de encontrar repartidos todos los rasgos de la poética padorniana en este amplio periodo aunque esto, en efecto, no ocurra así. Las sextinas que Manuel Padorno debió de ir escribiendo, y guardando, a lo largo de estos años debieron ser sometidas a un doble proceso de selección y de corrección. Ambas acciones llevan a que, en última instancia, el resultado final de *Éxtasis* tenga poco que ver con lo que Manuel Padorno escribía en los ochenta y mucho, que ver, con la última obra poética del autor. Dicho de otra manera, si Manuel Padorno escribió todas sus sextinas durante los veinte años que van desde 1973 a 1993, la forma definitiva para cada una de ellas y para el libro en su conjunto debió de dársela en las fechas más cercanas a 1993. Interesa ahora detallar este peculiar modo de composición padorniano puesto que, contra lo que pudiera parecer, quizá sea el que con más frecuencia ha generado la obra del autor: los textos se escriben, no se publican y durante un largo periodo de tiempo, de reserva, se modifican, amplían o corrigen influidos, ya entonces, por el estadio distinto al que la obra de nuestro poeta, en su continuo avance, haya llegado.

Recursos

Buena parte de los recursos formales desarrollados en la obra de Manuel Padorno desde sus inicios, se pueden encontrar en *Éxtasis*, si bien, reitero, según unos modos más depurados que aquellos que principiaron en *A la sombra del mar* y obtuvieron su decantación en *Desnudo en Punta Brava*. Para un análisis e interpretación más meticoloso de todos estos procedimientos, remito al que practiqué en relación con *Desnudo en Punta Brava*, ya que, ahora, solo haré un repaso más somero de unos recursos que son, con una excepción que trataremos debidamente, los mismos en aquellas obras y en esta.

Para nombrar una nueva realidad Manuel Padorno explora nuevas posibilidades léxicas, como los «azuleados» en la “SEXTINA *del sol que no se ve*”:

Tan natural azuleado el oro [EX, 35]

O también «enllamado» en la “SEXTINA *del pisar afuera*”:

enllamado de azules invisible [EX, 79]

De nuevo, en *Éxtasis*, la voz poética se da a las omisiones de comas, cópulas, artículos o, en definitiva, pequeñas partículas del discurso; en la “SEXTINA *del hombre de agua (bebe luz)*”:

infinito oleaje el alma el agua [EX, 16]

Y en la “SEXTINA *del árbol invisible*”:

todas las llamas fruta transparente [EX, 19]

Dentro de molde tan clásico como la sextina, Manuel Padorno practica la inclusión de modos orales en su poesía; en la “SEXTINA *de la carretera marina*” hallamos el muy habitual pleonasma de la lengua familiar:

que sube arriba, ya desde la orilla [EX, 56]

O, en “SEXTINA *de la gaviota de luz invisible*”, un caso de leísmo al pronominalizar a la gaviota:

pero no se le ve, yace invisible [EX, 75]

Por último ya en este aspecto de la oralidad, el bello diminutivo, de tonalidad isleña, que personaliza a la playa en la “SEXTINA *del amor*”:

La playa está echadita en el vacío [EX, 87]

El empleo del oxímoron es constante en *Éxtasis*: «llama líquida» [EX, 23], «fin infinito» [EX, 39], «desconocido mundo conocido» [EX, 80], «pie de agua» [EX, 84]. No obstante, esta obra parece practicar más ese otro recurso que es una

posibilidad o grado diferente del oxímoron, la paradoja. En la “SEXTINA *del color de mi país*”:

Yo todo cuanto sé es solo sueño. [EX, 47]

Toda la “SEXTINA *de para azules verme*” es paradójica, desde su título o su primer verso:

Anoche fui a dormir conmigo mismo. [EX, 43]

Veamos la última estrofa de la “SEXTINA *del pisar afuera*”:

Todo lleno de luz puebla vacío
diferente y azul (pisar afuera)
si cuanto más cerrado más abierto
y cuanto más oscuridad más luz
y cuanto más visible es invisible
desconocido mundo conocido. [EX, 80]

La dilogía

Podríamos pensar que Manuel Padorno desarrolla en *Éxtasis* algo que deberíamos llamar como dilogía etimológica. Que el autor está al tanto de la historia de las palabras que emplea, se comprueba en el propio título del libro. Según el Corominas “*éxtasis*” se registra en nuestra lengua en 1490, viniendo directamente de la voz griega “*éktasis*” y con el valor de ‘arrobamiento’ pero también, y ese es el que nos interesa aquí, el de ‘desviación’.⁵¹⁰ El libro de Manuel Padorno que es *Éxtasis* expresa el deseo de llegar al desvío y lo que en allá hay; no en vano, el penúltimo poema del libro lleva por título “SEXTINA *del desvío*”. Pero veamos en que consiste este recurso que hemos dado en llamar dilogía etimológica. En la “SEXTINA *del pie de agua*” se dice:

un paso sin distancia cabe el agua [EX, 27]

⁵¹⁰ *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1976, pág. 254.

El valor de *cabe* es el de la anticuada preposición (derivada de CAPUT, *cabo*, ‘cabeza’, en expresiones como *a cabo de*, ‘a la orilla de’)⁵¹¹ que significaría ‘junto a’ o su puro valor etimológico de ‘a la orilla de’. Es decir, que se habrá de dar un paso junto al agua o en el agua para llegar a pisar afuera, que es lo que el poema plantea, alcanzar otra realidad. Pero aquí entra la dilogía, puesto que *pisar afuera* es pisar más allá del mar, desde la raya del horizonte, y este paso abarca todo el mar: «cabe el agua», desde los límites que son orilla y horizonte. La dilogía padorniana sabe explorar en el eje diacrónico de sus palabras.

Algo similar ocurre en la “SEXTINA *para azules verme*”. Nuestra palabra “bermejo”, ‘rojo’ o ‘rubio rojizo’ viene del latín VERMICULUS —en una muy interesante metonimia que ahora no conviene detallar—⁵¹² que es, a su vez, diminutivo de VERMIS, en su ablativo, VERME. Este es el juego dilógico verbal, ya que en la sextina se plantea, aplicando el desvío, verse los azules o verse los azules rojos —y estaríamos en el oxímoron, de nuevo— o, en definitiva, en la síntesis de todo ello, para ver los *azules rojos* o los *rojos azules* que solo pueden existir en aquella región de los desvíos. Manuel Padorno conoce sus palabras en sus últimas implicaciones y las elabora y emplea según un saber que le permite, incluso, crear figuras de índole etimológica.

La sextina

Es importante señalar, una vez más, que esta es la primera obra del autor cuyos poemas se acogen, enteramente, a una forma clásica. Hasta ahora, en la poesía de Manuel Padorno habían abundado todo tipo de metros, desde el verso libre de los orígenes hasta el endecasílabo y los ritmos yámbicos fundamentales en la etapa de los noventa. Pero nunca el autor había elaborado estrofas clásicas y, menos aún, había dispuesto todo un libro en la misma forma métrica. Sí es cierto que los libros que preceden a *Éxtasis* suponen un acercamiento a este resultado: en *Una aventura blanca*, escrita toda en estrofas de cinco endecasílabos blancos, hallamos un precedente a la rigurosa metrificación con que nos encontramos ahora; en *Égloga del agua*, del mismo

⁵¹¹ *Ibidem*, págs. 113-114.

⁵¹² *Ibidem*, pág. 93.

modo, el poeta inventa una especie de estrofa clásica de nueve versos endecasílabos. Pero en ambos precedentes, aún así, no había rima como tampoco había molde métrico definible tradicionalmente.

Con *Éxtasis*, con estas sextinas, se da el primer paso para otros libros también estrictamente moldeados: *Efigie canaria* y sus sonetos o *El pasajero bastante* con sus décimas. Aquí radica parte de la importancia de *Éxtasis* en el conjunto de la obra padorniana, es decir, en la apertura de una nueva vertiente en la muy personal pauta evolutiva de la poesía de Manuel Padorno: el tránsito, contrario al habitual, del verso libre al verso medidísimo. Una vez más, aquí, Manuel Padorno sigue los caminos poco trillados, frecuenta lo infrecuente.

Si recogemos cuál es el esquema métrico de la sextina, podremos observar las severas condiciones formales a las que quedará sometido el contenido de cada poema de *Éxtasis*: la sextina es un poema que consta de seis estrofas de, a su vez, seis versos más un terceto que recibe el nombre de *contera*. Cada verso de los 39 totales es endecasílabo, en cualquiera de sus múltiples formas posibles, en función de su esquema acentual. Pero la dificultad y el principal ingrediente de la sextina reside en su esquema de rimas:

La palabra final de cada verso de la primera estrofa debe repetirse, en un orden determinado y distinto de cada una de las estrofas restantes, y estas seis palabras tienen que aparecer forzosamente en la contera.⁵¹³

Esta peculiar rima, porque no lo es exactamente, otorga al poema una cierta trabazón formal que remite, inmediatamente, a lo semántico. Este podría ser, entonces, el esquema de una sextina:

ABCDEF
FAEBDC
CDFDAB
ECBFAB
DEACFB
BDFECA

⁵¹³ *Métrica española*, Antonio Quilis, Barcelona, Ariel, 1986, pág. 130.

Queda construido, así, un extenso poema, de acento yámbico, en el que las recurrencias fónicas, la rima, vienen a ser, más bien, semánticas —dado que es una palabra entera la que se repite y no en la cercanía, sino a distancia espacial y temporal— evocando sensaciones de circularidad, de cierta reiteración, de variaciones, una y otra vez, de lo mismo.

Pues bien, en tal tipo de estrofa, con tales peculiaridades y dificultades —tanto para el poeta como para el receptor—, ha querido Manuel Padorno verter el contenido de su *Éxtasis*:

La ausencia de rima en las estrofas, el empleo de palabras bisílabas al final de cada verso, la repetición lejana de ellas en cada una de las siguientes estrofas, pueden dar lugar a un desmoronamiento formal y conceptual si no se utilizan [las sextinas] con destreza.⁵¹⁴

Cada sextina en *Éxtasis*, por otra parte, establece un compartimento estanco, delimitado por el punto y aparte, en el que se desarrolla un determinado contenido. Solo hay una excepción en todo *Éxtasis*, entre la 5ª y 6ª estrofa de la “SEXTINA de *la gaviota de luz que vuela fuera*”, donde a ambas solo las separa una coma y el contenido de la última es desarrollo de la anterior. Por otra parte, cada una de las veinte conteras en que culminan las veinte sextinas constituye una plena condensación del poema todo que corona.

Tipos de sextinas

Poco hay en *Éxtasis* del narrativismo de obras anteriores y poco podría haber dado el molde métrico que hemos descrito: muy difícilmente pueda relacionarse una historia con las obligatorias repeticiones de las palabras con lo cual, consideramos muy cuestionable la existencia de alguna sextina narrativa, en general.

⁵¹⁴ *Ibidem*, pág. 130.

Por ello, aunque alguna sextina, en cuanto a su tipología textual, pudiera parecer narrativa, no ha de serlo, en realidad. Con la “SEXTINA *de el mar mi casa*”, la “SEXTINA *para azules verme*” y con la “SEXTINA *del vaso de luz*”, aparentemente narrativas, se resuelve esta cuestión. Veamos esta última. En la primera estrofa se plantea:

Él vive solitario en una playa [...]
y edifica la sed, funda la luz. [EX, 23]

Ya en las siguientes, se enumeran una serie de acciones que pudieran ser tomadas como narrativas:

Allí vive por dentro de la llama [EX, 23]

*

Asir, tomar el vaso de la orilla,
llevárselo a la boca, beber luz [EX, 23]

*

El solitario llega: trae un vaso. [EX, 23]

*

Y lo bebe despacio, como un vaso [EX, 24]

*

Y todo el interior del vaso de agua
se lo bebe de golpe, bebe luz. [EX, 24]

En primer lugar, es absolutamente claro que todas estas acciones no son tales, dado su alto contenido simbólico; léase adecuadamente el texto descifrando que es la playa entera lo que este hombre solitario bebe: la playa es un vaso que él toma para beber. En segundo término, es obvio que el mero hecho de que un hombre beba, aunque sea el mar lo que se bebe, no configura una estructura narrativa. No son, pues, narrativas, ninguna de las sextinas que componen *Éxtasis*.

El análisis tipológico de cada una de las sextinas arroja la interesante conclusión de que estas se distribuyen en dos grandes grupos (si bien todo esto se precisará más adelante, porque aquí, en realidad, no hay otra tipología que la lírica): la mayoría de las sextinas son descriptivas y, junto a estas, apa-

rece un nutrido grupo de poemas que podrían pertenecer al grupo de los textos instructivos o directivos, es decir, aquellos en que se emiten normas u órdenes con algún fin.

En la “SEXTINA *del pie del agua*” la voz poética se dice a sí misma:

habré de dar un paso por afuera [EX, 27]

En la “SEXTINA *de la bebida luminosa*” se dice:

quiero salir y ver la realidad [EX, 31]

También en la “SEXTINA *del fin infinito*” se dice a sí misma la voz poética:

iré a ese sitio yo, aquella parte [EX, 39]

Y, aunque abunde lo descriptivo y lo lírico en todas estas sextinas mencionadas, esta especie de mandatos dirigidos a uno mismo, esta especie de autocompromisos, parecen vertebrar temáticamente los poemas. Al final del libro, en la “SEXTINA *del desvío*”, el mandato es ahora al lector, al receptor del poemario:

ahora ven, si quieres, al desvío [EX, 83]

Para explicarnos esto, hemos de acudir al grupo mayoritario de las sextinas de *Éxtasis*, las descriptivas; las cuales, como ya dije antes, conforman el grupo más nutrido: la “SEXTINA *del hombre de agua*”, la “*del árbol invisible*”, la “*del sol que no se ve*”, o la “*del color de mi país*”, la “*de la carretera marina*” o la “*de la gaviota que vuela fuera*”, son, todas ellas, más otras tantas, netamente descriptivas. A lo largo de sus versos, cada una de estas sextinas detalla cómo son las realidades evocadas en su título: cómo es el hombre de agua, cómo el sol que no se ve, cómo la carretera marina, la gaviota que vuela fuera, etc., etc. Del “árbol invisible”, por ejemplo, en la segunda estrofa de su sextina se dice:

Erguido afuera está, gozoso el día
el azul florecido enrama el aire
hojas de luz, árbol de claridad

sobre la mar, la copa transparente
despliega su ramaje azul, se ve
arbolado crecer y gira afuera. [EX, 19]

Las descripciones pueden ser más estáticas o más dinámicas pero siempre transmiten el conjunto de atributos que comprende la realidad en el título evocada. En esta “SEXTINA *del árbol invisible*”, sucesivamente en cada estrofa, se insiste en las cualidades del dicho árbol.

El segundo grupo, tipológicamente, de sextinas en *Éxtasis*, las instructivas, es preciso tratarlo en cuanto a ese especial ámbito que es el desvío. En ellas y con ellas el poeta quiere autoafirmarse en el método y movimiento que le ha permitido llegar a esta nueva realidad: «habré de dar un paso por afuera» (“SEXTINA *del pie del agua*”) e «iré a ese sitio yo, aquella parte» (“SEXTINA *del fin infinito*”) porque «quiero salir y ver la realidad» (“SEXTINA *de la bebida luminosa*”).

Todo ello para, al final del poemario, en la penúltima sextina, dirigir idéntico mandato al lector en la “SEXTINA *del desvío*”:

Ahora ven, si quieres, al desvío.
Sobre la larga carretera blanca,
esa que cae y gira, da la vuelta;
esa que entra allá, por fuera y sale
donde nada se ve, pero es visible
adonde nada más que el agua. El agua. [EX, 83]

Por qué la sextina

Hemos dedicado tanto espacio a las tipologías textuales de las sextinas de *Éxtasis* porque contraen especial relevancia en el propósito y sentido global del libro: se describe un apetecible estado, un lugar maravilloso, el *locus amoenus* padorniano, para instar, tanto al lector como al poeta, a su consecución y mantenimiento.

¿Y por qué, dentro de esta intención, se escoge forma tan clásica y clasicista como la sextina? La sextina es el adecuado molde para transmitir, simultáneamente, la doble intención del poeta. Por lo tanto, en la forma clásica han de decirse cosas tan fuera de todo marco clásico como (en la “SEXTINA *de la carretera marina*”):

El mar es una larga carretera
que va a ninguna parte. Sale el día.
Remontan las gaviotas de la orilla
el espacio invisible, los cristales
del árbol de la luz, bosque celeste
del atlántico solar islas azules. [EX, 55]

Pero, sigamos interrogándonos sobre el porqué en la elección de la sextina para dar forma a este contenido. Dice Víctor García de la Concha que con esta forma se aprovechan «dos valores expresivos de la sextina, el que estructuralmente la configura como un orbe clauso en el que los distintos elementos se interpenetran y funden, y otro, de índole connotativa, por el que los versos van y vienen como las olas de mar, siempre igual y diverso a cada instante».⁵¹⁵ Y, sin embargo, en palabras de Jorge Rodríguez Padrón «ha sido muy fácil decir que es una forma de reproducir con la escritura la materialidad física del mar, siempre el mismo y siempre distinto, con su movimiento diverso y regular a un tiempo. Y no seré yo quien contradiga a quienes con tal ligereza se pronuncian, al referirse así a este trabajo penúltimo de Manuel Padorno».⁵¹⁶ Tras sus objeciones, Rodríguez Padrón da una interpretación que tampoco se desmarca mucho de la primera: «la sextina se impone, entonces, porque suma disciplina y libertad, unidad y dispersión simultáneas. Un “huir y volver sobre los mismos temas”, cuyas alternativas acaban reuniendo los fragmentos visibles en un sólido cuerpo verbal, forma que inaugura la totalidad.»⁵¹⁷

Parece que a la crítica han intrigado intensamente los verdaderos motivos en la elección de una forma tan rigurosa como la sextina para este libro. Ahora bien, es cierto que determinadas cualidades de esta forma métrica pudieran estar produciendo ciertos efectos: el escaso avance temático en las sextinas, dado que mayoritariamente son descriptivas y en las estrofas de cada una se va a desarrollar, desde otro punto de vista, lo que en la anterior se dijo. Además, sabemos que en la descripción lo que pudiera haber de acción se detiene, con lo cual el texto se densifica, se ralentiza. Junto a ello, las recurrencias fónicas y las repeticiones en lo semántico, siempre a distancia, siempre dilatadas —por los imperativos que la propia forma poética conlleva— de

⁵¹⁵ ABC Cultural, *ABC*, Madrid, num. 142, 22 de julio de 1994, pág. 8.

⁵¹⁶ “Tránsito de Manuel Padorno”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 342.

⁵¹⁷ *Ibidem*, pág. 342.

unas palabras, las de la rima, que, se manifiestan también como claves semánticas: *luz, día, aire, claridad, visible, playa, orilla, agua, llama, vacío, afuera, desvío*, etc., etc.

Es decir, la persistente reiteración en lo semántico y formal, el sistema de variaciones en estas sextinas de algo que es siempre lo mismo, su perpleja circularidad, si se nos permite el sintagma, llegan a inducir en el lector sensaciones de índole incluso física: cierta monotonía, cierto mareo, cierto adormecimiento. Tienen, por otra parte, estos poemas algo de permutatorio —no en vano, la pauta de repetición de las palabras al final de verso es en sí un esquema de permutaciones— que recuerda a la poesía que practicaba, por ejemplo, Juan Eduardo Cirlot.

Sextina es casi anagrama de *Éxtasis*. Y *Éxtasis*, en su etimología, ya lo vimos, significa precisamente desvío. Manuel Padorno intenta, también, con la forma escogida inducirnos al *Éxtasis*, al desvío, al sopor o al entontecimiento que, como método, nos permitirán penetrar en la maravillosa región de los desvíos. Solo así puede decirse en la “SEXTINA *de para azules verme*”:

Anoche fui a dormir conmigo mismo.
Esa primera vez, después de tantas
noches azules, lejos de otras noches;
esa primera vez que fui a verme,
verme como dormía azules sueños,
esa primera vez que fui a dormirme.

Esa primera vez vine a dormirme
tan solo donde estaba, donde mismo
dormía cada noche, cuántos sueños
despiertos siempre, siempre como tantas
otras noches azules para verme
alguna noche más la misma noche.

Entonces voy a verme alguna noche
para decirme, un antes de dormirme
que debiera soñar mirar y verme
caminar por la calle, ser él mismo,
saludarme despierto, como tantas
otras noches azules por los sueños.

Cada vez que me busco por los sueños
se desencuentra el día de la noche,
estoy perdido en sueños, son ya tantas
las noches más azules sin dormirme
que iré a buscarme en sueños. Voy yo mismo
dormido casi siempre para verme.

Me despierto despierto. Vengo a verme.
Me pongo enfrente de mi mismo, en sueños
(los sueños invisibles siempre el mismo)
el mismo sueño siempre cada noche
si tantas otras que no sé dormirme
azul el sueño noches como tantas.

Pero esta noche, al fin, después de tantas
otras azules sueño quiero verme,
quiero entrar en mi sueño sin dormirme
y allá en el interior, lejos los sueños
volver a mí despierto, oh dulces noches
a visitarme y ser azules mismo.

Tantas veces vendré a buscarme en sueños
si quisiera dormirme yo a mí mismo
muchas noches después azules verme. [EX, 43-44]

Se comprueban en esta sextina los rasgos formales antes aducidos que llevan al sopor, al sueño del que se habla en el poema: las reiteraciones, el escaso o nulo avance temático, las cualidades permutatorias del poema que en su dinámica llega a versos imposibles como: «azul el sueño noches como tantas», «otras azules sueño quiero verme» o «muchas noches después azules verme», los cuales son, a la postre, casi variaciones unos de otros, permutaciones en definitiva.

Pero este sueño no es el del hastío, no es modorra, ni tampoco un sueño bobo que pretende la evasión momentánea o la salida de una realidad aburrida, monótona, rutinaria. Al contrario, es un sueño que permite entrar en la realidad, en la verdadera, insólita, desviada y maravillosa realidad padorniana. Por ello, gracias *al método del sueño* se alcanza la primera vez que el poeta *duerme*, es decir, que consigue entrar en la otra realidad: «esa primera vez que fui a dormirme». Una vez conseguido esto —labor de suma dificultad— se puede despertar allí, dentro de un sueño más real que la propia realidad:

Me despierto despierto. [EX, 44]

El desvío o método del sueño permite, “SEXTINA *del desvío*”, acceder a otra realidad atravesando, cómo no, «la grieta blanca»:

Un poco más allá de lo visible,
innombrable, recién dada la vuelta

Mitología atlántica

Este es el propósito de todo *Éxtasis*, que ya hemos venido adelantando: dibujar, a través de las visiones parciales que cada sextina configura, una panorámica ocupada, habitada y poblada de inusuales realidades como el color de mi país, el límite de la conciencia, el sol que no se ve, la bebida luminosa, la carretera marina, el árbol invisible, la gaviota de luz que vuela fuera o el hombre de agua. Todos ellos son los entes inéditos que dan cuerpo a un nuevo espacio. *Éxtasis* se recrea en el encuentro y detalle de estos nuevos seres; por ello, la abundancia descriptiva en un libro que es, en parte, pintura o inventario de otra realidad. *Éxtasis* pudiera casi ser una recopilación de aquella realidad alternativa creada por Manuel Padorno durante todo el periodo de veinte años de su obra que ya he mencionado.

Para a esta realidad alternativa, se ha hecho uso del *desvío* en terminología padorniana. Definir el concepto o, mejor, los procedimientos que implican el desvío, aquí, brevemente, dará un resultado inevitablemente reduccionista, dado que a ello, a explicar qué es el desvío o cómo se consume Manuel Padorno ha dedicado un libro completo de poemas —si bien breve, *Desvío hacia el otro silencio*, integrado por nueve poemas— o buena parte de su ensayo “Una lectura distinta del mundo a través de la pintura y la poesía”,⁵¹⁸ en el que enumera «las cinco proposiciones del desvío»: «cercarme», «el acoso», «el merodeo», «la demora» y «el nomadeo». En la entrevista de José Ángel Cilleruelo leemos:

Hay que “llegar” a una nueva realidad (no me gusta nada utilizar el término “nueva” por inexacto) a través del desvío. El hombre vive esclavizado, condenado a la más absoluta rutina, sometido, atenazado por mil reclamos a la vez, vive en una ciudad bombardeada hasta la obnubilación por lo consuetudinario. No tiene escapatoria alguna si no hace oídos sordos a las continuas llamadas que le hacen de todas partes al mismo tiempo, cada cual

⁵¹⁸ *Homenaje a Manuel Padorno, op. cit.*, págs. 104-105.

más “atractiva y seductora”; tiene que recomenzar (como en su infancia, valga el símil) a ver el mundo de una manera virginal. Replantearse comenzar a vivir en estado de asombro, fijarse en lo infrecuente, y para esto tiene que echar por el desvío [...].⁵¹⁹

Es decir, desviándose se ha llegado a tan especial región que, solo en posteriores libros del autor, recibirá el nombre de *el otro lado*. Desviándose se llegará al interesantísimo fenómeno de la fragmentación del cuerpo, del desvío de los miembros, que hallaremos en libros posteriores, como *Para mayor gloria*, ya en 1997.

Esto es lo que se propone en *Éxtasis*, lo que en el desvío hay, la determinación por alcanzarlo y la invitación al lector para ellos mismo. Veamos, a continuación, cómo es esa realidad alternativa a la que Manuel Padorno accedió mediante el desvío. Veamos que seres y realidades la pueblan, con tal consistencia que han llegado a constituir lo que Manuel Padorno denominó como su “mitología atlántica”.

Árbol de la luz

Éxtasis realiza el recuento y fijación de los símbolos propios a la poesía padorniana que, a su vez, configuran su particularísima realidad textual e imaginaria. Comenzaremos con el árbol de la luz, el cual aparece en la “SEXTINA *del árbol invisible*”:

En la profundidad celeste el aire
(azules claridades transparente)
vira veloz trayendo desde afuera
el oleaje de lo que se ve
flotante, arracimada claridad
hacia la superficie cada día. [EX, 19]

Es decir, el árbol invisible, porque no se ve, es sin embargo el sustento de lo que sí se ve. Este árbol soporta, desde su invisibilidad, lo visible, «el olea-

⁵¹⁹ “Doy por instinto y naturaleza una visión distinta de la realidad”, en *El Ciervo*, Barcelona, n° 613, mayo 2001, pág. 48.

je de lo que se ve», con lo cual ha de comportar una estructura, una raíz, un tronco, unas ramas y unas hojas:

Erguido afuera está, gozoso día
el azul florecido enrama el aire
hojas de luz, árbol de claridad
sobre la mar, la copa transparente
despliega su ramaje azul, se ve
arbolado crecer y gira afuera. [EX, 19]

Y que algo tan importante como lo pueda ser el sostén de la realidad no sea visible, no deja de resultar sorprendente: como «la invisible claridad del día» (tercera estrofa) o como otras capitales nociones de nuestro mundo, las realidades abstractas, todos los frutos de nuestro pensamiento, toda la elaboración del sentido y del significado. Eso es nuestro mundo, un contenido semántico, un fruto del sentido como los que el árbol invisible da: invisible todo ello. Él, el árbol, ahora, fructifica:

[...]Todas las llamas fruta transparente
grandes racimos de la claridad. [EX, 19]

Es el premio para el que trabaja en el sentido, el fruto del que mira más allá de lo que inicialmente pueda verse:

[...]madura vegetal, frutea el aire
odres de mar y luz, cuanto se ve. [EX, 19]

Es el éxito anónimo del solitario que ahora puede contemplar ya su obra vibrando, iluminada, en llamas del saber y conocimiento superiores:

Flotantes ramas arden en el aire,
vertiginosas ascuas por afuera
incendiados espacios, fruta el día
la playa todavía transparente. [EX, 20]

La gaviota exterior

Un último fruto nos ofrece el árbol, este ya no vegetal, sino de carne, animal, nuestro siguiente símbolo, la gaviota:

Se ve crecer, volar distinto afuera
(árbol de transparente claridad)
la gaviota del aire cada día. [EX, 20]

Dos sextinas aparecen dedicadas plenamente a esta gaviota: la “SEXTINA *de la gaviota de luz que vuela fuera*” y la “SEXTINA *de la gaviota de luz invisible*”. En la primera, conocemos a un ave dinámica, en pleno movimiento, tan ágil como los fluidos en que se sostiene y atraviesa absolutamente:

La gaviota invisible sube el aire
despacio: estalla en la blancura, arriba
y, diluida en una lluvia de oro
cae sobre la playa, arena y viento
como una lenta nube luminosa
en la profundidad azules fuego. [EX, 59]

Pero la gaviota no solo penetra en todas estas realidades, meteóricamente:

Emplumado metal, ave de oro,
que vuela entre las peñas como un fuego [...] [EX, 59]

Es, ella misma, meteoro compuesto de elementos antagónicos pero mutuamente dependientes, agua, fuego, aire, tierra. Es decir, la gaviota no vuela sobre los elementos sino que, en feliz inversión, son los elementos del mundo los que penden de ella, por ser ella quien los crea y genera con su vuelo:

es irreal gaviota luminosa
que vuela siempre afuera, alas de oro
el azul invisible, *por arriba*
donde la claridad, cesante fuego
anega los espacios de agua, de aire
sus emplumadas alas de aire y viento. [EX, 59]

Por último en esta sextina, la gaviota que genera y dinamiza la realidad puede, obviamente, en su dominio trascenderla y volar por afuera:

por afuera del mundo, más arriba
(invisible comarca azul) del viento
vacío, lugar en donde, alado fuego
explota y se abre el ascua luminosa,
la llama diluida, plumas de oro
el descenso final vacío el aire. [EX, 60]

En la “SEXTINA *de la gaviota de luz invisible*” nos reencontramos con este animal compuesto de realidades tan contrarias como complementarias y que, en su pleno dinamismo, abre la realidad:

La gaviota de luz es invisible.
Sube despacio abriendo el aire arriba
sus alas dobles fuego diferente
(asoma blanco el sol), cruza delante
del día azul la claridad celeste
y se oculta, nocturna, en la espesura. [EX, 75]

Ahora esta ave ilumina al poeta; ella es la razón o el conocimiento, el guía que le muestra una realidad que plenamente conoce y domina:

Ella es la luz distinta, diferente,
antigua luz del mundo en la espesura
de la razón. La luz se ve delante
volar en cantidades invisible;
la que se ve bullente, por arriba
y la que no se ve también delante. [EX, 75]

Ave del conocimiento completo, pues muestra lo visible y lo invisible, lo racional y lo ilógico, lo útil y lo inútil en tanto que, ya lo hemos visto, catalizadora de elementos contrarios. Pero, sobre todo, conduce la gaviota hacia arriba, hacia lo más alto, hacia fuera, la otra realidad que es el objeto padorniano:

Una vez más oculta está delante
la gaviota de luz, nueva y celeste
que vuela los espacios invisible
con sus alas azules diferente;
un volar por detrás de la espesura
muy lentamente afuera, *más arriba*. [EX, 76]

Aquí, en la última estrofa, viene la cualidad fundamental de la gaviota: al enseñarle al poeta la otra realidad de más allá, le está mostrando la pala-

bra; pero otra palabra de más allá, una palabra que está por delante de la palabra:

Aquí. Un poco más allá, *arriba*.
Un poco más adentro, por delante
de la palabra [...] [EX, 76]

Palabra que va más allá de la palabra, postpalabra que es hallada afuera, en la región del desvío y gracias al desvío y que cabe cotejar aquí, sin adherencias místicas, con la antepalabra de otro importante poeta del 50, José Ángel Valente:

antepalabra o palabra absoluta, todavía sin significación, o donde la significación es pura inminencia, matriz de todas las significaciones posibles [...] La palabra de Dios –escribe Scholem en *La Cábala y su simbólica*– debe ser infinita o, en otros términos, la palabra absoluta no tiene significación en ella misma pero está encinta de significación⁵²⁰.

Ave, pues, gaviota del lenguaje e invisible por serlo del sentido. El fruto que da el árbol de la luz es esta ave o palabra nueva que permite acceder a la nueva realidad.

La carretera marina

Encontramos otro de los símbolos padornianos, la carretera, en la “SEXTINA *de la carretera marina*”. La carretera marina es el camino que hay para llegar afuera de esta realidad, es el método, etimológicamente, para el desvío; veamos la contera de aquel poema:

Carretera que va entre cristales
desde la orilla afuera, a los azules

⁵²⁰ *La experiencia abisal*, José Ángel Valente, Barcelona, Circulo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004, pág. 11.

celeste caminar de cada día. [EX, 56]

No obstante, en los dos primeros versos del poema se obtienen informaciones capitales sobre este método o camino:

El mar es una larga carretera
que va a ninguna parte. Sale el día. [EX, 55]

Todo el mar es una carretera. Es este un camino sobre el agua, camino de agua o método del agua. Es decir, camino imposible, sin fundamentos, absolutamente infrecuente que conduce, además a «ninguna parte», a un saber no rentable que no puede ser valorado en términos de aprovechamiento: la sabiduría de lo inútil. Porque todos hemos creído ver, algún día, sobre el mar, un camino en la brillante columna de luz que el sol traza por el centro de las aguas:

[...] tallados los cristales
asfaltan con su luz la carretera
el empedrado manantial del día
desde la playa al ascender celeste. [EX, 55]

Es decir, camino sobre el agua de la luz, camino iluminado o de la iluminación. Solo el iluminado por la luz de un saber insólito e inútil puede caminar esta carretera desde la orilla de acá, salobre, a la dulce orilla del horizonte donde los límites se acaban y entramos en el anhelado ámbito de lo infinito:

El límite del agua, dulce orilla
donde amanecen todos los azules [...] [EX, 55]

Y pisaré, anhelante, los cristales,
de luz, las olas de la mar celeste,
la llamarada de agua, carretera
que sube arriba, ya desde la orilla
al infinito, donde funde azules
emborrionados límites del día. [EX, 56]

El vaso de luz

La playa es otro de los símbolos constantes en la poesía de Manuel Pardo. En *Éxtasis* la encontramos metaforizada en el vaso de la “SEXTINA *del vaso de luz*”; es decir, que hay metáfora, «vaso», de un símbolo, «playa», aunque a menudo en los libros del poeta uno y otro significante sean sinónimos. En este poema el vaso está en la playa o es la playa y el poeta habita en ella:

El vive solitario en una playa.
Punta Brava sin fin, canteras de agua [...] [EX, 23]

La playa viene, así, a ser el vaso que contiene el agua y que el poeta comienza a manipular:

El solitario llega: trae un vaso.
Un cristal terminado por la orilla,
inmenso recipiente, cabe el agua
del incendio infinito, de la llama
líquida y toma, curva de la playa
el gran vaso oceánico de luz. [EX, 23]

El solitario, o el poeta, vive allí con sed. El poeta desea. Es el agua infinita de la playa, la única capaz de saciar una sed infinita, un deseo de infinitud:

Asir, tomar el vaso de la orilla,
llevárselo a la boca, beber llama
líquida, azul, el agua de la luz,
el vaso contenido de la playa
donde saciar la sed, beber el agua
de la mañana: el invisible vaso. [EX, 23]

Sed infinita de palabra, de poesía. La playa, el vaso, es la palabra que alberga el sentido capaz de calmar la sed del que es poeta:

El solitario tiene un vaso de agua
en sus manos (la orilla de la playa)
donde bebe la llama de la luz. [EX, 24]

La playa es la palabra. La playa o la palabra, pues es ahora lo mismo, vienen a ser el soporte de la realidad. Y en la playa se produce el sagrado acto

fundacional del hombre o del poeta en la palabra. Recipiente sagrado, la playa de palabras.

La casa

Encontramos en *Éxtasis* dos sextinas producto de la permutación de un título o sintagma de neta intertextualidad padorniana, pues ya fue escrito desde *A la sombra del mar*: el poema que lleva por título “Mi casa el mar” comienza, justo en su primer verso, con “el mar mi casa” [SM, 31]. Pero, ya aquí, tenemos la “SEXTINA *del mar mi casa*” iniciando el libro, y la “SEXTINA *de mi casa el mar*” prácticamente acabándolo. El mar es otro de los símbolos de Manuel Padorno —y de cualquier poeta, ya lo sabemos, de la tradición simbolista— con altísimo contenido semántico, aunque aquí nos interese trabajar, más bien, la otra parte del sintagma que también es símbolo, la casa. En todo caso, la permuta entre «mar» y «casa» y la ausencia de cópula entre ambas — seguramente «es»— está hablando de la equivalencia entre una y otra realidad: para el poeta el mar es su casa o su casa es el mar, tanto da. En esta casa que es el mar se hace la poesía, y bañándose en el lenguaje, se trabaja en lo más sublime e infinito:

El mar, el mar, el mar casa invisible,
mi casa el mar, las olas infinitas;
bajar al mar una mañana siempre,
entrar en él marino, siendo el agua
el mar el mar, la llamarada blanca
donde vivir, soñar, beber la luz. [EX, 67]

Esta es la casa del poeta, el mar, que es casa de lenguaje, «dormida nave el agua», «casa del agua», «la casa navegante», con la que consumir el viaje o la *aventura blanca* de la poesía:

Navegaré las mares infinitas,
mi casa construida con el agua,
embarcación azul, nave de luz
a la deriva siempre, en ruta blanca
a donde iré, dormido como siempre
encima de la mar tan invisible. [EX, 68]

Pero si acudimos ahora al primer poema del libro, la “SEXTINA *del mar mi casa*”, observamos que esta casa de agua o embarcación o mar que habita el poeta es su propio cuerpo:

Al abrir los cristales el azul
invadirá mi casa [...] [EX, 11]

O bien:

Y mi ventana, sima transparente
me deja ver el mar, la luz azul [...] [EX, 11]

Donde las ventanas o los cristales de la casa son, obviamente, los ojos del poeta, en una metáfora recurrente en Manuel Padorno. La casa es el cuerpo del poeta. Cuerpo de lenguaje puesto que vivimos habitados por él y en el habitamos. Nuestra morada es el lenguaje, donde nuestro ser habita, como diría Heidegger. El poeta habita como pocos en el lenguaje y en la poesía y su vida es tanto de lenguaje como de poesía. Hacer la vida es hacer poesía: vivir, poesía. En el poeta que Manuel Padorno es esto queda más claramente fundido y confundido: prácticamente indisolubles son para él vida y poesía, pues el agua, el elemento supremo de todas las mezclas, mezcló a ambos con el propio poeta. Manuel Padorno, disuelto en agua de vida y poesía.

Efigie canaria

Tras las sextinas de *Éxtasis*, Manuel Padorno publica un años después, en 1994, un libro de sonetos: *Efigie canaria*, en edición del Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, a causa de haber sido galardonado nuestro autor con el I Premio Internacional de Poesía de aquella ciudad. Nueve capítulos integran el libro, con nueve clásicos sonetos cada uno, es decir, de 81 poemas. Todos los sonetos ofrecen el mismo esquema en su rima consonante: ABAB ABAB CDE CDE. En cada uno de los nueve capítulos queda desarrollado un tema o aspecto fundamental en el devenir lírico de Manuel Padorno: “Epifanía de la luz”, “El pájaro invisible de la luz”, “El trabajo invisible”, “Hermoso taller de luz”, “La comarca canaria”, “En la casa de agua”, “De

la historia personal”, “De la mitología atlántica” y “*El poeta es un sacerdote*”. El contenido de cada capítulo es fácilmente deducible desde su propio título.

En cuanto a la sonoridad del verso endecasílabo en estos 81 sonetos, solemos encontrar un verso de acento mayoritariamente clásico:

10

AVE DE LUZ

Parece un ave muy rudimentaria
que vuela por debajo de la hoja,
detrás de los espacios legendaria
y al final, al posarse, se deshoja. [EC, 23]

Aunque otras veces, las menos, hallemos el endecasílabo fracturado, por encabalgamientos o pausas de sentido en el interior del verso, que ya había desarrollado Manuel Padorno en la obra de los años ochenta. En este ejemplo podemos ver cómo el verso endecasílabo se fractura una y otra vez desde el encabalgamiento entre el verbo y su complemento:

Un hombre comenzado; el rostro mana
atlántico, mestizo olor oxida
su memoria, tejida porcelana
a la orilla del mar aparecida. [EC, 19]

Análisis

Por otra parte, otro de los rasgos más característicos de este poemario estriba en el uso de una lengua poética bastante rupturista de la norma lingüística, a base de creaciones léxicas o de alteraciones gramaticales:

El personaje no es una costumbre;
siempre contiene cientos la mirada; [EC, 37]

*

Es el ave un incendio y vuela y tensa
las llamas invisibles, ignorado
principio que da entrada, y vuelve intensa
naturalezas a su fuego alado. [EC, 25]

[el hombre] voltea el exterior, hambriento aspira
interminable azul en todavía. [EC, 19]

*

Pero retoña lento el hombro. Pobre
de aquellas que las cabran triscan, sañan
rumiantes de verdor humano día. [EC, 38]

En todo el libro se produce una vertebración temática, narrativa, desde el contenido particular que desarrolla cada capítulo y cada poema de cada capítulo. Se encontraría, de este modo en *Efigie canaria*, una vuelta al narrativismo padorniano que tanto se cultivó en la obra previa a la de esta etapa. Pero a la vez, este retorno al narrativismo, queda contrapesado por un rasgo que se estaba desarrollando por estos años, mediada la década de los noventa del pasado siglo, y que no obtendrá un ulterior desarrollo en la obra de nuestro poeta: la intensificación en el rigor formal, en los metros más clásicos, con las sextinas de la obra precedente, de *Éxtasis*, los sonetos de esta y las décimas octosilábicas que habrán de venir con *El pasajero bastante*.

Ahora bien, en *Efigie canaria* sí asistimos a la anticipación de temas que van a fructificar en la época de *Canción atlántica*, como el de la inutilidad del trabajo poético, la peculiar fábrica donde el poeta elabora con las palabras:

Un trabajo distinto, diferente
que no tiene herramientas, ni sabía,
sin horario ninguno, ni aliciente:
es solo inexplicable lo que hacía.

Me gusta el trabajo, deseaba
trabajar en la fábrica indecible
como un obrero anónimo desea. [EC, 19]

Contenido

El capítulo I, “Epifanía de la luz”, elabora sobre la luz, como el propio título indica. Es este un ingrediente clave en la poética de nuestro autor, al que ya hemos denominado en algún momento como poeta de la luz. En los ocho poemas de “Epifanía de la luz”, este elemento aparece vinculado al árbol de la luz, símbolo fundamental padorniano, hasta el punto de que cuatro de

los poemas del capítulo aparecen dedicados al inventario y descripción de este símbolo: “Boda del árbol y la luz”, “Fundación del árbol de la luz”, “Árbol de luz canaria” y “El árbol del salitre”.

“El pájaro invisible de la luz”, que es el capítulo II del libro, trata otro símbolo clave padorniano, el ave, el pájaro o la gaviota. Ocho de los poemas describen o desarrollan aspectos de este animal, hasta el último de este capítulo, “He trabajado en lo que no se ve”, con lo cual el autor parece afirmarse como creador de este animal único.

El capítulo III, “El trabajo invisible”, viene encabezado por un verso de Bartolomé Cairasco de Figueroa, «Viose también visible lo invisible.» Quizá sea este el más complejo, el más visionario de los capítulos del libro, pues los poemas tratan de realidades que, por invisibles, se comportan también como indecibles. El autor inaugura vías muy complejas que no continuará más adelante en su obra. Ejemplo de texto casi incomprensible en su hermetismo, pleno de anacolutos y rupturas de la norma lingüística es el soneto que a continuación recogemos:

22

HUMANO DÍA CANARIO

El hombro un arbolillo de repente
sentado en una piedra le han salido
de su interior, raíz erbaniamente
ramas que le protegen reunido.

Está en su propio árbol, un saliente
de la roca claustral, enardecido
por la sequía alrededor, pendiente
de cómo salga el sol, con qué sonido.

Un hombre vegetal echado sobre
la fuente seca; cabras le acompañan;
quiere dormir llegado el mediodía.

Pero retoña lento el hombro. Pobre
de aquellas que las cabran triscan, sañan
rumiantes de verdor humano día. [EC, 38]

El “Hermoso taller de luz” del capítulo IV no es otra cosa que la playa, el espacio de la luz, el taller donde trabaja, lógicamente, el poeta de la luz. A lo largo de los nueve sonetos preceptivos van apareciendo los personajes de la

playa, la carretera marina... hasta que la playa entera sea vista, en metáfora ya clásica padorniana, como un vaso.

En el capítulo V “La comarca canaria”, encontramos el soneto que da título al libro, “Efigie canaria”. Esta comarca es la que habita Manuel Padorno, el lugar en que ha sido posible que fructifique su palabra poética. De este modo, quedan detallados los rasgos característicos de esta tierra, su “Calima sahariana” y la visión que este el poeta tiene de las gentes de su comarca:

43

LA MÁS QUESADA QUEMADURA

¿Ustedes creen que el hombre luego, muerto,
tiene una patria? ¿Olvido consiguiente?
Alguien acogerá sus muertos; cierto... [EC, 19]

“En la casa de agua”, capítulo VI, es donde el poeta habita, que es a la vez el mar “Seré el mar (toda la vida)” y su casa en Punta Brava, donde Manuel Padorno está “Pintando el cielo desde el patio”. En el soneto “Mi casa el mar”, uno de los sonetos más bellos del libro, asistimos a esta transformación de la casa del poeta en el propio mar:

De la espaciosa casa se vacía
el mueblerío, tempestuosamente
y todo lo que guarda dentro un día
luce flotando, pleamar enfrente.

Objetos que en el agua recubría
la playa con mis muebles, reluciente
flotan a la deriva; yo me iría
a vivir en el agua con mi gente.

Mi casa se vacía al anegarla
ensueños invisibles, los parales
ruedan abajo deslizante quilla.

Me iré a vivir al mar. Debo instalarla
encima de las aguas. Donde sales
a caminar bajo la orilla. [EC, 73]

El capítulo VII, “De la historia personal”, configura una especie de biografía simbólica, líricamente cifrada, donde uno de los sonetos “Taller de silen-

cio” (Taller Ediciones JB), recuerda la empresa editorial que con su esposa, Josefina Betancor, desarrolló en Madrid, en la «calle Ambrós», en el «Parque del Berro» y en la «Colonia Iturbe» [EC, 89], en los años setenta del pasado siglo.

Ya en el VIII, “De la mitología atlántica”, quedan recopilados los fundamentales antecedentes y referentes canarios, personales, éticos y estéticos, de Manuel Padorno: “Toast Funebre”, (Lancilotto Malucello), soneto que cifra la figura del navegante genovés Lancilotto Malucello, o Lancelotto Malocello, quien en 1312 arribó a Lanzarote. En sus «Palabras para *La Guía*», Manuel Padorno explica: «Cuando Lancilotto Malucello (siglo XIV) “echó pie a tierra en la Isla de Lanzarote”, borde del precipicio cultural occidental, oceánico, estaba pisando “fuera del mundo... conocido”, es decir, por fuera» [LG, 12]. El título del soneto proviene, por su parte, de un poemario de Stéphane Mallarmé. En “Jardín délfico” queda recogida otra influencia clave para Manuel Padorno, la de Bartolomé Cairasco de Figueroa, poeta canario renacentista.

Así como en “Arquitectura de llamas”, el poeta de la isla de Tenerife Fray Andrés de Abréu (1647-1725). “El huido del Paso Alto” no es otro que Cristóbal del Hoyo, Vizconde de Buen Paso) Cristóbal del Hoyo-Solorzano y Sotomayor, marqués de San Andrés y vizconde de Buen Paso, poeta y escritor canario, nacido en La Palma en 1677 y fallecido en San Cristóbal de La Laguna (Tenerife) en 1762 y autor de la *Soledad escrita en la Isla de Madera*. “La última corrección” configura un homenaje a Domingo Rivero (1852-1929), poeta canario y precursor del modernismo. De breve obra pero muy valorada, tal su poema más famoso, “Yo a mi cuerpo”, es uno de los referentes insulares más mencionados por Padorno. En “El funcionario del Bank of British West Africa Limited” queda glosada la figura de Rafael Romero Quesada (1885-1925), conocido como Alonso Quesada, importante autor del modernismo literario en las Islas. Acerca de él y de los también modernistas canarios Saulo Torón y Tomás Morales solía Manuel Padorno decir que «trabajaron la luz, la luz ciudadana y portuaria, así como la de Las Cumbres, o la de la playa oceánica. De esa cantería extraigo yo también mis materiales invisibles [...]». La referencia al banco británico tiene su sentido en que Quesada, como Padorno, hubo de ponerse a trabajar, en tal establecimiento, a la prematura muerte del padre. Sabemos que Manuel Padorno no trabajó en un banco pero ese era el deseo materno y contrario, por otra parte, al del joven Padorno, quien erraba deliberadamente los cálculos matemáticos requeridos en las pruebas de ingreso a tales establecimientos. Ya por último, el noveno poema de este capítulo,

“El lienzo entrañable” queda dedicado a Manolo Millares, pintor canario de este siglo XX, muy relevante en el panorama artístico español y europeo, amigo de juventud de Manuel Padorno. Recordemos el viaje a la Península, con Martín Chirino, de los tres amigos, ya comentado en nuestra introducción.

El último capítulo del libro, “El poeta es un sacerdote”, título extraído de un verso de Wallace Stevens, «The poet is the priest of the invisible», elabora por vez primera, explícitamente, una idea fundamental padorniana, en cuanto a su poética. Lejos de toda posibilidad mística el poeta es un sacerdote cuya única religión es la poesía. En la entrevista de J. A. Cilleruelo, el poeta desarrolla ideas similares a las expresadas líricamente en este capítulo del libro:

Entre nosotros, los términos “sacerdote” y “religión” se entienden, por regla general, como arraigados iconos mentales representativos exclusivamente del oficiante y la creencia católica conservadora. Tuve que correr ese riesgo. Mi “sacerdote” sólo tiene una religión: la desconocida. Y un “dios” invisible. A tal “desconocimiento” sólo se llega a través del logos, el verbo, la palabra; es decir, la poesía. Este “sacerdote” tiene tres ocupaciones fundamentales: habitar lo infrecuente, desvelar lo invisible, concretar (balbucear) lo indecible. Yo no soy un poeta místico ni a la vieja ni a la nueva usanza. Ni, por supuesto, esotérico. Yo sólo trato de la multiplicidad de la lectura del mundo. De hacer (cantar) una distinta.⁵²¹

Desvío hacia el otro silencio

El libro se publica por vez primera en la exquisita colección “Péñola Blanca”, en 1995, a cargo de la Fundación César Manrique, con diseño de Alberto Corazón y en una edición restringida a 300 ejemplares. Es este uno de los poemarios más breve de nuestro autor, puesto que consta, tan solo, de 9

⁵²¹ “Doy por instinto...”, *op. cit.*, pág. 48.

poemas. A su vez, cada poema lo componen de 14 versos endecasílabos blancos.

El texto poético viene precedido de un breve prólogo del autor, «Palabras para una Guía del desvío», cuya pertinencia es total a la hora de entender globalmente la obra de Manuel Padorno. Tras *Éxtasis*, *DOS* es la primera obra poética padorniana que trata y profundiza en el desvío, exclusivamente, como también la primera en que el poeta mantiene haber cruzado *al otro lado*.

Análisis

El libro no supone cambio alguno, como tampoco lo supone, apenas, en cuanto a su modo de escritura, es decir, a los aspectos más puramente formales: la expresión poética se articula sobre recursos habituales en Manuel Padorno, la música y el tono de estos versos es el más frecuente en esta etapa y la forma métrica empleada tan solo supone un compromiso entre el rigor de las sextinas de *Éxtasis*, por ejemplo, y las fluctuantes longitudes de verso y de número de versos en obras como *El hombre que llega al exterior*. Se ha optado aquí por una longitud idéntica en verso y número de versos para todos los poemas así como por la ausencia de rima: cada poema consta de catorce endecasílabos blancos; elección similar a la hecha en *Una aventura blanca* —con sus quintetos de endecasílabos blancos— o a *Égloga del agua* —cuyos poemas estrofa poseían, todos, nueve endecasílabos blancos.

También aquí, en *Desvío hacia el otro silencio*, los poemas que constituyen la obra toda presentan entre sí tanta concomitancia formal y tanta hilazón temática que sería mejor calificar a cada poema como la estrofa de un único poema configuraría el libro. Es decir, que *Desvío hacia el otro silencio* constaría de un extenso poema dividido en nueve estrofas. Esto era palmario en obras como las dos recién nombradas, *Una aventura blanca* o *Égloga del agua*. Pero en este caso ocurre algo un poco distinto: cada uno de los nueve poemas de *Desvío hacia el otro silencio* mantiene de tal modo su autonomía, su autosuficiencia semántica que podrían perfectamente leerse o analizarse individualmente, sin tener el contexto poemático que lo abraza en el libro. Esto no ocurre con los textos de las otras dos obras nombradas con lo cual sí hay que asentar aquí una diferencia formal o estructural en *Desvío hacia el otro silencio*.

Manuel Padorno da aquí el paso adelante que supone, en su quehacer poético, pasar a unos libros de poemas intensamente cohesionados, armónicamente unísonos pero, a la vez, radicalmente autosuficientes: cada poema es así una obra acabada. Este *modus* será constantemente depurado ya en la época de *Canción atlántica*.

Inmediatamente, los catorce versos de *Desvío hacia el otro silencio* nos recuerdan al soneto, consideración que hemos de dejar de lado cuando se constata que los poemas ni tipográfica ni temáticamente poseen la *dispositio* de la clásica forma.

El desvío

Así pues, los verdaderos cambios de *Desvío hacia el otro silencio*, su efectiva significatividad radica, precisamente, en su significación. Ya desde el título, *Desvío hacia el otro silencio*, Manuel Padorno está empleando una palabra clave que, en toda su obra, solo comienza ahora a emplearse. Es cierto que lo referido con «desvío» ya había sido materializado en esta obra poética, un poco a lo largo de toda ella, de diversas formas. También es cierto que en *Éxtasis*, obra casi precedente a *Desvío hacia el otro silencio*, ya se empleaba el significante «desvío» y que, en buena medida, *Éxtasis* ya avanzaba qué era el desvío así como el método para alcanzarlo: vimos cómo el propio su propio título ya significaba, etimológicamente, “desviación” o “desvío”. Pero *Éxtasis* también suponía un repaso por todo el camino poético padorniano hasta llegar a ese preciso momento. Es decir, en *Éxtasis* hay una recreación lírica de todo el proceso que ha llevado a un desvío que, aunque bien cuajado, aún no es definitivo —como tampoco lo será definitivamente en *Desvío hacia el otro silencio*; si acaso, en obras más tardías integradas en la época de *Canción atlántica*. En cambio, en *Desvío hacia el otro silencio*, todo es *desvío*, desde la primera línea, «Atravesé la puerta. Al otro lado» y profundización en esta intensísima realidad poética padorniana:

Entrada al desvío

Atravesé la puerta. Al otro lado
no estaba el mundo. Ya, todo distinto.
Por lo que tuve que empezar siquiera
a descifrarlo. ¿Qué se parecía? Nada.

Absolutamente nada. Nunca.
Para nombrarlo como era, entonces
debía utilizar otro lenguaje
(que deberé aprender), y es por lo que
trazo unos signos, formo algunas letras,
vuelvo palabras lo que vi, sabiendo
que con ellas no puedo referirme
con toda exactitud a aquéllo, el otro
lugar en donde entré, donde salí
hasta ver, borroso, lo invisible. [DOS, 15]

En cierto modo, *Desvío hacia el otro silencio* es una continuación de *Éxtasis*. Solo que aquí se ha aferrado ya con mayor precisión poética el objeto lírico, *el desvío*, mientras que *Éxtasis* supuso el trabajo necesario para llegar a aquello. En *Éxtasis* el poeta se sitúa en la frontera del desvío y mira hacia atrás... en *Desvío hacia el otro silencio*, desde ese mismo límite, la mirada lírica apunta hacia delante. La diferencia, en suma, es de perspectiva para ambos libros; junto al mayor avance y ahondamiento que, necesariamente, se conseguirá en *Desvío hacia el otro silencio*:

Luz de otra luz

No vi ninguna flor allá. Tal vez.
Tampoco había campo, mar o cielo.
Sin embargo, por entre el oleaje,
del aire (o de algo parecido), pude
entrever una luz, que parecía
iluminar a otra muy distinta.
(Como si al sol iluminara, dije
una vela encendida al mediodía).
Y ésta era tan grande y desusada
que no dejaba ver las dimensiones
de su llama invisible. Si dejaba ver
su olor, como si éste diera
su tamaño especial; aquél que traje
sin saberlo siquiera fuese luz. [DOS, 21]

Por lo tanto, el referente al desvío ya existía desde *Éxtasis* —y desde antes quizá—y lo que nos faltaba y que ahora obtenemos más nítidamente es el significativo *desvío* con que se señala esa parte de la realidad. Algo para nosotros, que trabajamos con significantes, pues, de suma importancia. Manuel Padorno ha encontrado aquí el nombre de la cosa, y lo enuncia desde su título. Si nombrar es poseer de alguna forma, si nombrar es efectivamente aprehen-

der, el poeta está en posesión ya de eso que el *desvío* refiere, cuyas amplias dimensiones semánticas e implicaciones críticas nos obligarán a tratarlo cuidadosamente y en profundidad en adelante. *Desvío hacia el otro silencio* es, en fin, la primera obra que trata y profundiza en el desvío.

El pasajero bastante

El libro aparece publicado por las ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria en 1998. En páginas interiores, bajo el título, aparece el periodo de escritura de la obra, «(1987-1997)». El texto poético viene precedido de una rigurosa introducción crítica a cargo de Maximiano Trapero, a cuyos análisis, bastante precisos, aludiremos aquí, por tanto, en más de una ocasión.

El texto de *El pasajero bastante* consta de 81 poemas que constituyen las estrofas que, numeradas sucesivamente, configuran un largo poema: décimas octosilábicas, con rima consonante cuyo esquema más frecuente es *ababccdede*, es decir, dos cuartetos unidos por un pareado. Tenemos, así las cosas, un cierto retorno al *modus* de libros previos a *Hacia otra realidad*, que es el que inmediatamente precede a *El pasajero bastante*; tenemos, insistimos, una vuelta a los aspectos formales y temáticos que se practicaron en los textos de 1991, *Una aventura blanca* o *Égloga del agua*: las largas tiradas estróficas —en un metro más clásico, ahora— enhebradas por un hilo nítidamente narrativo. En este sentido, hemos de constatar la vuelta a cualidades, como es la de la narratividad, más propias de libros pertenecientes a periodos anteriores de nuestro autor.

Argumento

El componente narrativo de *El pasajero bastante*, claramente perceptible, podría sintetizarse como el relato de un viaje en el que tres personajes, un pintor, un filósofo y un poeta navegan como un solo pasajero, que se basta a sí mismo o que se halla bastante preparado, al encuentro de la palabra. Hagamos ahora, y para comprender mejor el texto, un recorrido, lo más breve posible, en paralelo al trayecto narrativo que vertebra todo este poemario.

El inicio de la aventura es claramente metapoético. El poeta o el viajero decide el molde métrico en que va a expresar su canto, la décima con sus diez versos, «diez partes», que pasa a ser vehículo de expresión y vehículo propiamente dicho, la «blanca nave». A bordo de esta décima se encuentra ya el sentido general de su poema, su significado e intención, el punto final del viaje, «llegar a donde el lenguaje»:

El pasajero decide
entonces el instrumento.
En diez partes se divide
la escala del pensamiento.
Para subir al desvío
navegará el gran vacío.
Blanca nave le conduzca
al infinito, un viaje
sin carta marina busca
llegar a donde el lenguaje. [PB, 57]

Pero a bordo de la nave no va solo el poeta; otro viajero le acompaña:

Sentado va junto a él
otra persona: el pintor.
Dialogan. La llama fiel
les cubrirá con rigor.
Un mundo nuevo delante.
Nunca verdad, ya es bastante,
solo el labio, conversable
la mueve con energía:
atardece saludable;
el naranjal refulgía. [PB, 74]

Otros, más bien, aunque en realidad sepamos que simbólicamente, estos tres viajeros, en tanto que desdoblamientos de la identidad del autor —un poeta, un pintor y un filósofo—, sean uno solo, Manuel Padorno:

Léame quien busque gozo
—dijo el poeta; y a mí
el que pregunte angustioso,
—dijo el filósofo; y así
—terció el pintor— quien grite
borre el barco, tache, quite
la llamarada celeste.
Los tres callaron mayor.
El azul cambio, por este

desconocido sabor. [PB, 77]

Continúa la aventura, la navegación que aún es de este lado del mundo, aunque las buenas condiciones del viaje permiten escuchar o vislumbrar el «otro costado», en homenaje a Juan Ramón, hacia donde la aventura se orienta:

Los tres viajeros ahora
convergerán a este lado.
La gran orquesta mejora,
suena del otro costado.
Lo que se ve, diferente
es otro mundo saliente.
Uno comienza a ver nada:
itinerario perfecto.
Nueva armonía, mirada
curvado el ángulo recto. [PB, 82]

Así, de este modo, se va encontrado el verdadero sentido de este viaje, una dirección que conduce a los otros lugares adonde lleva, en paralelo, el trayecto poético padorniano:

El barco navega afuera.
Tres pasajeros son una
historia sola y manera,
del Norte, del Sur, de alguna
de las formas cardinales.
Ya están muy lejos, reales,
lejos del último puerto
ya para siempre alejado
del universo, tan cierto
en otras mares calado. [PB, 55]

Y ya se llega al lugar ciertamente imposible, verbal y poético, que es el otro lado padorniano:

Dice la carta marina
que la tierra quedó lejos
y la sombra que origina
escasea de reflejos:
una luz desconocida
anuncia la amanecida.
La mar es una llanura
infinita. Larga suena.

La nave de la blancura
enseña la vela llena. [PB, 127]

Veamos la lírica descripción de este lugar, del punto de llegada:

Un mundo de estaño frío.
Túnel metálico, cueva
gris, rampa del desvarío,
pared de plomo que lleva
lentas nubes adheridas,
colgantes gasas dormidas
de chorreante tul, *lino*
del sueño, dormida cal,
quebrantadas desatino
tenebrosas de la sal. [PB, 130]

Y este parece ser el punto de llegada, aunque sepamos que en Manuel Padorno su aventura nunca tiene fin, nunca se detiene. A la búsqueda del otro que es uno mismo, «el allegado», Manuel Padorno no cesa de perderse y de encontrarse, de ser uno mismo y el otro en una aventura, la de la modernidad verbal, donde no hay punto de partida ni de llegada porque el uno y el otro son lo mismo:

La nave, humeante pira
atraca ya, sin fin;
el pasajero respira
duros aires del confin.
Salvo vivo la energía
desde el puente. El ojo ardía.
Palpo el origen, de lado
del esplendor y, retorno
al principio, el allegado
parece Manuel Padorno. [PB, 133]

Viajero del lenguaje

Toda este viaje, todo este hilo narrativo acontece en *El pasajero bastante* en una de las formas de expresión poética más innovadoras en la obra de Manuel Padorno. Puede afirmarse, pues, que este poemario se nos presenta como uno de los más rupturistas y experimentales; cualidades que resaltan más

aún si recordamos el muy clásico molde métrico —las décimas octosilábicas con rima consonante— en que se formula todo *El pasajero bastante*. Veamos cómo se materializa la innovadora lengua poética padorniana de este libro. Con no poca frecuencia, aparecen los hipérbatos finales en la estrofa:

Entonces, la llamarada
cuanto más alto se abría,
fue la señal acordada
que todo le impulsaría. [PB, 58]

Así como las desautomatizaciones:

un sol convierte el paisaje [PB, 62]

Las paradojas, las cuales se harán más frecuentes aún en este tramo final de la creación padorniana, también abundan por el texto:

Es el viajero perfecto
que a ninguna parte llega [PB, 65]

Y las dilogías que alcanzan, en alguna ocasión, incluso sentidos triples:

El otro lado sabía
ya de distinta manera [PB, 66]

Pero las cualidades más llamativas que el verbo padorniano llega a modular en este libro consisten en la transformación de la lengua, a través de un intensísimo trabajo, en un idioma poético insólito, paradójico, imposible, nunca visto. Es una lengua esta que no tiene problema en crear nuevas palabras como «enalma» [PB, 102], «agrisa», [PB, 110], «envega» [PB, 65], «enlabia» [PB, 104]. Algunas de estas creaciones dan lugar a especies imposibles, extraordinariamente extrañas como «agüera», «el alláado» u «oológica»:

y por afuera respire
el hombre aquel, el alláado. [PB, 84]

Nave por dentro del hondo
manantial. Agüera. [PB, 101]

El lenguaje estremecido
procura ser, parecido

un ruido verbal, el nuevo:
un lenguaje que alborea
(oológica boca huevo);
el vocablo pastorea. [PB, 116]

Dentro de estas tonalidades enajenadas, la lengua poética padorniana alcanza a construir oraciones o sintagmas de plena agramaticalidad. Es lo que Trapero recogía en su introducción a *El pasajero bastante* como «versos y hasta décimas enteras que son llevadas por Padorno hasta el límite de las posibilidades del sistema de la lengua, que no es otro que el de la inteligibilidad».⁵²²

Un tomate vi, rodante
el platanal infinita, [PB, 68]

*

los tres callaron mayor [PB, 77]

*

La luz volcaba ciruela
todo el espacio del día. [PB, 35]

No sin acierto, Trapero explica que en *El pasajero bastante* Manuel Padorno ha llegado a desarrollar «una sintaxis más “semántica” que gramatical, es decir, una sintaxis más interna —del poeta— que externa —de la lengua de todos.»⁵²³ El caso es que fruto de todo este trabajo sobre el lenguaje la lengua poética de Manuel Padorno en *El pasajero bastante*, la lengua de este autor posmoderno y de finales del siglo XX llegue a sonar, paradójicamente, como el latín:

Después el tomillo aulaga
los pensamientos barroso.
El olor cuecen, halaga
cumbres abajo gustoso
todas las Islas querida;
el viento dé florecida
flor de las subtradiciones,
antiguo afloran volcanes,
oloran las estaciones
sus oleados afanes. [PB, 70]

⁵²² Maximiano Trapero en su introducción a *El pasajero bastante*, [PB, 35].

⁵²³ *Ibidem*, pág. 36.

El viaje verbal padorniano es tan intenso que podría considerarse como viaje hacia atrás, como tránsito inverso, en el lenguaje. Desde la primera décima obtenemos, como ya vimos, una declaración de intenciones, la poesía como experiencia del lenguaje, como poesía del conocimiento pues desvelando el lenguaje lo desvelamos todo.

La aventura padorniana en *El pasajero bastante* consiste en un viaje verbal por la forma y el sentido del lenguaje, atravesando y elaborando con la palabra ambas instancias. La estela trazada por la nave padorniana, su palabra, vincula y hace posible el fondo y la superficie de aquellas aguas surcadas, hace posible el cielo y el mar de su verbo, porque el suyo, este viaje, se ha hecho hacia, en y hasta la palabra:

El pasajero tenía
solamente la palabra.
Una palabra que ardía
en su boca, la que labra
el aire, la palabrita
que ara la tierra escrita;
la que va, la que se da
al oído, al ojo, oleaje
a la palabra verdad:
pasajero del lenguaje. [PB, 114]

Canción atlántica (1997-2002)

Canción atlántica se compone, tal y como reza en su subtítulo, de “cuatro libros de poesía”: *Para mayor gloria*, *Hacia otra realidad*, *El otro lado* y *Fantasia del retorno*. Los dos primeros, *Para mayor gloria* y *Hacia otra realidad*, se vieron publicados en 1997 y 2000 y en Pre-Textos y Tusquets, respectivamente. Hemos decidido incluir en estas páginas *Para mayor gloria*, aun siendo anterior, por un año, a uno de los libros que ya hemos tratado en estas páginas, *El pasajero bastante* (1998), puesto que por sus rasgos formales y de contenido se agrupa mejor con los otros tres libros que Manuel Padorno decidió incluir en su *Canción atlántica*. Los otros dos libros, *El otro lado* y *Fantasia del retorno*, eran absolutamente inéditos hasta la publicación póstuma, en septiembre de

2003 de *Canción atlántica*, a cargo de Josefina Betancor y en la colección “Nuevos textos sagrados” de Tusquets.

El título de *Para mayor gloria* viene del lema de la Compañía de Jesús, AD MAIOREM DEI GLORIAM, omitiendo en su traducción, curiosamente, el caso dativo. La obra consta de siete capítulos, “Bestiario atlántico”, “Código del alelado”, “El sexto sentido”, “Anatomía del deshacimiento...”, “...Y del desprendimiento”, “Resucitar cada día” y “Glorias finales”, con siete poemas cada uno.

La primera edición de *Hacia otra realidad*, por su parte, nos llegó, como vimos, por la editorial Tusquets en 2000. Tres años después, fallecido el poeta, Josefina Betancor incluye íntegro y sin ninguna variación *Hacia otra realidad* en *Canción atlántica*, como segundo libro de poesía. La obra consta, conforme a la estructura general que ya hemos visto, de siete capítulos, con siete poemas cada uno de veintiún versos endecasílabos: “La fábrica de luz”, “La campiña atlántica”, “El otro lado”, “Nuevas dimensiones”, “Fragmentación del solitario”, “Personas que sólo conozco en sueños” y “Ciudades, países que sólo conozco en sueños”.

Editado únicamente en *Canción atlántica*, *El otro lado*, ocupa el tercer lugar de entre estos cuatro libros de poesía. Mantiene todos los rasgos formales de los libros incluidos en la obra total, con los siguientes capítulos: “Salida”, “Lejos de la caballería”, “Oriundo”, “El más hermoso territorio”, “Donde es aquí”, “Ahora” y “Orgía”.

Como en el libro anterior, *Fantasia del retorno* conoce su única edición en el cuarto lugar de los libros de poesía que conforman *Canción atlántica*. Con idéntica estructura que sus hermanos, *Fantasia del retorno* posee los siguientes capítulos: “Ni es cielo ni es azul” —en homenaje a Bartolomé de Argensola—, “Cotidiana”, “Atmósfera salina”, “Tratado del sopor”, “Un idiota perfecto”, “Los últimos animales” y “Nuestras pequeñas cosas”.

Tras un amplísimo trayecto por las formas del que venimos dando cuenta, en *Canción atlántica* Manuel Padorno alcanza aquí el continente definitivo para su expresión poética: los 21 versos endecasílabos blancos, que hemos dado en llamar, por poderse descomponer en la suma de 14+7, el soneto y medio padorniano. Si a esto le añadimos la consumación de los asuntos elaborados durante casi medio siglo y la depuración formal y estilística de su palabra, habremos de concluir que en *Canción atlántica* Manuel Padorno alcanza el fruto que a lo largo de toda su obra poética de Manuel Padorno ha venido gestando, produciendo y madurando.

A continuación trataremos conjuntamente los cuatro libros de *Canción atlántica*, y no por separado tal y como hasta ahora hemos procedido, en general, con la obra del autor. En realidad, todo *Canción atlántica*, con sus cuatro poemarios, puede considerarse un solo libro. Pero en el siguiente apartado abundaremos en las razones que nos han llevado a tratar aquellas cuatro obras conjuntamente.

Arquitectura

Veíamos que *Canción atlántica* es libro coral por componerse de otros cuatro, pero, a la vez, uno solo y único por la intensa cohesión y coherencia que estos, con sus respectivos capítulos, contraen entre sí. La estructura externa de esta obra no puede ser más deliberadamente arquitectónica: 4 libros con 7 capítulos cada uno; cada capítulo, con 7 poemas; cada poema, de 21 versos endecasílabos blancos. La suma de todo ello hace un total 28 capítulos, 196 poemas y 4116 versos. El propio Manuel Padorno en cita recogida por Josefina Betancor en la «Nota a esta edición» de *Canción atlántica* explica el proceso de gestación y vínculo global para toda la obra:

Escribí [...] desde finales de 1996 hasta comienzos del verano de 1997 una larga serie de poemas que, según iba terminándolos de redactar, los agrupaba, por sentido e instinto, en carpetas diferentes. Y, en el transcurso de esos meses, pasó de ser un libro con equis partes a ser, finalmente, un libro cada parte. Pero cuando terminó este *tourbillón poétique* me di cuenta de que los libros —arquitectónicamente palladianos— serían uno. [...] Y he pensado reunirlos bajo un título común: *Canción atlántica*.” [CA, 353]

La composición externa, la estructura más palpable de todo el libro se revela, por tanto, meticulosamente uniforme. García Jambrina señala esta «evidente voluntad arquitectónica»:

Cada uno de los “libros” consta de siete apartados o estancias, formados, a su vez, por siete poemas de veintiún versos endeca-

sílabos, con lo que se sugiere la armonía del universo y su mecánica celeste o la idea del mundo como una sinfonía o un templo de luz.⁵²⁴

En alguna de sus no muy abundantes declaraciones, Manuel Padorno llega a evidenciar su vocación arquitectónica: «Mi pasión por la arquitectura. Motivo por el cual estudié y visité aquellas ciudades y edificios donde determinados arquitectos habían levantado su obra».⁵²⁵ Parece evidente que un impulso de raíz arquitectónica coordina toda esta obra. Pero no acaba en lo puramente formal la homogeneidad estructural de *Canción atlántica*, ya que esta afecta con similar rigor al plano del contenido. Cristina Martín Herrero, en su artículo en el *Homenaje a Manuel Padorno*, revela acertadamente la estructuración temática que articula toda la *Canción atlántica*:

Padorno se convierte en un gran arquitecto de la palabra que construye una estructura circular paralela sobre la que sus libros se edifican: el primer y el último de sus libros, *Para mayor gloria* y *Fantasia del retorno*, tratan la ida y la vuelta de un viaje que el yo lírico realiza *Hacia otra realidad*, lugar donde se sitúa en *El otro lado*, en el desvío, en los libros segundo y tercero, para poder contemplar el mundo de lo que existe pero es invisible. Asimismo, hay una estructura piramidal en cuanto al contenido pormenorizado de *Canción atlántica*, ya sea por procesos semejantes o inversos, de forma que se pueden ver paralelismos entre el principio del primero de los libros y el final del cuarto, entre el final del primero de los libros y el principio del cuarto, y así sucesivamente.⁵²⁶

Tanto al contemplar la estructura global del libro como al notar la calculada *dispositio* particular de cada uno de los poemas, el libro se nos revela precisamente diseñado. Todos y cada uno de los poemas de *Canción atlántica* poseen una *dispositio* muy marcada, en dos, tres o cuatro partes, lógicamente articuladas, las cuales pueden, por otra parte, coincidir o no con la mera

⁵²⁴ Luis García Jambrina, “Una cosmología luminosa”, *ABC, Blanco y Negro, Cultural*, Madrid, número 621, 20 de diciembre de 2003.

⁵²⁵ “Una lectura distinta...”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 109.

⁵²⁶ “Manuel Padorno o el gran tanteo azul”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 292.

agrupación visual de los versos en estrofas. De la suma de todo ello, a lo largo del libro se va configurando un amplia catálogo de posibilidades estructurales y visuales. Pero debemos remitir, por ahora, a todo el artículo de Marcial Morera, “Manuel Padorno o la efectividad de la sintaxis” en que la autora revela la rigurosa estructuración formal de algunos de los poemas de *Canción atlántica*.⁵²⁷

Hacia el otro lado

La fuerte cohesión y coherencia que contraen los cuatro libros en cuestión es uno de los motivos que nos ha llevado a considerar que *Canción atlántica* constituya un último hito en la obra del autor. Formalmente, aparte de los motivos ya aducidos, el endecasílabo padorniano adopta aquí mayor naturalidad, más musicalidad incluso, algo que se evitó conscientemente en etapas precedentes. En referencia al endecasílabo anterior a *Canción atlántica* decía, precisamente, Jorge Rodríguez Padrón que “el endecasílabo está pero no es”.⁵²⁸ Ahora, el endecasílabo padorniano, está y es.

En *Canción atlántica* Manuel Padorno ha conseguido ya el molde óptimo, el modelo de expresión poética. Tras todo el trabajo precedente, ahora se alcanza a diseñar el cuerpo poemático más idóneo que, en adelante será este de *Canción atlántica*: 21 versos endecasílabos blancos —que no corresponde con ninguna estrofa clásica, tal fue el caso de las tanteadas en la segunda etapa poética— en los que cabe, sin que nada sobre ni falte, como ya nos dijo Fonollosa,⁵²⁹ la porción lírica que en cada caso el poeta desea comunicar.

En cuanto al contenido, el elemento que da coherencia a todo el conjunto puede sintetizarse como el desvío. Mediante este elemento, ya tratado en obras anteriores, se alcanza también aquí el objetivo de toda la obra padorniana, *el otro lado*:

⁵²⁷ “Manuel Padorno o el gran tanteo azul”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, págs. 303-314.

⁵²⁸ “Tránsito de Manuel Padorno”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 344.

⁵²⁹ En unos versos de Fonollosa queda inmejorablemente recogida esta idea: «Abjuro de sonetos donde sobra /o falta espacio para expresar la obra /en su justa extensión, la exacta, la única.» José María Fonollosa, *Ciudad del hombre: New York*. El acantilado. Barcelona, 2000, pág. 89.

Y, para ello, solo hay un camino: echar por el desvío, esto es, salirse de la rutina cotidiana y renunciar a los convencionalismos para *frecuentar lo infrecuente*.⁵³⁰

Con *Canción atlántica*, Manuel Padorno consume el acercamiento y la aprehensión de *el otro lado*: la entrada a tal ámbito se está produciendo ya en *Hacia otra realidad*, su posesión en *El otro lado* y, finalmente, la vuelta desde allí a esta realidad en *Fantasía del retorno*.

El concepto y la metodología *del desvío* conforma e informa toda *Canción atlántica*. En este sentido, el trabajo de Manuel Padorno no puede ser más sistemático. La misma armonía arquitectónica con que se ha trabajado lo más puramente formal de su obra es aplicado al sentido y a la intención de esta. Esto es lo que, en buena medida, trataremos de mostrar en las líneas que van a seguir: cómo un mismo impulso y objetivo poético organiza con absoluta coherencia y cohesión toda la etapa que es *Canción atlántica*. El impulso y objeto es la consecución *del otro lado*, la creación y comunicación de esa peculiar realidad otra padorniana. Al servicio de esto se organiza toda la materia verbal de *Canción atlántica*, con todo el trabajo semántico, toda la producción de sentido que ello implica.

Manuel Padorno es poeta del lenguaje, su labor lírica es con la palabra primera y casi únicamente. El propio poeta lo sabe y reconoce en la larga entrevista realizada por Juan Cruz:

Yo podría decir que soy un poco escultor de la palabra, soy casi un ebanista, un tornero. Hago piezas. Yo no sé hacer un discurso. Me horroriza. No sé hacerlo. Yo soy más un tornero. Piezas breves. Tratar con la palabra tiene, es, algo especial. ¿Qué es la palabra? Una palabra es una cosa, un objeto. Un objeto real. Si esto no se entiende no habrá nada que hacer. La palabra es algo tan real como un vaso de cristal. Uno sabe un buen día, no se sabe bien por qué, que uno quiere dedicarse a tratar con las palabras. Decide ser escritor. Escritor de poesía.⁵³¹

⁵³⁰ "Una cosmología luminosa", Luis García Jambrina, *op. cit.*

⁵³¹ "Palabra del sol", en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 60.

Valdría aquí trasladar el famoso aforismo wittgensteniano, de que todo problema filosófico es un problema de lenguaje para decir que toda labor poética, en Manuel Padorno, lo es con el lenguaje. Ya vimos como en la segunda etapa de su obra, con libros como *Égloga del agua*, se consumaba la más intensa profundización del poeta en la propia palabra poética. *El otro lado* de Manuel Padorno es una construcción ideológica, producto de la fantasía y del pensamiento pero, sobre todo es una construcción verbal. Para llegar a ese otro lado es preciso un trabajo con la palabra que, partiendo de la estructura del lenguaje que conocemos, invente o recree otra paralela, alternativa o divergente. *El otro lado* padorniano es otro lado del lenguaje. No en vano, uno de los poemas de *Hacia otra realidad* lleva por título “Otro lado del lenguaje”.

Para ello, para edificar ese otro lado es bien preciso conocer y empezar a trabajar con este. Y aquí entra el sistemático trabajo padorniano sobre todas y cada una de las partes y resortes que conocemos en la estructura de este lado —de nuestra lengua tal como la conocemos y la hablamos—, para dar lugar a esa otra estructura que es *el otro lado*. Para alcanzarlo, el poeta incide sobre la morfología, la sintaxis y la semántica del sistema de la lengua. La labor poética padorniana, por tanto, efectúa un riguroso y calculado trabajo en las partes que ya conocemos del cuerpo estructurado de la lengua, en toda su gramática. Es esta una cualidad inherente a la palabra poética pues, como Roman Jakobson⁵³² señala, aquella está gobernado por dos gramáticas: una primera normativa que es punto de apoyo para una segunda transgresora. En ello consiste el trabajo padorniano: partir del sistema para, superándolo, crear otro distinto.

Hemos decidido nombrar el trabajo padorniano sobre la morfología, sintaxis y semántica de la lengua en *Canción atlántica* bajo los epígrafes de *cruce de los sentidos*, *fragmentación del cuerpo*, y *quiebra de la lógica*, los cuales se corresponden, respectivamente, con cada uno de los niveles de la lengua enumerados. Como se verá, en los tres casos hay una ruptura que se consuma, gradualmente, desde lo más puramente físico del cuerpo hasta llegar a lo más metafísico del hombre, el pensamiento; en medio, lo que une lo real con el sujeto, los sentidos. Manuel Padorno se nos revela, así, como el *gramático del*

⁵³² “Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie”, en *Questions de poétique*, Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1973, págs. 219-233.

otro lado. También Antonio Puente ve esta labor de quiebra, de fragmentación con lo precedente:

El otro lado y Fantasía del retorno [...] pueden ser interpretados como una poética; aún en su misma clave padorniana de hermetismo encarnado y de operar siempre como un quebrantahuesos sobre la sintaxis, el tiempo y el espacio convencionales [...].⁵³³

En qué consiste esta radical labor poética será lo que vayamos viendo en los tres apartados sucesivos para, de esta forma, comprender y abarcar toda *Canción atlántica*. Siendo la suya una poesía cercana y hasta diáfana —accesible su lectura, en los niveles más primarios, para cualquiera— en toda esta obra, la palabra poética proviene, a la vez, de un trabajo que no puede ser más sistemático y concienzudo. Poesía, en estos sentidos, doblemente humanizada y rehumanizada la de Manuel Padorno. Poesía casi oral en *Canción atlántica*, cuyo objeto y sentido último, juntamente, no puede ser más intelectual y complejo. Aquí reside uno de los valores más universales en la obra de Manuel Padorno y que, de alguna forma le auguran la plenitud en su futuro.

Cruce de los sentidos

La figura literaria principal en este caso es la sinestesia, pues ella misma conlleva el cruce de los sentidos. Manuel Padorno, en tanto que poeta esencialmente simbolista, sigue aquí la tradición literaria modernista tan afectada a la sinestesia y nos ofrece un extraordinario trabajo con este procedimiento:

SENTIDOS EN LA PLAYA

¿Es un olor o es un ruido? Debe
de ser un ruido. Se ve bien; perfecto.
Debe de ser un ruido que se oye

⁵³³ “El imposible testamento marino”, Antonio Puente, *La razón*, “Caballo verde”, Madrid, 3 de octubre de 2003, pág. 41.

tan solo con el ojo. Estoy seguro.
Como este olor tan solo se percibe
con el oído: el escuchado ahora [...] [CA, 30]

En toda *Canción atlántica* abunda la sinestesia, como también lo hizo en toda la obra precedente del poeta. Ahora bien, puede considerarse que el procedimiento queda más ajustado ahora que nunca, no solo por sí mismo — demasiados serían los ejemplos de la sinestesia que ahora se podría aportar si se quisiera hacer un mínimo rastreo del procedimiento en todo *Canción atlántica*— sino por otra serie de fenómenos con los que ella se vincula.

Para Nietzsche, de quien no debemos olvidar su formación como filólogo, la palabra era la primera metáfora, la palabra en sí es ya una metáfora:

Pero todas las palabras son en sí y desde el principio, en cuanto a su significación, tropos. En vez de aquellos que tiene lugar verdaderamente presenta una imagen sonora que se evanesce con el tiempo: el lenguaje nunca expresa algo de modo completo, sino que exhibe solamente una señal que le parece dominante.⁵³⁴

La sinestesia es figura que tiene mucho de metáfora, es más, se podría argüir que toda sinestesia es una variante de la metáfora. Así lo confirma Bice Mortara Garavelli en su excelente *Manual de retórica*: «Un tipo de metáfora es la sinestesia».⁵³⁵

En el caso de Manuel Padorno, la palabra en sí es sinestesia, o bien la primera palabra fue una sinestesia. De esta forma y abundando en el cruce sinestésico, Manuel Padorno llega a *ver la palabra hablada* o a ver con la palabra, que viene a ser lo mismo:

VER CON LA LENGUA

El ojo apenas ve, pues se dedica
tan solo a escuchar, desde hace tiempo. [...]
Nadie puede juzgar, en adelante
haber vista a cualquiera con los ojos;

⁵³⁴ *Escritos sobre retórica*, F. Nietzsche, Madrid, Trotta, 2000.

⁵³⁵ *Manual de retórica*, Bice Mortara Garavelli, traducción de María José Vega, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 189.

solo con ellos. Deberá esforzarse
en decir que lo vio mejor su lengua. [CA, 40]

Si podemos *ver las palabras oídas*, si podemos *ver con la palabra o con la lengua*, no debe extrañarnos entonces que lo que veamos sean visiones o que veamos la visión: es decir, una imagen diferente a la que objetivamente todos están viendo con los ojos. Como acertadamente señala de nuevo Miguel Casado, «es la visión: el súbito descubrimiento en lo cotidiano de una grieta que abre lo insólito y lo maravilloso [...]». ⁵³⁶ Entramos, así pues, en el alucinatorio espacio de la visión, la visión *del otro lado*, y las vacas pastan sobre el mar o las hormigas crecen hasta hacerse ovejas en “Las hormigas distintas”:

Hace días que noto las hormigas
muy alteradas. Sin saber qué pasan.
Hasta que son crecidas como ovejas
que solo me hacen compañía, y rozan.[...] [CA, 17]

O el mismo mar es un tropel desbocado de caballos en “Los caballos más largos”:

Eran caballos demasiado largos.
Extrañamente largos procedentes
de alguna cuadra del acantilado.
Y los echaban a correr, sin fin
aquella playa de arenales rosa.
Una inmensa manada, lenta, a poco
cubría las arenas.[...] [CA, 19]

El mar se convierte en “La campiña marina”:

Al abrir la ventana que da al mar,
la fragancia del campo florecido
confunde los sentidos, los trasvasa.
La campiña marítima se extiende
en plena ebullición transformadora.
Espacio recién hecho, deslumbrante
de los campos marinos verdecidos:
los bosques oceánicos, las selvas
de las altas mareas vegetales,
los árboles de luz, prados acuáticos,
oleajes de alfalfa, los sembrados

⁵³⁶ “El espacio exterior”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 216.

de espuma, los trigales salineros,
hierbas azules, verdes olas fértiles.[...] [CA, 99]

Y este mar, lógicamente, da ahora sus frutos en “La gran cosecha atlántica”:

[...]Interminables gavias exteriores,
marítimas llanuras candeales,
cabecean cebadas olorosas.

Los trigos oleajes más azules,
mareas cultivadas del centeno,
el líquido maíz que amarillea.[...] [CA, 101]

Con razón Vicente Valero manifiesta que «nadie ha mirado el mar, en la poesía española de todos los tiempos, como lo ha mirado Manuel Padorno. Es como si nadie lo hubiera comprendido antes». ⁵³⁷ Finalmente, en este proceso de transformación, de mutación de las formas, de nueva morfología, el propio hombre se hace playa:

EL HOMBRE QUE COMIENZA EN UNA PLAYA

Este hombre comienza en una playa
aún sin terminar. Él sí está hecho.
Construcción corporal, enarenada,
los peñascos enhuesan, piernas, brazos.
El corazón un puño arena húmeda,
palpitante, que envena el oleaje,
ensalitrán pulmones, ya branquiales,
respiran los oxígenos acuáticos,
el yodo, el sol encuerpan, dan figura
humana a su montón de arena y agua.[...] [CA, 296]

Ahora bien, todo este proceso que desemboca en la visión *del otro lado* tuvo su origen en el cruce sinestésico. Se empezó palpando con la nariz u oyendo con los ojos para acabar *viendo con la lengua o viendo la palabra oída*. La sinestesia, aparte de las mutaciones semánticas que conlleva, supone un desvío de la norma en cuanto a que se están uniendo palabras o se están

⁵³⁷ Vicente Valero en «La poesía de Manuel Padorno: una teoría de la visión», en sus palabras parara la mesa redonda: «Manuel Padorno en la literatura actual», Círculo de Bellas Artes de Madrid, 3 de octubre de 2003. Tomado de la web de Manuel Padorno, www.manuelpadorno.es.

combinando lexemas y morfemas en forma inédita. Por esto, vemos en la sinestesia padorniana un proceso morfológico que afecta a cómo las palabras se combinan en el discurso.

Otra serie de procesos retóricos presentes en *Canción atlántica* tienen que ver con cómo las palabras se combinan y alteran unas a otras. Son todos estos procesos morfológicos una serie de efectos de la lengua padorniana consistentes en alterar la forma de la lengua normativa y todos ellos tienen su origen en *el cruce sinestésico* o en *el desvío de los sentidos*.

Dentro de estos procedimientos aparece el que consiste en la creación de nuevas palabras por los puramente morfológicos procesos de derivación, composición o parasíntesis; otras veces se inventa con cambios de categoría gramatical, por ejemplo, de un sustantivo a un verbo, pero también, en definitiva por derivación: «enformo», «ensavio», «enveno», «encuerpo», «enhueso», «en-vive», «carnalizan», «amigados», «anostalgia», «ennuevan», «adormidos», «pasturaje», «humana» como verbo, «enlluvian», etc., etc. ... son todas creaciones léxicas desde el nuevo cruce de morfemas y lexemas en esta lengua poética padorniana.

También nacen del cruce sinestésico las combinaciones imposibles dentro del sintagma que dan lugar a una especie de nueva morfología; sintagmas como «las dulces flores brisas invisibles» [CA, 107] , o títulos de poemas como “Los cinco sexta orgía” [CA, 39] .

Así mismo, agrupamos aquí toda una serie de desautomatizaciones que, en cuanto tales, rompen nuestra expectativa, fundada precisamente en lo esperable dentro de una norma o sistema. Marco en cursiva las palabras en las que reside el proceso desautomatizador:

que todo el cuerpo en su conjunto
está cansado, *eterno*, y necesita [CA, 72]

*

por la ventana abierta puede verse
el espacio fluyendo a toda *luz* [CA, 92]

*

las avutardas de pesadas *aguas* [CA, 106]

*

por los poros *hambrientos* [CA, 113]

*

sentir *la sal* que hace [CA, 71]

Todos estos ejemplos de desautomatización se encuadran dentro de las posibilidades que para este fenómeno compila Víctor Shklovski:

Las leyes de nuestro discurso prosaico, con sus frases inacabadas y sus palabras pronunciadas a medias, se explican por el proceso de automatización. Es un proceso cuya expresión ideal es el álgebra, donde los objetos están reemplazados por símbolos.⁵³⁸

Un último procedimiento es el de las discordancias temporales entre verbos conectados entre sí y que no respetan, por tanto, la *consecutio temporum*; el cruce, la alteración morfológica es ahora temporal, afecta a los morfemas temporales de los verbos. Señalamos también en cursiva los verbos implicados:

y las que me *acompañan* siempre, listas
son las hormigas únicas, subidas
a ciertas partes enfiladas, prestas
llevándose la miga que *caía*. [CA, 83]

*

Pues el cuerpo *es* el agua, y *residía* [CA, 326]

Fragmentación del cuerpo

Un rasgo temático en esta etapa de *Canción atlántica*, y absolutamente novedoso puesto que no se registra en las dos etapas precedentes de la poesía

⁵³⁸ “El arte como artificio”, Víctor Shklovski, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ediciones Signos, Buenos Aires, 1970, pág. 59.

de Manuel Padorno, es el que trata la fragmentación del cuerpo en el individuo. Veamos alguno de los múltiples ejemplos de *Canción atlántica* en que una de las partes del cuerpo del individuo cobran autonomía y emprenden, desgajándose del todo, un camino por su cuenta:

Y UN BRAZO SE DESGAJA

Mi mano a veces se me va, se aleja
del brazo, de mi cuerpo. Sólo quiere
palpar, vivir su vida, por su lado,
desprenderse de mí [...] [CA, 50]

Algo similar ocurre en otros poemas de *Para mayor gloria*, como “Y un brazo se desgaja” [CA, 51], “También la pierna solitaria” [CA, 57], “Mi pie irregular” [CA, 58], “El ojo solitario” [CA, 61] o en los siete poemas agrupados bajo el título de “Fragmentación del solitario” [CA, 130] en *Hacia otra realidad*. Como se ve, el tema no acontece por casualidad ni es algo ocasional en la poesía padorniana de esta etapa.

Ahora bien, para Manuel Padorno el cuerpo, a pesar de estas tendencias centrifugas, es una reunión de miembros cuya cooperación no está en contradicción con el mantenimiento de la identidad y funcionamiento autónomo para cada una de las entidades que lo conforman:

YO, A MI CUERPO CANSADO

Demasiado cansado para siempre.
Una reunión de amigos, cuerpo mío,
en donde cada miembro por su lado
se va cansando cada paso solo.[...] [CA, 46]

Sin embargo, en la estructura que el cuerpo humano conforma, se encuentra ya latente la posibilidad de su propia desestructuración:

FÁBRICA DEL CUERPO HUMANO

Tengo un cuerpo normal, o lo parece.
Sin embargo es distinto. Más extraño.
Pocas veces mi cuerpo yace entero:
en la cama tendido, en un sillón sentado,
o junto a la ventana, en pie.

Pocas veces mi cuerpo está conmigo
contemplando pasar la nube exacta.[...] [CA, 131]

Este sistema en precario equilibrio entre lo estructurante y lo desestructurante no puede dejar de remitirnos al sistema de la propia lengua, siempre en tránsito de lo arbitrario a lo motivado, de lo sintético a lo analítico: «son como dos polos opuestos entre los cuales se mueve todo el sistema, dos corrientes opuestas que se reparten el movimiento de la lengua».⁵³⁹

La lengua, la palabra poética, es también para Manuel Padorno un cuerpo que ha de someterse a distintas fragmentaciones para alcanzar eso que he denominado *otro lado del lenguaje*. Estas fragmentaciones afectan más bien a la sintaxis, a la cadena lineal de las piezas del sistema causando sobre ellas desplazamientos, dislocaciones u omisiones —y no ya transformaciones, que era lo que ocurría en el componente morfológico derivado del cruce sinestésico. Todos estos fenómenos se registran en la palabra poética padorniana de *Canción atlántica*. En cuanto a las dislocaciones, pueden hallarse hipérbatos más o menos intensos:

bien había de ver la que pastaban
hierba tan alta como matorrales [CA, 16]

*

Vacas tan grandes nunca en parte alguna
se había visto. Nunca. [CA, 16]

*

es un lugar al que se llega nunca [CA, 207]

Una dislocación muy propia de esta etapa de *Canción atlántica* ocurre con el adjetivo; este se separa tanto de su sustantivo y en posiciones tan anómalas que suena como un predicativo casi agramatical, o como un predicativo sin sustantivo; señalamos en cursiva estos adjetivos en predicativo forzado:

La brisa es dulce. Ha sido desalada.
Y la respiro *intensa*, mientras sueño. [CA, 107]

*

⁵³⁹ *Curso de lingüística general*, Ferdinand de Saussure, Madrid, Alianza Universidad Textos, 1993, pág. 209.

Ellos saben que el sol, en todo tiempo
se esforzará *mimoso*, con esmero [CA, 108]

*

Cuántas veces me paro a distinguir
una luz de otra parte en una nube.
No sé de dónde viene, de qué lumbre,
qué planeta la emite *terrenales* [CA, 121]

Por otra parte, la cadena hablada puede experimentar la sustracción de ciertos elementos que la integran. Estamos de nuevo ante, las muy frecuentes en la poesía de Manuel Padorno, omisiones de cópulas en el discurso:

el gran rebaño la colina blanca [CA, 18]

*

oyendo el oleaje Las Canteras [CA, 28]

*

al horizonte, nubes producidas [CA, 90]

*

delante los azules invisibles [CA, 133]

*

olores perseguidos, perro presa [CA, 134]

*

y hacerlo mío: entrar su territorio [CA, 165]

*

todo cuanto sucede impredecible [CA, 183]

*

sigo señal carencia [CA, 212]

*

nunca sentí necesidad saber [CA, 234]

Una última sustracción es la del verbo, en una oración que pasará, pues, a ser frase nominal y a desarrollar una sintaxis mucho más relajada que la verbal y, además, cercana de la lengua hablada:

Vacas tan grandes nunca en parte alguna
se había visto. Nunca. Qué va. Aquellas,
pastando allí grandísimas, llenando
la parte izquierda arriba[...] [CA, 16]

*

[...]así
deberá ser. Perfecto. En plan secreto.
Tan educadamente como sea
Posible. Un canje. Algo. Esa noche casi
irreal [...] [CA, 70]

*

un auténtico lujo: despertar.
Sí. Despertar. Despertar cada día.
Volver del sueño; renacer; sentirse
vivir, abrir los ojos poco a poco,
volver, incorporarse de la cama
hoy, ahora, durante el nuevo día.
Un verdadero lujo: lo más caro
del mundo; levantarse; cuánta, cuánta
energía; ponerse en pie; ir hacia
la ventana y abrirla; ver el mar,
el mar abierto bravo, tumultuoso,
la espuma derramada, el cielo raso.[...] [CA, 71]

Todos estos procedimientos están recordando a la propia fragmentación del cuerpo humano. En *Canción atlántica* el cuerpo del poeta y el cuerpo del poema se fracturan o fragmentan en su intento por alcanzar *el otro lado del lenguaje*. Es este un evidente proceso de subjetivación pues cada miembro fugado —como cada elemento del discurso trasmutado— adquiere entidad e identidad propias: se individualiza. Es este, en suma, un proceso lírico.

Ahora bien, a menudo la fragmentación del cuerpo tiene marcha atrás. Aquellos miembros emancipados retornan a la casa del cuerpo y aportan allí la experiencia y sabiduría adquiridas en su viaje solitario:

RECONSTRUCCIÓN

Mi cuerpo apenas tuvo reuniones

consigo mismo nunca, concertadas.
Pues algún miembro siempre, por su cuenta
no estaba en mí, marchaba fuera, lejos.
Me quedó el pensamiento y, también él,
un día se alejó; se fue; dejándome
con un cuerpo impensable, sin sentido.
Cada miembro carnal, impredecible
se me fue desprendiendo por su lado,
dejándome maltrecho, desasido,
sin elemento alguno en que apoyarme;
se llevaron la fuerza y la energía
a vivir extrañadas dimensiones,
otras casualidades azarosas.

Pero un día volvieron. Todos quieren,
afanosos, con insistencia y rabia
tirar de mí, contarme cada uno
todas sus aventuras, revivir
increíbles momentos iniciales.
En donde vivo (al otro lado) tengo
reconstruido y libre, el cuerpo mío. [CA, 322]

Quiebra de la lógica

Efectuados los trabajos sobre los componentes morfológico y sintáctico de la lengua, al *gramático del otro lado* que Manuel Padorno es solo le resta operar con la dimensión semántica del signo para alcanzar su criatura. La labor ha de centrarse ahora en el sentido y las figuras retóricas serán, obviamente, de pensamiento.

El poeta que dice en “Un oficio indecible”, «Solo estoy preparado para nada» [CA, 67], aparte del paradojismo que se deriva de su expresión, está atendiendo contra la lógica más habitual. En esto consiste, básicamente, el tercero de los pasos que han de conducirnos al *desvío, al otro lado*. Se trata de cuestionar las convenciones, los automatismos del pensamiento, la lógica de la calle y la del filósofo, el sentido común, en suma. Para ello, los procedimientos empleados han de operar trabajando en el plano del sentido, del significado, desmontando las conexiones habituales, lo frecuente. Por ello, las figuras retóricas son ahora de pensamiento: oxímoron, dilogía y paradoja. El que lea con atención *Canción atlántica* no cesará de encontrarlas por doquier.

Para quebrar esta lógica de lo habitual, el poeta comienza dudando de todo, casi siguiendo el método socrático:

[...] ¿Qué nombre darle a un árbol que no se parece a un árbol y es un árbol?, ¿cómo sin serlo se parece tanto? Y fulge. Tampoco sé, tampoco sé qué hay junto a la calle, si da a la plaza, si esta da al parque, al bosque. No lo sé. Jamás. Únicamente sé la maravilla. [CA, 198]

El poeta entonces, dudando de todo, pues se plantea si la existencia es una duda, «¿dudar es lo que son?» [CA, 198], comienza a ver la realidad de otra manera, comienza a desautomatizar. Ya no es la desautomatización verbal al modo que vimos en los procesos morfológicos. Se trata ahora de desautomatizar en el plano del significado, de llegar al extrañamiento casi, tal como lo contemplaron los formalistas rusos:

La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra.[...] Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es la piedra existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento.⁵⁴⁰

Si el poeta llega a descubrir un fantástico animal en su cuarto de baño es, precisamente, porque rompe con los automatismos de una percepción que le impedían descubrir tal maravilla:

En el cuarto de baño hay un mosquito,
plano que me saluda la mañana.
De ovals alas anchas, vegetales.
Ayer lo descubrí. Seguramente
lo vi días atrás, semanas, meses
sin yo fijarme ya, tan a lo mío.
Ayer se hizo patente: destellaba. [CA, 15]

⁵⁴⁰ “El arte como artificio”, *op. cit.*, pág. 60.

Veamos ahora, cómo, desde la mirada, desde la luz, el poeta comienza desautomatizar, a extrañar:

Es una luz muy clara. Suele verse
no sin dificultad, algunas veces
entremezclada con la luz solar.
Pero es distinta; esa es su estrategia.
Hay que fijar entonces la mirada
un largo rato en ella, hacerla suya,
irla identificando con destreza[...]
Es una luz oculta ya que niega
su propio lucimiento, disimula
venir de alguna parte, descarada,
luciendo una blancura nueva. Extraña.[...] [CA, 121]

Si se desea llegar a otra realidad y, para ello, han de quebrarse las estructuras lógicas de esta nuestra realidad, es preciso entonces atentar contra las coordenadas espaciotemporales que rigen y ordenan nuestro mundo lógico:

DESGUACE DEL ESPACIO

[...] No quedó resto alguno en ningún sitio.
Nada le vino a sustituir. Ya todo
carece de volumen, masa, forma.
El espacio dejó de ser posible. [CA, 169]

Y ahora es el tiempo lo abolido, en la sustitución del tiempo objetivo por medio de la temporalidad más propia a la subjetividad:

DIAS COMO AÑOS

Hay días que son tan largos como años.
Son una eternidad. Hoy ese día.
La mañana no acaba nunca. Hace
semanas corre: y son las diez tan solo. [CA, 123]

O bien, en el caso inverso:

DÍAS QUE DURAN UN MINUTO

Hay días, como hoy, que solo duran
un minuto. Los sé. Blancos hachazos. [CA, 124]

En este incremento de la subjetividad, se termina desembocando en un lugar netamente lírico donde espacio y tiempo no existen o están deformados. Espacio de lo inconsciente, que es de donde nace la palabra poética. Dos secciones completas del libro desarrollan este aspecto, en forma además, metodológica: “Código del alelado” [CA, 22] y “Tratado del sopor” [CA, 304]. En el primero, son ya suficientemente demostrativos poemas como “Iniciación al mareo” [CA, 25], “Ganar en somnolencia” [CA, 26], “El alelado” [CA, 27], y “Camino la playa dormido” [CA, 28]. En el segundo, veamos algún ejemplo en los poemas:

ENTRADA AL SOPOR

La luz como una sábana te envuelve.
La playa es una larga cama abierta
donde en vez de acostado vas andando
con los ojos cerrados a lo largo.
Y entras en el sopor, entredormido,
en el atontamiento cerebral, que funde
tus sentidos despacio; te domina:
te invade y los endulza sin esfuerzo. [CA, 307]

Hemos desautomatizado la percepción, nos hemos extrañado ante la realidad, hemos quebrado espacio y tiempo y hemos entrado en el espacio lírico del inconsciente, del sueño. Ha de venir, ahora, la total subversión de la lógica y el buen sentido pues todo este improbo trabajo de años es inútil... en palabras del propio Manuel Padorno, «la poesía afortunadamente es lo más inútil del mundo».⁵⁴¹

El poeta, ahora, gracias a todo esto, se ha convertido en “Un idiota perfecto”, tal como se titula toda la sección que desarrolla el asunto. Ya estamos casi al otro lado; para entrar, solo nos resta ahora hablar “El otro lenguaje”:

Acostumbrados como estamos, hablo.
Como cualquiera; de lo que acontece.

Pero también, por causas mejoradas
mi cuerpo tiene la palabra: él solo.
Se pronuncia de forma que parece
que fuera por entero lengua mía.

⁵⁴¹ “Palabra del sol”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 60.

Parezco conversar, hablar por medio
de mi comportamiento otro lenguaje;
dialogar con las olas, los peñascos,
con las gaviotas; única manera
de entendernos, afines, naturales.

Decido abandonar la forma antigua.
Este es un duro aprendizaje; intento
expresarme con él; nada se extraña.

Contenidos ambiguos, balbuceos,
un alarido, una palabra, un grito
algo que se pronuncia, un sinsentido
deshilado sin ser nada legible;
algo por la costumbre, guturales
un ruidillo quizás, un silbo acaso.
Un respiro en un soplo de agonía. [CA, 283]

El otro lado

Hemos entrado ya en *el otro lado del lenguaje*. Buena parte de la obra de Manuel Padorno se ha destinado a concebir, verbalmente, esta criatura, a alcanzar este momento. Toda la creación verbal que la poesía de Manuel Padorno es ha devenido en la construcción de *aquel otro lado* que el poeta cifra y sitúa inicialmente en el exterior:

El motivo fundamental tanto de mi pintura como de mi poesía,
desde siempre, es desvelar el mundo exterior, ir penetrando y fi-
jando una nueva lectura del mundo, lo que yo llamo el *afuera*
[...].⁵⁴²

Manuel Padorno se revela poeta del lenguaje como pocos. Ya hemos visto el intenso trabajo al que se sometía conjuntamente a todo el sistema de la lengua, para comenzar a fabricar *el otro lado*. Pero la palabra es el fin y el medio en la obra de Manuel Padorno. Aunque, también, son las palabras las

⁵⁴² “Doy por instinto...”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 110.

herramientas del desvío. La herramienta como palabra aparece metaforizada como tal, incluso:

LAS HERRAMIENTAS

Necesito tener completo un juego
de herramientas que no se ven. Pues pueden
hacerme falta ya (cara al presente).
Como así es. Comienzo a tantearlas,
las tomo por alguna parte, un ángulo,
quizás por un extremo, o por adentro.[...] [CA, 217]

Y, entonces, el poeta se adentra en la palabra, para conocerla, ahora sin metáfora:

A veces no conozco los tamaños
de una letra y decido entrar adentro,
entonces la camino por entero,
compruebo las alturas y los bajos
de cada sílaba, o recorro el largo
de una frase y me detengo luego
donde termina el párrafo: en el punto.

Yo palpo cada letra, por adentro,
su redondez, sus ángulos, su anchura
sin saber nunca qué significado
tendrá por fuera, cargue lo que cargue.[...] [CA, 281]

Casi siempre el animal, símbolo recurrente en toda la poesía del autor, ha representado en todo el quehacer lírico de Manuel Padorno a la palabra poética. En *Canción atlántica* tenemos un “Bestiario atlántico” [CA, 14] compuesto de siete poemas y otra sección, “Los últimos animales” [CA, 328], que con idéntica extensión trata similares temas. Un poema de *Fantasia del retorno* es bien representativo de esta identidad simbólica y de cómo el trabajo sobre la lengua deviene en lírica criatura, en la resultante de un animal que es todos los animales:

OSCURO ANIMAL ME POSEÍA

El animal estaba por allí
cambiando las palabras de sentido,
trastocando su gráfica precisa;
lo hacía por la parte más oculta

que da, precisamente, a la escritura:
en donde se guarece todavía. [...]

Picotea esta página. Me cambia
la última palabra: me poesía. [CA, 285]

Pero *el otro lado*, en los momentos en los que se encara más directamente —en partes de *Hacia otra realidad* y de *El otro lado*—, se nos revela como un lugar arreferencial: sin referencia y donde no son posibles las referencias. No hay, por tanto, palabras para expresarlo. El poeta se debate, así, en lucha contra lo inefable:

PRIMERAS HUELLAS ESCRITAS

Yo quisiera escribir del otro lado
con mayor claridad. Con más sentido.
Penetrar es difícil. Las palabras
no sirven porque nunca se penetra.
Sin embargo es la única adecuada.
Una vez dentro, sigo, sin que sea
la fórmula decirlo así. No obstante
ya no hay otra manera. Estamos dentro.
Dentro de una ciudad desconocida. [CA, 111]

En esta lucha con lo inefable, donde las palabras no sirven, ha de recurrirse a efectos gráficos como los que pueden observarse arriba; el empleo de cursivas o de paréntesis hacen patente un metalenguaje que demuestra, precisamente, la falta de referencia y de palabra en *el otro lado*.

Otras veces, el poeta se apoya en su actividad pictórica. El saber pictórico de Manuel Padorno le ayuda ahora en la descripción *del otro lado*:

CIUDAD PINTADA

Camino lienzo adentro, rodeado
de espesa niebla y laca, algún barniz.
Me adentro por las calles pinceladas
llevándome tan solo por mi tacto,
pues palpo las paredes, el pigmento,
las huellas de pinceles, rasgos,
trazos[...] [CA, 155]

De esta manera, con todo este trabajo verbal, todas estas herramientas, el poema se ha convertido así en el acceso al otro lado, la *escalera* casi witt-

gensteiniana; a la penúltima proposición del *Tractatus* solo habría que cambiar *proposiciones* por *versos*:

Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas —sobre ellas— ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella.)
Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo.⁵⁴³

El poema es la escalera, el cuerpo de entrada *al otro lado*. Pero, en el caso de Manuel Padorno, el poema es, a la vez, *el otro lado*. Poema, medio y fin. Palabra, método y destino:

Esta larga calleja desemboca
un tanto sospechosa (por el libro)
hacia otra realidad; aquí salía. [CA, 159]

Ahora que accedemos por el puente que el poema es *al otro lado*, veamos en qué consiste el medio y el fin de la palabra poética padorniana.

En *el otro lado* ha desaparecido todo rastro de la lógica que parece ordenar nuestro mundo:

Aquí quise encontrarme; donde estoy:
lugar sin formas ni figura alguna,
ni aspectos, modos: nada semejante.
Hasta me hace dudar vivir aquí. [CA, 183]

En relación con la pérdida de la lógica, en el otro lado no existen las referencias, no hay límites ni marcas o señales que permitan trazar unas coordenadas espaciotemporales. Se han perdido, por así decirlo, los términos que permiten nombrar y reconocer nuestra realidad:

Para hablar de este sol que es bien distinto
habré de referirme, inevitable
al viejo espacio iluminado entonces.

Aquel espacio antiguo ya no existe.

⁵⁴³ *Tractatus Logico-Philosophicus*, Ludwig Wittgenstein, Madrid, Alianza Universidad, 1989, pág. 183.

No hay cielo azul, y no hay montañas, ríos,
bosques, aves; no queda rastro alguno [CA, 186]

Tanto se ha perdido la referencia que no hay norte alguno, no hay guía, seña, regla o ley, pequeña o superiores, ínfima o suprema y al poeta solo le queda, ante tamaña duda, interrogar e interrogarse por lo que está ante sus ojos:

¿Cómo saber que es una calle?, ¿cómo,
si es que no guarda parecido alguno? [...]
¿Pero qué nombre darle entonces?: ¿calle?
¿Y cómo sé que aquello es una plaza,
arriba un parque siempre diferentes?,
¿dudar es lo que son?, ¿así se hacen?[...] [CA, 197]

A este lado, como vimos, se accedía entrando por el sueño, en lo inconsciente. Como en el mundo de lo onírico, el otro lado es la esencia de lo simbólico. Todas las realidades que parecen describir *el otro lado* en el siguiente poema no son otra cosa que símbolos, recurrentes además en toda la poesía de todos los tiempos; en otra táctica de metalenguaje, Manuel Padorno expresa con otros símbolos los símbolos primeros pero innombrables de la otra realidad:

QUIZÁ PASA UNA BARCA

Contemplo el otro lado. Es una fiesta.
Y no sé qué decir. Cómo expresarlo.
Una ciudad extraña, conducida,
que daba a parte alguna. Sin sentido.
La niebla, al retirarse poco a poco
levantaba la calle por encima.
En medio transcurría, suavemente
un estrecho canal, sin que se viera
que la ciudad entraba por el puente.
Me apoyé en la baranda, pensativo.
Todas las casas tienen, sin altura
tres pisos más el ático, celeste.
Bajé la calle aquella, algunos patos
levantaron el vuelo ya invisibles.
Álamos enfrentados espejean
a lo largo de toda la ribera.
El canal ancheaba por abajo.
Quizá pasa una barca (nadie dentro),
los remos lentamente, muy borrosos

parecen empuñados, los impulsa
una figura ausente todavía. [CA, 116]

Y, como espacio fuera de toda referencia y ajeno a cualquier categoría lógica, *el otro lado* posee el don de la ubicuidad:

[...]Voy caminando por ninguna calle.
Lo sé muy bien. Pues nunca deja verse.
No sé ni donde está, solo me guían
sus olores futuros, su fragancia.
Olores jamás hechos todavía.

Es lo que quise siempre. Caminar
por esto que parece interminable,
por donde anduve y sigo y voy andando
sin que esté construida todavía.[...] [CA, 199]

Pero, pese a su ubicuidad, que es decir lo mismo que estar en todas partes y en ninguna, *el otro lado* goza de otra importante característica que se desprende de su propia denominación. Ese *otro lado*, su *otredad*, su existencia constante en *lo otro* obliga a que, aunque estemos ya en *el otro lado*, siempre habrá *otro lado* para *el otro lado*. Siempre hay *otro lado*:

El otro lado nunca es este. Nunca.
Aunque pudiera parecerlo. En siglos.[...] [CA, 117]

Ello se observa, también, en que, una vez alcanzado *el otro lado*, este lado pasa a ser *el otro*:

[...]Hace tiempo que vivo por aquí.
No recuerdo haber vuelto al otro lado,
al lado antiguo, la plaza con su banca[...] [CA, 318]

Pero *el otro lado* está dentro de Manuel Padorno y dentro de cada uno de nosotros. En relación con el poderoso valor de la luz en Manuel Padorno, Guillermo García-Alcalde viene a confirmar que la búsqueda padorniana del otro lado principia en el interior: «en la poesía, la pintura y el pensamiento de Manuel Padorno, el primado del símbolo es un heliotropismo hacia el sol interior y un retorno unificado hacia la luz del mundo».⁵⁴⁴ Este es, quizá, uno de

⁵⁴⁴ “La emoción espiritualista”, en *Homenaje...*, *op. cit.*, pág. 231.

los máximos imperativos para el poeta: buscar el otro lado suyo en su interior para sacarlo afuera, ponerlo en el exterior y objetivarlo, de alguna manera, con *el otro lado* de cada uno de nosotros. Manuel Padorno ha buscado durante toda su poesía descifrar su interior en lo externo, cual es la búsqueda de todo poeta:

Puede ser esa una primera traducción nocional del desvío: la de una inmanentación idealista del exterior cuando el poeta prescindie de su esfera interior y sustituye el discurso intimista por un salir afuera y descubrir el mundo.⁵⁴⁵

Consumados en *Canción atlántica* todos los pasos enumerados, ejecutando el preciso método del *desvío*, el cuerpo del poema, el cuerpo del poeta y la casa del poeta son *el otro lado*. Casa del lenguaje que es el hombre en la que se han consumado todos los imperativos padornianos, donde lo interior está fuera y lo externo, dentro:

CASA DE VIDRIO

No estoy dentro de casa ni por fuera.
Sin embargo, estoy afuera dentro. Cierto.
Porque la casa ya cambió sus muros,
de techo, de ventana y puerta, en vilo
hasta transfigurarse las paredes
en aire candeal, de la pradera.
En aire de cristal edificado,
los tabiques de brisa transparente,
un cubo de cristal, donde los árboles
son la continuación, patio y terraza
de la cama, el sofá, el vaso de agua.
Uno está dentro fuera. Es indudable.
Y está por fuera siempre por adentro.
Afuera: habitaciones interiores;
adentro un bosque: objetos tutelares.

La casa entera, de cristal tejido,
sólido viento, luz petrificada,
infinitas paredes invisibles;

⁵⁴⁵ *Ibidem*, pág. 231.

Si cuando entro en ella salgo, y cuando
salgo de ella entro al aire, una y otra vez.
Casa de vidrio, líquido el espacio. [CA, 77]

Edenia

En junio de 2007 aparece, a título póstumo también, como *Canción atlántica*, la última obra de Manuel Padorno publicada hasta hoy en día. El texto nos llega gracias a la labor de albacea literario de su viuda, Josefina Betancor. En las solapas de la edición de Tusquets, podemos leer:

Entre los libros inéditos que el poeta dejó a su muerte, *Edenia* se publica tal y como lo preparó su autor en el año 2000. Su escritura coincide en el tiempo con la de *Canción atlántica*, y podría decirse que *Canción* buscaba lo que se entrevé, y en cierto modo se encuentra, en *Edenia*: un territorio concreto pero imposible, multidimensional; es “la otra realidad”, en la que resultan alteradas todas las categorías de la percepción y el entendimiento, así como las coordenadas culturales y físicas habituales.

A lo largo del libro se detallan las cosas que existen en ese país: objetos, animales, vegetales, accidentes geográficos... Cada elemento se desarrolla en un capítulo: “Hacienda”, “Interior de la hacienda”, “Los que entran en casa”, “Las frutas”, “En la selva”, “Las cosechas”, “La crianza olorosa”, “Pájaros vegetales” y “El apeadero”. La mera lectura del título de sus capítulos permite hacerse a una idea de la obra en general.

Edenia mantiene tales similitudes con *Canción atlántica* que estaríamos tentados de afirmar que, en principio, el libro supone una suerte de continuación de la tetralogía padorniana. Como en ella, cada capítulo de *Edenia* consta de siete poemas y cada poema de los veintiún versos endecasílabos blancos. Pero además, toda la expresión poética en este libro, sus recursos y valores estilísticos, son tan similares a los de *Canción atlántica* que tratarlos aquí sería en exceso redundante.

Ahora bien, las divergencias empiezan cuando constatamos que el libro se compone de nueve capítulos en lugar de los siete que integraban los de *Can-*

ción atlántica. La diferencia fundamental entre uno y otro libro se da en el plano del significado. La utopía padorniana que lleva por nombre, precisamente, *Edenia* no es exactamente *el otro lado*. *Edenia* supone la construcción verbal de un país imaginario y paradisiaco, edénico, como su propio título apunta. A lo largo del libro se detallan las cosas que existen en ese país: objetos, animales, vegetales, accidentes geográficos... Pero *Edenia* no parece *el otro lado* padorniano que se consume y alcanza en todo *Canción atlántica*, sino una nueva creación mundana de Manuel Padorno.

Estamos en *Edenia* en *el otro lado*, por así decirlo, suavizado; no existe la radicalidad en la descripción y creación del otro lado que sí se da en *Canción atlántica*: no se produce en *Edenia* la fusión de las entidades, de los contrarios, ni las visiones extremadamente deformadas de las realidades. Tan solo se consume aquí la alteración de lo adjetivo de las cosas y no de lo sustantivo como sí acontece, tal como vimos en *Canción atlántica*. En cuanto al problema de la inefabilidad, en *Edenia* las cosas se pueden nombrar y se nombran, se perfilan, dibujan y describen como creaciones de un mundo paralelo a este, pues existe allá, de algún modo, la referencia. Algo que, como sabemos, se da muy precariamente en *Canción atlántica*. Veamos como el poeta puede nombrar y acotar verbalmente el espacio y el lugar de *Edenia*:

Era un valle que no tenía fin.
Una casa en el centro con sus nubes.
Una sierra lejana y, más arriba
la cordillera, los nevados siempre.
Este es el enclave. [...] [ED, 125.]

Otra serie de rasgos permiten constatar el avance y divergencia desde *Canción atlántica* de *Edenia*, donde todo parece haberse atenuado: el leve paradjismo o las leves antítesis se han impuesto en el discurso al anterior oxímoron, informando ahora aquellas de una más dócil comunión entre los contrarios, de una coexistencia entre ellos, más bien. No hay, pues, la abolición de dicotomías radicales más propia del anterior libro, sino la dulce cohabitación entre ellas:

[...] Un valle
inmenso, todo cultivado, abierto
por encima, también debajo, al fuego,
al frío, al agua, a nuevos vegetales,
semillas algebraicas, que contienen

la posibilidad de ser aquí. [ED, 125]

Por otra parte, otras cualidades nos acercan *Edenia*, curiosamente, a la segunda etapa padorniana. En el libro se produce un retorno hacia lo narrativo, en general: algunos poemas son netamente narrativos pero la estructura general del libro, sobre todo, posee no poco de narrativo. EL poeta se sirve de una técnica de *zoom*, de lo general a lo individual, del todo a la parte, para describirnos y acercarnos a ese país de los prodigios dulces que *Edenia* es. Además, el último poema del libro constituye, muy significativamente, una especie de analepsis para toda la obra:

A la puerta el camino se me echaba.
Y una garza también durante el sueño.
Aquí nacen las nuevas proporciones. [...]
Todo estaba delante, descubierto,
y en mi casa del agua, sobre el río
donde vivir, allí me aparearía. [ED, 154.]

Para finalizar añadiremos que en *Edenia* se retorna, casi con más intensidad que en *Canción atlántica*, al tema del lenguaje en la línea de obras de la segunda etapa como *Égloga del agua* o *Una aventura blanca*. Todo el libro es la representación de cómo la palabra poética crea ese país que es *Edenia*, de cómo se crea a sí misma y de cómo crea, también, este lado que conocemos y habitamos, que lo es, también del lenguaje.



9. RECEPCIÓN DE LA OBRA DE MP

Los principios

En la biografía de Manuel Padorno ya hacíamos mención a una circunstancia clave en la vida del poeta: el azar de haber nacido y, como consecuencia, quedar ligado de por vida a Las Palmas de Gran Canaria, geografía algo más que periférica con respecto a la Península y a sus movimientos culturales, en general, o, más en concreto, frente a sus generaciones poéticas. También apuntábamos que este avatar podría quizá servir de explicación al lugar marginal que, en su día, Manuel Padorno ocupó en la poesía española de la segunda mitad del siglo XX y que, igualmente, parece destinado a ocupar en nuestro panorama artístico y cultural, actualmente. Teniendo en cuenta todo esto, en las páginas siguientes haremos un recorrido y una valoración de las respuestas, o los silencios, que en la crítica de poesía española ha ido suscitando, conforme se publicaba, la obra de Manuel Padorno.

Tanto para la primera obra de nuestro poeta, *Oí crecer a las palomas* (1955) como para las obras inmediatamente sucesivas, las cuales poseen un similar tono social, apenas existe una atención crítica, y la que existió, por otro lado, se restringe al ámbito cultural de la ciudad de Las Palmas. Asimismo sucedió con los *Salmos para que un hombre diga en la plaza*, libro parcialmente inédito de 1958, de esta obra Manuel Padorno había realizado lecturas públicas, que él mismo denominaba “publicaciones orales”, en Las Palmas, en la escuela Luján Pérez o en el Gabinete Literario.⁵⁴⁶

Al igual que los *Salmos...*, *Queréis tañerme* (1958-1959) fue un libro parcialmente inédito.⁵⁴⁷ La obra fue recitada por Manuel Padorno en Las Palmas durante sus “publicaciones orales”, de forma parecida a *Salmos* y causando similar revuelo en la tranquila vida cultural del momento en las Islas. Inédito de este periodo es, así mismo, *Coral Juan García El Corredera*, escrito hacia 1959 pero solo publicado en 1977 a causa de su alto contenido de pro-

⁵⁴⁶ Con todo, algunos poemas de *Salmos* no quedaron inéditos y sí vieron la luz en la *Antología inédita 1959*, “Luz”, “Aquí se viene a llorar” y “Se puede desarmar la cruz”.

⁵⁴⁷ En la *Antología inédita 1959* se publicó “Barco Julián” y en otra antología personal más tarde, *Papé Satàn*, de 1970, aparecieron “Juan el barbero” y “Ni muerta”, este último dedicado allí a Arturo Maccanti.

testa. Dejamos para más adelante, para cuando abordemos la recepción de la obra padorniana en los ochenta, las valoraciones críticas de esta obra, no solo por haber sido publicada entonces, sino por las interesantes conclusiones que puedan deducirse desde la opinión crítica que llegó a suscitar.

De 1960 data, en fin, la *Antología inédita 1959 en Pliegos de poesía San Borondón*, la cual recibió similar atención crítica, breve o inexistente, a la de las obras anteriores. Así las cosas, tan escasa como anecdótica resulta la recepción crítica de estas primeras obras del joven poeta. Hemos de esperar, por tanto, hasta 1963, año en que un texto de la calidad de *A la sombra del mar* permita, verdaderamente, comenzar a situar críticamente a nuestro poeta.

Entre el silencio propio y el de los demás

A la sombra del mar

En 1963, efectivamente, *A la sombra del mar* resulta premiada con el accésit del Adonáis. Como varios de los mejores autores de la Generación de los 50, Manuel Padorno pudo haber ganado tan valioso galardón justo en el periodo más prestigioso del propio premio. Obra con tales características no debió, por tanto, pasar desapercibida para la crítica. Francisco Umbral se manifestaba así en *Poesía Española*: «Hermosísimo y cuajado libro este que ha escrito Manuel Padorno». ⁵⁴⁸

Por su parte, Manuel Caballero Bonald, compañero generacional de nuestro poeta, se posicionaba en *Ínsula* —haciendo crítica, no hay que olvidarlo, en época de preeminencia de la poesía social— al afirmar que «mi particular balanza de gusto se inclina más hacia aquel primer contacto con la poesía de Padorno que hacia estos poemas de *A la sombra del mar*». Se refería el poeta gaditano a los textos iniciales de la obra padorniana que acabamos de tratar en el anterior apartado. Ahora bien, el artículo de *Ínsula* terminaba afirmando,

⁵⁴⁸ Francisco Umbral en “*A la sombra del mar*, de Manuel Padorno”, *Poesía Española*, n.º 135, 2ª época, marzo, 1964, pág. 12.

con bastante más acierto crítico, que «realmente, Padorno es un poeta al que hay que tener muy en cuenta».⁵⁴⁹

Efectivamente, en la tan temprana fecha de 1963 no puede parecer en absoluto desacertada la opinión de Caballero Bonald sobre el valor de futuro de Manuel Padorno y su obra. En cuanto a la primera de las valoraciones de Caballero Bonald, la de que su «particular balanza de gusto» se inclinaba más hacia el modo poético social previo a *A la sombra del mar*, es decir, al gusto de libros como *Oí crecer a las palomas* o la *Antología inédita de 1959*, solo cabe entenderse desde la consideración del peso específico que aún en 1963 poseía la poesía social. Manuel Padorno se alineaba en aquellos textos preferidos por Bonald, netamente, en los modos sociales y realistas de la poesía que venían practicando los jóvenes poetas del 50. Pero bien sabemos que la lírica padorniana ha evolucionado por cauces bien distintos hasta hoy en día. Erraba, pues, aquí Bonald en su análisis aunque ello pueda entenderse, como decíamos, en función del contexto cultural, con predominio de las manifestaciones sociales en el arte, en el que se emitió el juicio.

La obra deberá aguardar bastantes años para ser convenientemente tratada por la crítica, en este caso académica. En *La poesía canaria del medio-siglo*, tesis doctoral de Miguel Martín, queda mejor precisada la relevancia de *A la sombra del mar*:

Tras la variable calidad y las dudas de la etapa anterior, este libro representa su entrega más lograda y personal: una propuesta de indudable calidad, bien definida por su mundo propio y su unidad de lenguaje, que confirmaba en 1963 la madurez de nuestro autor. Se trata del libro de mayor interés en la obra de Manuel Padorno. También es uno de los momentos culminantes de la tradición poética insular y una de las aportaciones más valiosas de la poesía canaria a la literatura española contemporánea, aunque esto no ha sido todavía reconocido por la crítica.⁵⁵⁰

Más recientemente ya, la mayoría de los críticos que tratan la obra padorniana en su apogeo, es decir, en los noventa del pasado siglo, suelen vol-

⁵⁴⁹ J. M. Caballero Bonald, en «Manuel Padorno: *A la sombra del mar*», *Ínsula*, nº 205, diciembre, 1963, pág. 7.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, *op. cit.*, pág. 62.

ver sus ojos hacia *A la sombra del mar*, y siempre para remarcar la relevancia y la calidad de esta obra. Miguel Casado, quien sin duda se ha revelado como una de las más pertinentes voces sobre nuestro poeta, ha basado en este libro buena parte de sus interpretaciones críticas sobre Manuel Padorno.⁵⁵¹

Pero ya vimos —en el apartado que dedicamos a la biografía del poeta— cómo la fecunda senda poética desbrozada con *A la sombra del mar*, habría de quedar provisionalmente suspendida desde la marcha del poeta y su esposa a Madrid. La larga estancia en la capital, entre 1963 y 1985, es de un prolongado silencio, contrapunteado con la publicación de *Papé Satàn* en 1970 y de *Coral Juan García El Corredera* en 1977 y apenas comenzado a disolver con la publicación en 1986 de *Una bebida desconocida*. Esta relativa desaparición del momento literario conlleva, obviamente, que la crítica no pudiera seguir los pasos de Manuel Padorno y que alguien como Miguel Martín afirmase allá por 1986:

He de referir, por último, que a finales de la década del 70, Manuel Padorno va prestando una dedicación cada vez mayor a la pintura, con el consiguiente abandono de sus actividades literarias y editoriales. Y justamente en relación con la pintura es como aparece el que es por ahora el último ensayo de nuestro autor: *Palabras al son de un contrabajo*. Esta estimable composición literaria venía a ocupar el lugar de un posible manifiesto del grupo de pintores La banda, de Madrid, del que forma parte Manuel Padorno.⁵⁵²

Papé Satàn

No obstante y pese a esta aparente desaparición de la escena literaria que llevó a Martín y otros conocedores de la poesía padorniana a pensar que el poeta se había decantado definitivamente por la pintura, sí podemos recoger alguna de las valoraciones de las obras de esta época. Manuel Váz-

⁵⁵¹ Ver el artículo “El espacio exterior” de Miguel Casado en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, págs. 215-216. Ver también la nota 445, en la que recogíamos alguna de las valoraciones de Casado sobre *A la sombra del mar*.

⁵⁵² En *La poesía canaria del mediosiglo*, *op. cit.*, págs. 110-111.

quez Montalbán opinaba acerca de *Papé Satàn* en *Triunfo* que «en el libro hay un poema excepcional: “Let’s have a party” que merece un puesto en cualquier antología de la actual poesía española». ⁵⁵³

El artículo de Vázquez Montalbán data de 1970, fecha en que ya se había publicado alguna de las antologías más relevantes a la hora de configurarse la nómina de los poetas del 50. Parece, así pues, especialmente acertada la opinión de quien ya era considerado como poeta novísimo. La cual debe leerse prácticamente como una denuncia puesto que, en efecto, “Let’s have a party” nunca llegaría a ocupar un lugar —ni ningún otro de los poemas padornianos— en antología alguna de la poesía española, no en las previas a 1970 como, tampoco, en las posteriores.

Coral Juan García El Corredera

Más complejo parece el caso de *Coral Juan García El Corredera*. Aunque Manuel Padorno terminara la redacción de su texto, efectivamente, en 1959, hubo de aguardar a su publicación hasta 1977, casi veinte años, por su alto contenido de protesta política. Del texto, editado en forma de *plaque* y restringido, por tanto, en cuanto a su difusión, no nos llega otra valoración crítica que la de Andrés Sánchez Robayna, en *Ínsula*, un año después de su publicación, en 1978. Allí, no obstante, se llegaba a sostener que, en el caso de *Coral Juan García El Corredera*, nos encontrábamos ante «un texto de radical independencia estética en el contexto de la poesía española de los últimos años». ⁵⁵⁴ Ahora bien, cierta querrela literaria, que tendrá lugar mucho más tarde, entre Manuel Padorno y Sánchez Robayna, ya en 1991, habrá de enfrentarlos e influirá notoriamente en las relaciones de ambos, como amigos y como críticos. Adelantémonos un poco en el tiempo para seguir los pormenores de esta interesante polémica ya que, de alguna manera, pudo influir en la suerte crítica y literaria de Manuel Padorno, en el ámbito insular y peninsular.

⁵⁵³ Manuel Vázquez Montalbán, “Sobre *Papé Satàn*, de Manuel Padorno”, *Triunfo*, n.º 433, Madrid, 19 de diciembre de 1970.

⁵⁵⁴ Andrés Sánchez Robayna, “Manuel Padorno: *Coral Juan García El Corredera*”, *Ínsula*, Madrid, núm. 377 (abril, 1978), pág. 8.

La polémica con Sánchez Robayna

El asunto tuvo un origen literario o, más bien, filológico en cuanto a la obra de Cristóbal del Hoyo Solorzano y Sotomayor, marqués de San Andrés y vizconde de Buen Paso, poeta y escritor canario nacido en La Palma en 1677 y fallecido en San Cristóbal de La Laguna (Tenerife) en 1762. En los prolegómenos de la polémica, Manuel Padorno va desarrollando, al parecer espontáneamente, su interpretación de una obra de Cristóbal del Hoyo, *La Soledad escrita en la isla de Madeira*, en una serie de artículos periodísticos, publicados en el *Diario de Las Palmas* con regularidad semanal —aunque algunos de estos textos lleguen, incluso a sucederse diariamente— entre el 9 de septiembre y el 23 de noviembre de 1991.

A lo largo de estos artículos, la *Soledad...* de Cristóbal del Hoyo llega a representar para Manuel Padorno «uno de los más grandes poemas de la búsqueda de la libertad humana del hombre (¿canario?) del siglo XVIII». Otra obra del marqués, las *Cartas*, quedan también valoradas como «la mejor prosa crítica espiritual, moderna, que se ha escrito en Canarias».⁵⁵⁵ A su vez, Cristóbal del Hoyo representa para Manuel Padorno «uno de los más grandes espíritus canarios de todos los tiempos, sepulto en el “ocultamiento” canario»,⁵⁵⁶ es decir, injustamente valorado por los propios canarios, por sus intelectuales o por aquellos que trabajan en su cultura desde las universidades canarias.

En los artículos finales de esta serie, Manuel Padorno descubre, o cree descubrir, un significado oculto en torno a un significante en el poema de Vizconde del Buen Paso, el cual permite acceder a una nuevo y más amplio sentido de todo el poema. En los versos de la *Soledad...* aparecía el curioso nombre de «Anarda». A lo largo de sus investigaciones, Manuel Padorno halla, contrariamente a lo elaborado sobre el texto por toda la crítica canaria anterior, que «Anarda no es ninguna ninfa conocida, ni el nombre de ninguna deidad clásica, ni el que encubra, como pseudónimo poético, el nombre de una mujer real, casada, deseada o amada poéticamente, o no, por el poeta. Es invención de Cristóbal del Hoyo: Anarda = (c)anar(i)a. Anagrama de la espiritua-

⁵⁵⁵ Manuel Padorno en el artículo “Paseando con don Cristóbal del Hoyo”, *Diario de Las Palmas*, lunes 9 de septiembre de 1991.

⁵⁵⁶ En “ANARDA=(C)ANAR(I)A”, *Diario de Las Palmas*, lunes 14 de octubre de 1991.

lidad canaria. [...] Anarda, personificación de Canarias. Porque el gran amor de don Cristóbal fue Canarias.»⁵⁵⁷

Para Sánchez Robayna quien había publicado una edición el texto del marqués,⁵⁵⁸ don Cristóbal era «un poeta episódico y anecdótico»⁵⁵⁹ cuya obra en cuestión, la *Soledad...*, era «un poema que no ofrece casi ninguna otra significación»⁵⁶⁰ que la de constituir, como imitación, como caricatura, una página tardía del gongorismo en el siglo XVIII.

Esta diferencia de pareceres en cuanto a la valoración del marqués y su obra se encuentra en el origen de toda la polémica. En el último artículo de su serie, “A modo de conclusión”, Manuel Padorno apuntaba ya a los errores formales y de interpretación en la edición de la *Soledad...* por parte de Sánchez Robayna, a los cuales define como «descuidos involuntarios».⁵⁶¹ Pero un par de días más tarde, el *Diario de Las Palmas*, edita un especial sobre don Cristóbal del Hoyo y su obra con motivo de cumplirse el 230 aniversario de su muerte. En la «Bibliografía», publicada sin firma al final del monográfico, aparece una nota, suponemos que de mano de Manuel Padorno en tanto que coordinador del especial sobre el marqués. La nota, referida a la edición de la *Soledad...* de Sánchez Robayna, decía así:

En Andrés Sánchez Robayna, (edición e introducción), Cristóbal del Hoyo, *Soledad* escrita en la Isla de Madera. Universidad de La Laguna, IEC, 1985. Es muy deficiente, sin rigor filológico: faltan dos versos, el 185 «la selva huella hermosa», y el 590, «ni coronas tus iras de esperanzas»; así como ciertas transcripciones: en el verso 159 dice «tierna» cuando debía decir «ruda» [...].⁵⁶²

Esta nota, que inventariaba otros muchos errores de transcripción en la edición de Robayna, parecer irritar definitivamente al profesor de La Laguna,

⁵⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁵⁸ *Soledad escrita en la isla de Madeira*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Tenerife, Universidad de La Laguna, Seminario de Estudios Canarios, 1985.

⁵⁵⁹ En “El Miserere, sublime traducción”, *Diario de Las Palmas*, lunes 4 de noviembre de 1991.

⁵⁶⁰ *Ibidem.*

⁵⁶¹ “A modo de conclusión”, *Diario de Las Palmas*, sábado 23 de noviembre de 1991.

⁵⁶² “Bibliografía” del especial “Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, marqués de San Andrés y Vizconde de Buen Paso”, en “Los lunes” del *Diario de Las Palmas*, 25 de noviembre de 1991, pág. 60.

quien contesta por primera vez el 2 de diciembre, en el mismo diario, a sus últimas notas y a toda la serie de artículos publicada por Manuel Padorno entre el 9 de septiembre y el 23 de noviembre de 1991:

Debo decir, de entrada, que tales juicios me han sorprendido por su intemperancia y su violencia, impropias del “hermano menor de la medida” con que Padorno quiso definirse en otro tiempo, y que ha dejado de ser, quién sabe con qué propósitos o por qué penosa pérdida del norte.⁵⁶³

A partir de ahí, comienza una disputa literaria que va a durar casi dos meses, entre el 2 de diciembre de 1991 y el 27 de enero de 1992 y que, más bien, es personal porque, como podemos ver desde la primera contestación de Sánchez Robayna, trasciende, sin dejarlos absolutamente de lado, los asuntos literarios en torno a la obra de Cristóbal del Hoyo para que los argumentos lleguen, finalmente, a ser *ad hominem*:

A la vuelta de un breve viaje fuera de las Islas, leo una nueva y penosa colección de despropósitos del señor Manuel Padorno. [...] Es sencillamente patética la “lección” que quiere darnos a todos el señor Padorno, quien pretende además, absurdamente, haberme “corregido” en otro tiempo. Juzgue el lector qué clase de magisterio dice haber ejercido y ejercer aún. Ignora que, como el que ofende, no es maestro quien quiere, sino quien puede, con títulos o sin ellos. Empiece por aleccionarse a sí mismo. El que esto escribe no es sino uno más en la lista de los muchos, incontables “acusados” por el señor Padorno en los periódicos, una acusación que incluye ahora ni más ni menos que a dos siglos y medio de cultura insular.⁵⁶⁴

⁵⁶³ En “La otra cara del Vizconde de Buen Paso”, en *Los Lunes de Diario de Las Palmas*, 2 de diciembre de 1991, pág. VI.

⁵⁶⁴ En “Un maestro sin magisterio”, *Los lunes de Diario de Las Palmas*, 23 de diciembre de 1991, pág. IV.

Hasta el punto de llegar en el último artículo de esta ya agria polémica, a esgrimirse posibles acciones legales por parte de Manuel Padorno:

Ahora bien, deseo rectificar. Como de sus artículos solo hay que tener en cuenta, públicamente, la autoridad que emana incapacitándome para la crítica literaria y sus impertinencias sobre mi persona (de las que me reservo el derecho legal), me veo obligado a volver a pensar mi propuesta literaria y asumir su exclusiva autoridad de profesor de Universidad, no sin antes alertarle a usted (así como a sus alumnos y al lector de este periódico) de que hay otro señor que se llama como usted que ha hecho una edición disparatada de la *Soledad...* de don Cristóbal, (donde faltan dos versos y aparecen varias palabras mal transcritas), que no tiene ni idea de filología española ni de literatura canaria...
[...] ⁵⁶⁵

Hasta la fecha de la polémica, Andrés Sánchez Robayna se había dedicado con cierta asiduidad, al análisis de la obra pictórica⁵⁶⁶ y poética de Manuel Padorno. El propio Sánchez Robayna emplea como argumento en la polémica contra Manuel Padorno el haberse dedicado, precisamente, a comentar la obra de nuestro autor:

Soy —quisiera informar al lector— la persona que más veces ha escrito hasta hoy sobre la poesía y la pintura del señor Padorno, convencido como estaba yo del interés de algunas obras suyas.⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ “Y tercera lección marginal”, en *Los lunes de Diario de Las Palmas*, 27 de enero de 1992.

⁵⁶⁶ Hasta tres son los textos en los que Robayana analiza con cierta profundidad la pintura padorniana: “Tres paneles sobre la pintura de Manuel Padorno”, en *SyNTAXIS*, nº 7, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1985, págs. 86-88; en “Pinturas de Manuel Padorno en la Galería Leyendecker. De un auto/nomadismo”, *Jornada Literaria*, nº 66, Santa Cruz de Tenerife, 1982, pág. 11; y finalmente, en “El mar, el objeto”, *Diario 16*, Culturas, nº 78, Madrid, 5 de octubre de 1986, pág. VIII.

⁵⁶⁷ “La otra cara del Vizconde de Buen Paso”, en *Los Lunes de Diario de Las Palmas*, 2 de diciembre de 1991, pág. VII.

Efectivamente, así había sido. En cuanto a *Coral Juan García El Corredera*, por ejemplo y al hilo de su publicación, ya vimos que Robayna veía «un texto de radical independencia estética en el contexto de la literatura española de los últimos años.»⁵⁶⁸ Por otra parte, en el mes de mayo de 1990 y a cuento de la publicación en Pre-Textos de *El hombre que sale al exterior* —texto con el que, dicho sea de paso, Manuel Padorno ponía fin a su prolongado silencio editorial— salen sendos artículos —con el mismo contenido, prácticamente, en ambos— en dos diarios insulares, en *La Gaceta de Canarias* y en *Canarias 7*. En el segundo, Robayna habla elogiosamente de la «verdad o verdades de la poesía. Verdad o verdades de la palabra poética de Manuel Padorno».⁵⁶⁹ En el primero, glosaba la figura de nuestro autor:

En estos últimos años, la obra de Manuel Padorno, poeta y pintor, ha experimentado un notable crecimiento y alcanzado una notable dimensión que, si en otro tiempo —desde la década de los 50 a la de los 70— fue relevante, es hoy, en verdad, una de las más significativas de nuestro presente creador.⁵⁷⁰

Fruto de esta polémica, Manuel Padorno iba a perder para su obra, tal como el mismo refirió en lo más intenso de la polémica, a un importante crítico; pero, en absoluto, tal como Robayna pretendía asentar y como Padorno acertó a señalar, al único ni al más pertinente de sus críticos:

¿Que usted ha escrito sobre mi obra más y mejor que nadie? Puede ser. Por el afecto que le tuve. Pero también he tenido la fortuna, y la generosidad, cada día más, de que otros escritores, amigos o desconocidos, le hayan dedicado también a mi obra poética (o plástica) una dimensión que está lejos de su entendimiento, fuera de su alcance. Además, los escritos sobre mi obra,

⁵⁶⁸ Andrés Sánchez Robayna en “Padorno, Manuel: *Coral Juan García El Corredera*”, *Ínsula*, n° 377, Madrid, abril 1978.

⁵⁶⁹ En “El hombre que llega al exterior”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de mayo de 1990, pág. 6.

⁵⁷⁰ En “Presencia de Manuel Padorno”, *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de mayo 1990, pág. 4.

bellísimos, no deberían ser esgrimidos contra mí en esta ocasión.⁵⁷¹

Se entiende, pues, que a partir de 1991, las críticas de Sánchez Robayna sobre la obra de Manuel Padorno, favorables hasta entonces si no elogiosas, desaparecieran, así como que las puertas que, como poeta, crítico y catedrático, el primero pudiera franquearle a nuestro autor quedaran ya cerradas para siempre. Andrés Sánchez Robayna no volverá ya a tratar críticamente la obra de Manuel Padorno y no lo hará, lamentablemente, cuando la obra de nuestro autor alcance sus cotas más altas.

Bastantes años más tarde, ya en 2002, habiéndose consumado y publicado ya toda la obra padorniana, quedaría vetada en la antología que para el Círculo de Lectores —con Eduardo Milán, José Ángel Valente y Blanca Varela— elaboró Sánchez Robayna, *Las islas extrañas*. Decisión comprometida puesto que no cabe duda de la condición de Manuel Padorno en cuanto a “isla extraña” de nuestra poesía y difícilmente entendible si tenemos en cuenta, además, que son cerca de sesenta los poetas recogidos en esta antología. Quizá lo relatado en estas páginas pueda aportar alguna pista a la hora de entender exclusiones como esta.

Eclosión y fijación crítica

Toda esta situación, publicaciones y valoraciones de la crítica tan esporádicas y efímeras como lo era la obra padorniana en su publicación, cambiará definitivamente con la vuelta a Las Palmas y la abultada publicación de diez títulos entre 1990 y 1997. Por citar tan solo algunos ejemplos, Miguel Casado reseña *El naufrago sale* en “Hay más. El naufrago sale” y *Una aventura blanca* en “Respiración blanca”, ambos artículos en *Diario 16*; García Jambriña, en *ABC*, llega a reseñar obras tan recientes como *Edenia*, en “La otra realidad”, o *Canción atlántica* en “Una cosmología luminosa”; Luis Suñén aborda en *Ínsula* la trilogía de los noventa, *El hombre que llega al exterior*, *Desnudo en Punta Brava* y *Una aventura blanca*, en el artículo “El buscador de oro”, y *Églo-*

⁵⁷¹ “Una lección marginal”, en *Los lunes de Diario de Las Palmas*, 9 de diciembre de 1991.

ga del agua en “Puro interior”, también en *Ínsula*; obra que también es reseñada por Víctor García de la Concha en artículo homónimo en *ABC* o en el mismo sitio, en “Desvío hacia el otro silencio”, el libro homónimo. No hay obra padorniana, en suma, de este periodo que no haya quedado, al menos, convenientemente reseñada en prensa y en términos, comúnmente, elogiosos.

Pero la crítica queda sorprendida, de nuevo, por el quehacer padorniano: si el pasmo obedeció antes al silencio editorial, ahora tiene su origen en la presencia de nuestro autor, excesiva en comparación con la del periodo anterior. Asimismo, por la acumulación en pocos años de una obra tan extensa como valiosa. Veamos más sobre la valoración que Miguel Casado, ofrecía sobre este peculiar modo de gestación y producción de su obra por parte de Manuel Padorno:

No volvió a publicar nada hasta 1986: 23 años. Desde entonces ha aparecido ya una veintena de libros suyos nuevos. Como si una fábrica callada hubiera estallado. Para quien hoy lo lee, casi todo son preguntas: qué poder reflexivo, qué encierro, es ese, que de tal modo se concentra para luego desplegarse así. Por ello, no solo se hace difícil hablar del conjunto de su obra, sino que el proceso que ha seguido plantearía cuestiones fundamentales para un análisis poético, para los vínculos entre el silencio y palabra, para definir la sustancia especial que hace de la poesía mucho más que otro género literario, un nudo de lenguaje.⁵⁷²

Efectivamente, incluso hoy en día casi *todo son preguntas* para quien se pare a leer con detenimiento la obra padorniana, no solo para y para quien reflexione en cuanto a su gestación, significado, repercusión y valor literario. El planteamiento de la cuestión que aquí realiza Casado, la necesidad de explicar los vínculos entre el silencio y la palabra en el caso de Manuel Padorno, resulta del todo pertinente. De alguna manera, este ha sido uno de los objetivos de este trabajo: dar cuenta e interpretar el trayecto tanto del verbo padorniano como del propio Manuel Padorno entre la palabra y el silencio, entre la presencia y la ausencia. En un apartado de capítulos anteriores, el que lleva por título “El silencio padorniano”, pretendimos explicar con el mayor detalle

⁵⁷² *La poesía como pensamiento, op. cit.*, pág. 136.

que nos fue posible, las causas y cualidades del silencio de Manuel Padorno en su momento de mayor tensión, es decir, cuando de resultas de ello nuestro poeta se jugaba la presencia o la ausencia del canon generacional. Por todo ello nos parecen tan apropiadas las palabras de Casado, con las cuales nuestra obra se identifica de alguna manera. Pero, continuemos con el relato de la rehabilitación de nuestro autor por parte de la crítica.

Miguel Martínón

Dentro de los ámbitos académicos, Miguel Martínón publica en 1986, justo cuando el poeta ya ha retornado a Las Palmas, su tesis doctoral *La poesía canaria del mediosiglo*.⁵⁷³ El trabajo de Martínón constituye el acto crítico y de estudio más riguroso, no solo sobre Manuel Padorno sino también acerca de toda la poesía canaria del periodo. En su obra, Manuel Padorno ocupa un lugar de privilegio entre otros poetas canarios del 50 —tal es el caso de Luis Feria, Arturo Maccanti, Felipe Baeza Betancort y Fernando García-Ramos, a los que, en este orden, precede— y es el poeta más concienzudamente analizado. Sabemos que el propio poeta y su familia aguardaron impacientes a la defensa y publicación de esta tesis, a causa de las posibles repercusiones que el escrito académico debiera haber producido en los ámbitos más estrictamente literarios.

Pero el análisis de Martínón, con todo el acierto crítico y analítico que sin duda debe reconocérsele, dejaba un tanto diluida la persona y la obra de Manuel Padorno en una doble solución: la de unos poetas coetáneos canarios, Luis Feria, Arturo Maccanti, Felipe Baeza Betancort y Fernando García-Ramos, quienes, con la excepción de Luis Feria, y dicho con el mayor de los respetos, no estaban a la altura de Manuel Padorno; y la de un contexto literario demasiado reducido a lo canario, excesivamente vernáculo.

Además de todo ello, Miguel Martínón no pudo abordar en su trabajo, obviamente por motivos cronológicos, por las fechas de composición de su texto, la parte más relevante de la poesía padorniana, es decir, la obra publicada a partir de 1990. Desconocemos los motivos, pero, de ahí en adelante, el crítico y poeta canario dejaría de ocuparse de la obra de Manuel Padorno

⁵⁷³ Miguel Martínón, *La poesía canaria del mediosiglo*. Madrid, Confederación de Cajas de Ahorros, 1986.

Miguel Casado

El nómada sale y *El naufrago sale*, de 1989 y 1990, constituyen sendos intentos del poeta por demostrar que toda la etapa de silencio precedente, los veinte años de Madrid, no había sido tal. En estas dos obras recopilatorias se ofrece, por tanto, lo escrito aunque no publicado durante aquellos años y se añade, además, una obra capital escrita ya en Las Palmas, entre 1987 y 1988, y doblemente fronteriza, por lo anterior y por abrir la puerta a toda la obra que habría de venir en los noventa: *El hombre que llega al exterior*.

Atento a todos estos sucesos, Miguel Casado titula significativamente “Hay más. El naufrago sale”, artículo en *Diario 16*, allá por 1990, en el que, además, se califica a Manuel Padorno por primera vez como «poeta periférico y no incluido en clasificaciones».⁵⁷⁴ Y no debemos dejar de llamar la atención sobre este hecho. En un artículo anterior, “Seis poetas de la periferia”,⁵⁷⁵ el crítico ya había acuñado la denominación, que tanta fortuna posterior habría de tener, para este grupo de poetas soslayados de alguna manera de las nóminas y los actos generacionales del 50. Los seis poetas de la periferia tratados en el artículos son, claro, María Victoria Atencia, Ángel Crespo, Luis Feria, Antonio Gamoneda, Vicente Núñez y Manuel Padorno.

Lo que inicia Miguel Casado con este artículo y toda una serie de otros similares es una nueva línea crítica que sitúa mejor a aquellos autores, otras formas de acercarse a los textos y de concebir la poesía distintas a las propuestas de la poética de la experiencia. Más adelante, será moneda común para la crítica la nueva denominación y el agrupamiento de estos poetas periféricos.

Es de lamentar que Miguel Casado no siguiera abordando los textos padornianos o que, sobre todo, no lo hiciera cuando aquellos alcanzaban su punto de destino en *Canción atlántica*. Efectivamente, Casado se ocupa de Manuel Padorno, sobre todo, en cuanto a las primeras obras de su retorno a Las Palmas, aunque con la vista siempre puesta en el fundamental, pero muy anterior, *A la sombra del mar*. Los últimos textos del crítico sobre Manuel Padorno datan de 1991: “Respiración blanca”, en que se reseñaba escuetamente *Una aventura blanca* y, de 1992, “Manuel Padorno” en *El Urogallo*. Casado no

⁵⁷⁴ Miguel Casado, “Hay más. El naufrago sale”, *Diario 16*, Madrid, 1 de marzo de 1990.

⁵⁷⁵ “Seis poetas de la periferia”, en *Los artículos de la polémica*, *op. cit.*

llegará a tratar, por tanto, lo mejor de la poesía de Manuel Padorno aunque cabe suponer, y por tanto lamentar, que sus juicios sobre lo último de nuestro poeta hubieran resultado aun más pertinentes y orientadores. Pero, el mayor acierto del crítico, insistimos en ello, obedece a la etiqueta de los *poetas de la periferia*.

La triada de los noventa

La siguiente fase del aluvión lírico en Las Palmas, en Punta Brava, no podía dejar de causar una repercusión en los ambientes poéticos del momento. No en vano, la revista *Urogallo* elige como «Autor del año» en poesía en 1990 a Manuel Padorno. Pero, tan numerosas como reseñables son las manifestaciones de la crítica en torno a tres libros sucesivos, *El hombre que llega al exterior* —puesto que recibe una publicación monográfica, ahora en Pre-Textos—, *Desnudo en Punta Brava* y *Una aventura blanca*, que se convierten en una suerte de trilogía, no solo por haber sido publicados entre 1990 y 1991 sino porque, tal como acertadamente señala Juan Carlos Suñén, «los tres libros conforman una historia del mirar.»⁵⁷⁶ De esta forma, la crítica se entrega a la tarea de situar la obra y la figura de Manuel Padorno, un tanto estupefacta ante este tipo de entregas triples tras casi veinte años de silencio. Así, José Ángel Cilleruelo:

Como la mayoría del los poetas del 50, Padorno publicó en esa década su primer libro y entregó después otro título a la colección Adonáis. Al igual que ocurrió con M^a Victoria Atencia, desde entonces el conocimiento que se tenía de su obra ha sido esporádico e irregular, por no decir inexistente. Pero a diferencia de la autora malagueña, Padorno ha seguido escribiendo sin interrupción extensos libros que han evitado tenazmente el papel impreso. Cosa que no ha ocurrido, felizmente, con sus dos últimos libros, *El hombre que llega al exterior* y *Desnudo en Punta Brava*.⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ Juan Carlos Suñén, «El buscador de oro», *Ínsula*, n^o 534, Madrid, junio, 1991, págs. 12-13

⁵⁷⁷ José Ángel Cilleruelo, «La periferia es el centro», *El Observador*, Barcelona, 25 de mayo de 1991, pág. IV.

En su valoración, Cilleruelo incluye genéricamente a Manuel Padorno entre «los poetas del 50» para inmediatamente y en paralelo con otra de las figuras marginales de la generación —aunque sin nombrarlo así— señalar la diferencia padorniana: esa labor callada pero constante que ha definido a nuestro autor; ese trabajo en solitario pero decidido que permite, con el tiempo, cuajar en entregas tan sustanciales como estas que han dejado, digámoslo así, asombrados, gozosamente asombrados a la crítica, a cierto tipo de crítica. En forma similar, Juan Carlos Suñén, acota la diferencia padorniana:

Padorno no es uno de esos poetas a los que la generación del 50 dejó fuera de sus capillas, sino de esos que se niegan a ser considerados dentro de las habituales definiciones reservadas a aquel grupo. La matización tiene poca importancia porque, aunque la costumbre de organizar en zonas, literarias o no, cualquier colectividad no será nunca abandonada por la crítica de este país (y puede que de ningún otro), el futuro de una obra no depende nunca de clasificaciones cuyo valor viene marcado por su utilidad a la hora de situarla en su contexto, sino de cómo ella misma es capaz de alterar ese contexto. [...] Y el caso de Padorno es, precisamente, el del poeta que ha desarrollado su propia poética desde una reflexión personal al margen de la impuesta por la poética de contexto.⁵⁷⁸

Ya por último y aunque proveniente tan solo de *Desnudo en Punta Brava*, interesa recoger aquí la contextualización literaria que, de Manuel Padorno, efectúa en 1991 Miguel Casado:

Los últimos libros de Manuel Padorno continúan una larga tradición, que tiene hitos en autores tan distantes como Novalis o Juan Ramón Jiménez: la búsqueda de lo no visible en lo visible, pero también al revés, la identidad de ambos términos para componer una realidad más verdadera, una «zona abierta a la verdad». Pero, al lado de esta referencia histórica, pocas miradas

⁵⁷⁸ Juan Carlos Suñén, “El buscador de oro”, *op. cit.*, págs. 12-13

hay tan personales en este momento como la del poeta canario.⁵⁷⁹

El crítico sabe leer en nuestro autor la influencia de Juan Ramón Jiménez a la vez que acierta en cuanto al valor y sentido general para toda la obra padorniana, es decir, esa búsqueda de la *verdadera realidad*.

Suñén y García de la Concha

Puede decirse, sin temor en absoluto a equivocarse, que la entrega padorniana que sigue a la que habíamos denominado como trilogía de los noventa, *Égloga del agua*, constituye una de sus obras más ricas y complejas. La vastedad semántica de este poemario resuena en una crítica que se manifiesta con similar profundidad sobre el libro. En un artículo en *Ínsula*, Juan Carlos Suñén realiza una lectura, quizá errada, del texto: comienza equiparando al poema padorniano con el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz para, al explorar las claves cabalísticas en el poema de Padorno, terminar afirmando, incluso, que el fin último de este conduce a la *shekiná* hebrea.⁵⁸⁰ A Víctor García de la Concha, en cambio, el libro le sirve para hacer una reflexión general sobre la obra poética padorniana, la cual enlaza perfectamente con lo que habíamos recogido más arriba:

Voluntariamente marginal a los grupos generacionales convencionalmente establecidos, Manuel Padorno sorprendió en 1963 a lectores y críticos de poesía con su libro *A la sombra del mar*, acésit del Adonáis. Para entonces ya había publicado otros dos títulos y una antología, y le quedaban todavía en el cajón numerosos inéditos. Resultaría largo enumerar con detalle toda su producción; una muestra suficiente de ella puede verse en *El nómada sale*. Cabría decir que *El hombre que llega al exterior* y *Desnudo en Punta Brava* forman una trilogía con *Una aventura*

⁵⁷⁹ Miguel Casado, en "Respiración blanca", *Diario 16*, Libros, Madrid, 5 de diciembre de 1991, pág. V.

⁵⁸⁰ Juan Carlos Suñén, "Puro interior", *Ínsula*, enero de 1993, n° 553, pág. 12.

blanca y constituyen otros tantos ensayos de un mismo objetivo: ver algo de otra manera.⁵⁸¹

Pues bien, lo más interesante para nosotros en este punto es comprobar cómo ya en los primeros años de la década de los noventa, entre uno y otro crítico se había trazado conjuntamente un perfil literario y personal bastante ajustado de Manuel Padorno: la compleja figura de un poeta marginal, pero voluntariamente marginal, solista y solitario y con una voz y trayectoria absolutamente personal y auténtica; la figura, en suma, de un autor que nunca deja de sorprendernos, puesto que siempre nos ofrece, textual y biográficamente, lo que menos se espera de él.

La siguiente entrega padorniana, *Éxtasis*, dio para que, otra vez Víctor García de la Concha⁵⁸² y, por otra parte, J. M. Marrero⁵⁸³ en sendos artículos, se interrogasen sobre el porqué en la elección de una forma tan clásica y compleja, tal es el caso de la sextina. Ahora bien, ambos artículos efectúan un tratamiento inmanentista del texto padorniano, con lo cual poco más podemos decir o comentar sobre la recepción crítica general de la obra padorniana, en cuanto a *Éxtasis*.

Tal y como estamos viendo, el director de nuestra Academia se ha mostrado como fiel crítico y seguidor de la obra padorniana en estos últimos años. Todavía habrá una obra sobre la cual don Víctor no dejará de pronunciarse; nos referimos al caso de *Desvío hacia el otro silencio*:

Ocurre aquí al revés que en la Introducción a los *Milagros de Berceo*: si la primera parte del poema resulta, en su acumulación de negaciones intelectuales, árida metapoesía, la segunda es «prado bien sençido» desde el que esa paloma de Giotto echa a volar por el espacio simbólico.⁵⁸⁴

⁵⁸¹ Víctor García de la Concha, “*Égloga del agua*”, *ABC Literario*, 22, Madrid, 3 de abril de 1992, pág. 8.

⁵⁸² Víctor García de la Concha, *ABC Cultural*, num. 142 (22 de julio de 1994), pág. 8.

⁵⁸³ J. M. Marrero Enríquez, “*Éxtasis*, de Manuel Padorno: día claro del alma”, en *Ínsula*, n° 583-583, junio-julio de 1995, págs. 21-22.

⁵⁸⁴ Víctor García de la Concha, “*Desvío hacia el otro silencio*”, *ABC, ABC Literario*, n° 208, Madrid, 27 de octubre de 1995.

Una crítica particular

Las doce obras de Las Palmas —incluyendo entre ellas a la antología de *La Guía*— se editan, en comparación con la anterior obra del poeta, en un soporte que nos parece más adecuado, con ediciones en Hiperión, Pre-Textos o Cuadernos del Bronce. Las últimas obras, *Hacia otra realidad*, *Canción Atlántica* o *Edenia*, aparecen en las cuidadas ediciones de Tusquets, de las que puede decirse que recogen lo mejor, sin excluir ninguna corriente, de la poesía contemporánea.

Por lo que hemos visto hasta ahora, es la crítica de una determinada tendencia, parece prestar ahora mayor atención y detenimiento hacia esta última parte de la obra del poeta: Miguel Casado, José Luis García Jambrina, Luis Suñén, Víctor García de la Concha, Antonio Puente o José Ángel Cilleruelo, entre otros, son quienes comentan con asiduidad en prensa o en las revistas de crítica las sucesivas entregas padornianas de estos años.

Ahora bien, hay que señalar también qué tipo de crítica es la que se ocupa ahora de la obra padorniana. No se trata de José Luis García Martín ni de toda la otra serie de críticos afines a la nueva sensibilidad de García Montero. Cuando nos encontramos en el apogeo de la poesía de la experiencia, de sus autores y sus críticos, son aquellos críticos y autores, justamente divergentes a la tendencia dominante, quienes habían de ocuparse de un solitario como Manuel Padorno. De algún modo, estos autores y estos críticos logran reconocerse en Manuel Padorno y en otros autores de trayectoria similar — Antonio Gamoneda, María Victoria Atencia, Luis Fera, etc.— para vindicarse a sí mismos y reivindicar un modo de hacer y comprender la poesía diferente al de la poética de la experiencia.

El retorno del silencio crítico

Tras detenernos en el tratamiento que la crítica otorgó a las obras que, casi en tropel, publicó Manuel Padorno desde 1990, entramos ahora en las opiniones críticas en cuanto a lo más aquilatado del verbo padorniano. Pero, una vez más, hemos de lamentarnos por cuanto algunas de las voces que más pertinentemente, hasta el momento, habían venido pronunciándose crítica-

mente acerca de la poesía padorniano —las de Casado, García de la Concha o Suñén— no nos hayan dejado escrito apenas nada sobre obras capitales como *Para mayor gloria* (1997) o *Hacia otra realidad* (2000). Resulta paradójico pues, y no queremos dejar aquí de señalarlo, esta suerte de abandono crítico hacia lo mejor de la obra de Manuel Padorno. Una vez más las paradojas, los interrogantes de nuevo, rodean al fenómeno padorniano. Quizá la ausencia del poeta, fallecido en 2002, tras la aparición de aquellos textos, quizá el hecho de que el personaje público o la persona de Manuel Padorno ya no estuviera presente para animar a la crítica se haya traducido en lo que venimos señalando. En este momento parece que la vida y la obra de Manuel Padorno trazan trayectorias circulares: tan marginal y automarginado en sus principios, cuando más hubiera necesitado el apoyo, como en sus finales, cuando su palabra poética, para mayor paradoja, iba a alcanzar el cénit. Todo ello, además, tratándose de una crítica, digámoslo así, marginal que es la única que, por otra parte, de su obra se ha ocupado.

Lanz y Cataño

Pero continuemos con el registro de las reflexiones críticas acerca de este último tramo en la poesía de nuestro autor. En cuanto a *Para mayor gloria*, primera de las obras de Manuel Padorno publicadas en Tusquets, Juan José Lanz manifiesta la calidad de la obra y el injusto olvido que han podido sufrir el autor y su obra:

Nos encontramos ante uno de los libros más sólidos de Manuel Padorno, un poeta al que los veinte años de casi completo silencio le han vedado el acceso a muchas de las antologías canónicas y de los estudios literarios de su generación. Afortunadamente, parece que en los últimos años comienza a enmendarse el error, aunque no del todo.⁵⁸⁵

⁵⁸⁵ Juan José Lanz: “Manuel Padorno. *Para mayor gloria*”, *Zurgai*, Bilbao, julio 1998, pág. 120.

Pero, aparte de reproducir lo que ya se había convertido en un tópico para la crítica —la injusta consideración para con la obra padorniana— el artículo de Lanz en *Zurgai* supone un análisis bastante ajustado de la obra en cuestión de nuestro autor, en términos generales, al considerar —en la contextualización de Manuel Padorno que Lanz traza escuetamente al inicio de su artículo— que *A la sombra del mar* «se aproxima a las tendencias rehumanizadoras de la época»,⁵⁸⁶ y al apuntar a una posible mística en la obra padorniana. Efectivamente, varios otros textos críticos más en el sentido del de Lanz hubieran, en el momento preciso, contribuido a superar la situación que el crítico denuncia al final de su texto, la cual hemos reproducido más arriba.

De José Carlos Cataño, en fin, y en *Babelia*, nos llega una valoración bastante acertada de *Para mayor gloria*, aunque quizá demasiado empeñada en resaltar la canariedad del texto en un momento, precisamente, en que la profundidad lírica que ha alcanzado palabra padorniana ha conducido a que esta se despojase de las adherencias localistas, canarias, que a finales de los años ochenta, en obras como *El nómada sale*, pudieron haberla lastrado. Leamos, así pues, las muy pertinentes palabras de este crítico:

En Manuel Padorno se encarna a la perfección el ideal horaciano de *ut pictura poesis*. De ahí su febril actividad como pintor y, por lo que nos ocupa, como poeta. [...] Padorno es así el poeta volcado en la renovación de una conciencia canaria; el estudioso, que no el erudito, de la evolución de una realidad, social y cultural, las más de las veces mixtificada, cuando no lisa y llanamente secuestrada, y que, con su rescate, ha propiciado nuevas lecturas, abiertas siempre al mestizaje y a la universalidad, rasgos de la expresión canaria más genuinos. [...] En *Para mayor gloria*, el lector encontrará la técnica impecable, ajena a manierismos y empalagos líricos, una arrulladora, que no embotadora, cascada endecasilábica de 21 versos, inexorablemente soldada al sentido. Al sentido del hombre que esboza, desde el entorno más próximo, el árbol de la luz en el ultraespacio varado sobre el horizonte

⁵⁸⁶ *Ibidem*, pág. 120.

marino, sobre el que se ha erigido la página de la cultura canaria.⁵⁸⁷

Obras en desvío

No obstante al reconocimiento general, por parte de la crítica, de la calidad de la poesía padorniana en este momento, junto con la denuncia frecuente de la injusta valoración de la misma, algunas obras de este momento pasaron desapercibidas en la Península, bien por su *rareza*, bien porque fueran consideradas como menores por la misma crítica. Nos estamos refiriendo a los sonetos de *Efigie canaria* (1994) y a las décimas octosilábicas de *El pasajero bastante* (1998), a pesar de que la primera mereciese el I Premio Internacional de Poesía de Las Palmas de Gran Canaria y, la segunda verse publicada en una edición crítica, la única en vida del poeta, a manos del profesor universitario canario Maximiano Trapero. Pero en ambos textos Manuel Padorno retoma las rigurosas formas clásicas del soneto y la décima octosilábica que pueden y suelen dejar un tanto indiferente a la crítica actual. Además de ello, en el trayecto general de la lírica de nuestro autor, ambos textos, sin dejar de ser en absoluto pertinentes e interesantes, pueden constituir un cierto desvío, retroceso quizá, en la línea que ya se había trazado en *Para mayor gloria*. Ante ello, la crítica ha optado por el silencio antes que por analizar y dar una respuesta al ciertamente complejo o, mejor, paradójico recorrido poético padorniano.

Pero al hilo de la publicación de la siguiente obra padorniana, *Hacia otra realidad*, será Juan Cruz quien venga a reiterar la ya tópica reclamación de una nueva y más acertada posición crítica para Manuel Padorno, aunque ampliándola ahora hasta otros poetas canarios —Luis Feria, Arturo Maccanti— de la segunda mitad del siglo veinte:

El necesario inicio de un reconocimiento más universal de la enorme aportación que Canarias ha hecho a la poesía española y, en los últimos tiempos a esa generación del cincuenta que corre

⁵⁸⁷ José Carlos Cataño, “Una Partida de Agua (La técnica impecable y el mejor aliento de Manuel Padorno en *Para mayor gloria*)”, *El País, Babelia*, Madrid, 5 de septiembre de 1998, pág. 8.

el riesgo de ser un grupo bipolar —Barcelona-Madrid, ida y vuelta— sin ninguna otra consideración periférica.⁵⁸⁸

García Jambrina

En los últimos años, parece que quien se ha ocupado de reseñar en prensa las entregas poéticas póstumas de Manuel Padorno, *Canción atlántica* y *Edenia*, es Luis García Jambrina, uno de los críticos y estudiosos de la poesía más fiables en nuestro panorama crítico, especialista, además, en la obra de los poetas del 50. En cuanto a su valoración del primero de ambos libros, el crítico no duda en hablar de acontecimiento poético del año:

Sin duda, uno de los acontecimientos poéticos más importantes de este año ha sido la publicación póstuma de *Canción atlántica*, de Manuel Padorno en el que se recogen dos libros ya publicados, *Para mayor gloria* (1997) y *Hacia otra realidad* (2000), más otros dos inéditos hasta ese momento: *El otro lado* y *Fantasia del retorno*. Juntos conforman una obra única y unitaria, un gran libro de libros, un libro con ambición de totalidad.

Estamos, pues, ante la recuperación definitiva de un gran poeta —ausente, por lo general, de las nóminas habituales de su generación, la de los cincuenta— y ante el rescate de una obra fundamental: no sólo el mejor libro de poesía del año, sino también uno de los más coherentes, ambiciosos y originales de la última década.⁵⁸⁹

No podemos estar más de acuerdo con que *Canción atlántica* fue «el mejor libro de poesía del año», así como que esta obra, donde se alcanza el momento cumbre de la lírica padorniana, resulta, sin duda, «uno de los más coherentes, ambiciosos y originales de la última década». Una vez más, por tanto, hemos de interrogarnos por la indiferencia, cuando no olvido, para la obra de nuestro poeta. En efecto, no hay prácticamente más reseñas o ejerci-

⁵⁸⁸ Juan Cruz, “Los poetas perplejos”, en *El País*, Madrid, sábado 8 de julio de 2000, en la sección *Crónicas*.

⁵⁸⁹ Luis García Jambrina, “Una cosmología luminosa”, en *ABC, Blanco y Negro, Cultural*, número 621, 20 de diciembre de 2003.

cios críticos a manos de autores de prestigio —puesto que sí los hay, obviamente, por parte de la crítica canaria local— acerca *Canción atlántica*, cuyo valor hace de ella, según nuestro criterio, una de las obras poéticas más valiosas desde la segunda mitad del pasado siglo hasta hoy.

En cuanto a *Edenia*, última entrega de la obra padorniana, también resulta interesante recoger aquí la opinión del mismo crítico, por lo que tiene de valoración general del trayecto poético de nuestro autor:

Pero *Edenia* no es sólo el final de un trayecto; es, asimismo, una síntesis de toda la obra de madurez de Manuel Padorno. Con él, culmina el proceso de construcción y de revelación de un mundo único y esencial, a través de un lenguaje propio y, al mismo tiempo, comprensible, familiar y nunca visto a la vez; con estructuras sintácticas y relaciones semánticas que se desvían de la norma de modo sistemático y preciso, pues son el resultado de un gran trabajo (he visto alguno de sus manuscritos y puedo dar fe de ello) y de una larga investigación sobre los límites expresivos del lenguaje poético y sus posibilidades para decir lo que se ignora y no se puede explicar con palabras.

Un mundo, en fin, en el que las cosas son distintas —más puras y más claras— y cambian de forma constante y pueden ser esto y lo otro y su contrario. Es, sí, “la otra realidad”.⁵⁹⁰

Vale bien, la valoración de un crítico de la solvencia de García Jambrina, como síntesis de todo el trayecto padorniano, aunque hemos de decir ahora que la única objeción posible a las palabras del crítico serían en forma de matización: es cierto que *Edenia* supone el final del trayecto, cronológica y editorialmente, pero no así líricamente puesto que el puerto de llegada de todo el verbo padorniano se alcanzó ya en la obra anterior, en *Canción atlántica*. Es decir, que la valoración de Jambrina bien pudo haberse realizado en cuanto a *Canción atlántica*. *Edenia* supone en realidad, más adelante lo veremos, un momento más de la canción ya entonada en el libro precedente.

⁵⁹⁰ Luis García Jambrina, “La otra realidad”, en *ABC, Blanco y Negro, Cultural*, número 823, 13 de enero de 2008.

Valoraciones generales

Otra serie de las calificaciones enunciadas por la crítica, en uno u otro momento, apuntan a la obra padorniana en general. Son textos que no nos han llegado desde artículos de prensa en los que se reseñaba al hilo de alguna publicación de Manuel Padorno, sino que se ofrecieron en mesas redondas, actos u otro tipo de soportes. Interesa, así pues, recogerlas en otro apartado. Bonet señala acertadamente la necesidad de un estudio y edición a la altura de nuestro poeta, al cual vincula de pasada con un poeta como Juan Eduardo Cirlot:

La poesía de Manuel Padorno, recientemente desaparecido, y que también cultivó la pintura, se alza como uno de los espacios literarios en castellano más fascinantes, y a la vez, por desgracia, menos frecuentados, de la segunda mitad del siglo. En un momento en que prácticamente todos los poetas mayores de la generación del cincuenta, incluidos un Juan-Eduardo Cirlot, un Alfonso Costafreda o en el propio mapa canario un Luis Feria, empiezan a ocupar el lugar que merecen, el suyo sigue siendo un orbe poético pendiente, tanto de edición —no existe en su caso nada parecido a unas obras completas como sí las tiene desde hace poco el último de los nombrados— como de lectura.⁵⁹¹

Vicente Valero, poeta reciente y amigo de Manuel Padorno, hace un señalamiento sobre uno de los aspectos más relevantes sobre la poética padorniana: su vinculación con Juan Ramón Jiménez. Efectivamente, para Valero, nadie ha sido capaz en nuestra literatura de ver el mar como Manuel Padorno:

Toda gran poesía es una teoría de la visión. La que Padorno ha elaborado con sus poemas tiene que ver sobre todo con su percepción de la naturaleza. La naturaleza no es un territorio estable, quieto y armónico. Más bien se diría que es todo lo contrario: es un estado en constante perfeccionamiento y trans-

⁵⁹¹ J. M. Bonet, "Guía para una lectura de la poesía de Manuel Padorno", en *Manuel Padorno 1933-2002*, *op. cit.*, pág. 10.

formación, sin un orden descifrable, sin una pauta racional. El mar puede dar lugar a “un árbol de luz”; el salitre puede llegar a ser el mejor de los “azúcares azules”. Y entre las olas se distinguen “algunos animales desiguales”, un zoo íntimo. Nadie ha mirado el mar, en la poesía española de todos los tiempos, como lo ha mirado Manuel Padorno. Es como si nadie tampoco lo hubiera comprendido antes. Lo que hay en el mar, siempre he pensado, sólo lo sabe Manuel Padorno. Este es su legado.⁵⁹²

Otra serie de manifestaciones sobre la obra del autor pretenden vincular la pintura y la poesía de Manuel Padorno. Tan interesante como escasa es este tipo de crítica liminar, difícil *per se*, al moverse en un terreno tan complejo y resbaladizo como pueda serlo el de la interdisciplinariedad artística. Un libro resulta capital a este efecto, el catálogo de la exposición de la obra pictórica padorniana en Las Palmas, *Manuel Padorno, Nómada de la luz*,⁵⁹³ y a él remitimos para quien quisiera profundizar sobre este aspecto en concreto, a los muy pertinentes trabajos allí incluidos de Simón Marchán Fiz y de Fernando Castro Borrego.

La última palabra

El súbito fallecimiento del poeta en Madrid, justamente el día en que iba a dirigir un encuentro entre poetas insulares y peninsulares en el Jardín Botánico madrileño, generó en prensa las oportunas reseñas al óbito que, de paso, sirvieron para fijar un tanto mejor la figura del artista y la persona de Manuel Padorno. Veamos la de Juan Cruz, en *El País*:

Padorno nació en Tenerife, vivió desde niño en Las Palmas, fue un noctámbulo irredento en Madrid, y no paró nunca en su vida. Con el apoyo de su esposa fundó en Madrid, a finales de los años sesenta, el editorial Taller de Ediciones JB; fue un impulsor

⁵⁹² Vicente Valero, extraído de su texto aportado a la mesa redonda *Manuel Padorno en la literatura actual*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 3 de octubre de 2003.

⁵⁹³ *Manuel Padorno, Nómada de la luz, Antológica 1964-1994 (Pinturas, dibujos, collages)*. Fernando Castro Borrego (Comisario de la exposición), Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, 1994.

infatigable de la poesía de su generación e inspiró en las Canarias y fuera de ellas el conocimiento intelectual de las islas, de su luz y de sus palabras. Pero, sobre todo, fue un artista total, un renacentista, un nómada.⁵⁹⁴

En *El Mundo*, Luis Antonio de Villena señala con acierto el hecho, “azar o destino”, de haber fallecido en Madrid nuestro poeta. No parece tan acertado el juicio de que a nuestro poeta, tras la “avalancha” de obras publicadas en los noventa, se le abrieran las puertas de la Península. Efectivamente, no sabemos a qué puertas el crítico se refiere cuando, por lo que llevamos visto hasta aquí, a lo largo y ancho del trayecto padorniano, las atenciones recibidas han llegado, en el caso de llegar, siempre de instancias minoritarias o alternativas. Pero leamos lo escrito Luis Antonio para su periódico el día después de la muerte del poeta:

Ha venido Manuel Padorno por azar o destino a morir en Madrid [...] Aclamado como poeta y como pintor en Canarias, le oí alguna vez quejarse a Manolo Padorno de su supuesto abandono peninsular, entre el orgullo y la insinuación de posible daño. [Pero tras su avalancha de obras publicadas en los noventa parece claro que se le abrieron] las puertas de la Península a quien en alguna ocasión las creyó cerradas como les ocurre —es una percepción— a otros canarios cuando no viven aquí. Sin embargo, Luis Feria —que había vivido en Madrid— triunfó en todo el país precisamente al regresar a su natal Tenerife.⁵⁹⁵

Si suenan más cercanas las palabras, en *La Razón*, de un buen amigo del poeta, Antonio Puente:

El poeta canario Manuel Padorno falleció ayer al mediodía en Madrid, donde, por la noche, iba a dirigir un encuentro de poe-

⁵⁹⁴ Juan Cruz, “Muere a los 69 años Manuel Padorno, poeta clave de Canarias”, *El País*, Cultura, Madrid, 23 de mayo de 2002.

⁵⁹⁵ Luis Antonio de Villena, “Manuel Padorno. Luz de las islas”, *El Mundo*, 23 de mayo de 2002, pág. 6.

tas insulares. Un guiño del destino, que le hizo morir por una afección coronaria lejos de su tierra. [...] Contrario a la arraigada tradición insular que ve en el mar una formidable metáfora de tenebrosa incomunicación, su lúcida vitalidad le dio para trazar ahí una sugerente «carretera marítima», [...] Padorno era un poeta único y cambiante, auscultador y descubridor, profundamente preocupado por la autenticidad humana y poética de su escritura y por la identificación en ella entre palabra y concepto.⁵⁹⁶

Y, por último, en *ABC*, Juan Manuel Bonet alude en sus palabras, creo que involuntariamente, a una de las claves vitales de nuestro poeta, es decir, a su nomadismo, a su condición de solitario y a esa cualidad a la que venimos haciendo mención que consiste en la capacidad de sorprendernos siempre. Del fallecimiento de Manuel Padorno en Madrid deben informar, paradójicamente desde Las Palmas, a los amigos que están en la capital:

Un amigo de Las Palmas, Mariano Santa Ana, me llama para decirme que ha muerto, en Madrid, el poeta y pintor Manuel Padorno. [...] Por lo general, los canarios lo han tenido difícil a la hora de su inclusión en el canon español. Fue el caso primero de los modernistas Tomás Morales y Alfonso Quesada, y luego de los vanguardistas de «La Rosa de los Vientos» y «Gaceta de Arte». Volvió a suceder más o menos lo mismo en los cincuenta con Luis Feriá y con el poeta que nos acaba de dejar. Ni extrañeza ni rencor sentía él, al respecto. Más allá de la desolación, lo recordaré siempre, frágil y fuerte, frente a su mar, lejos del cual le ha llegado la hora de la muerte.⁵⁹⁷

Bonet también señala oportunamente, como explicación a la excepción padorniana, a la falta de un reconocimiento adecuado, el mero hecho de ser

⁵⁹⁶ Antonio Puente, «Manuel Padorno, el poeta que pintaba versos, muere en Madrid», *La Razón*, Cultura, Madrid, 23 de mayo de 2002, pág. 25.

⁵⁹⁷ Juan Manuel Bonet, «Manuel Padorno, en su casa de la vida», *ABC*, Madrid, 25 de mayo de 2002.

canario, de habitar en lo que ya habíamos denominado no como periferia sino como ultraperiferia de las tierras castellanas.

Parece, por lo tanto, que Manuel Padorno lo tuviera todo dispuesto para triunfar, para ser profeta en su tierra, en su segunda vuelta a Las Palmas. Y, efectivamente, a la intensa producción lírica que allí tuvo lugar se superpusieron sucesivos y variados galardones locales o insulares: de 1990 el Premio Canarias de Literatura; de 1992 el Premio Nacional Pablo Iglesias de las Letras y el Pensamiento; ya en el 1993, el Premio de Poesía del Ayuntamiento de Las Palmas; por último, en 1999 es nombrado vicepresidente de la recién fundada, en gran medida gracias a él mismo, Academia Canaria de la Lengua.

Por otra parte, el volumen colectivo de la Academia Canaria de la Lengua, *Homenaje a Manuel Padorno*,⁵⁹⁸ supone quizá el documento crítico colectivo más relevante sobre toda la poesía padorniana, por su extensión, rigor y profundidad. Si a ello añadimos los actos y la exposición total, con catálogo⁵⁹⁹ incluido, que el Círculo de Bellas Artes le dedicó en Madrid apenas un año después de su muerte, habremos de convenir en que los más merecidos y justos actos críticos y de reconocimiento solo le han podido llegar a nuestro poeta a título póstumo, algo que oportunamente ya era señalado por Caballero Bonald al decir que Manuel Padorno «no se equivoca en absoluto cuando afirma: “Trabajo en el día venidero”».⁶⁰⁰

La definitiva fijación crítica

Un acto en vida del poeta y en su tierra, en las Islas, tuvo tal relevancia en el panorama poético español que no solo sirvió para situarlo a él mismo más acertadamente sino, también, a otros compañeros de generación. En 1991, Manuel Padorno es el organizador del muy relevante encuentro de los “Poetas de la periferia”, movido tanto por una sensación personal como por un estado de ánimo colectivo que ya se estaba consolidando. Por otra parte, ya

⁵⁹⁸ Con artículos firmados por, entre otros, Eugenio Padorno, Guillermo García-Alcalde, Juan Manuel Bonet, Arturo Maccanti, Miguel Casado, Manuel González Sosa, Jorge Rodríguez Padrón o Eduardo Westerdahl. Más recientemente, en 2007, la Academia Canaria de la Lengua ha creado la “Nueva colección Biblioteca de Manuel Padorno”.

⁵⁹⁹ *Manuel Padorno 1933-2002*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2003.

⁶⁰⁰ J. M. Caballero Bonald, en “La poesía como Procedimiento”, *El País, Babelia*, nº 461, Madrid, 23 de septiembre de 2000, pág. 9.

vimos cómo hacia esas fechas ya había sido acuñado, merced a Miguel Casado, el término de “poetas de la periferia”, con toda su extensión:

La crítica, durante mucho tiempo no se preocupó de nuestra existencia. Se ha hecho un amasijo terrible con los poetas que nacimos entre los años 30 y 40 para unirnos por el método generacional. Y, sin embargo, somos poetas inclasificables que abogamos por el estudio basado en corrientes literarias. No pretendemos formar un grupo sino que se nos estudie teniendo en cuenta cada momento de nuestra obra: Antonio Gamoneda, María Victoria Atencia, Ángel Crespo y yo mismo.⁶⁰¹

Conforme a este sentir, se organiza en Las Palmas “Poetas de la periferia”, encuentro al que, junto a Antonio Gamoneda, María Victoria Atencia, Ángel Crespo, Luis Feria, Vicente Núñez, pudieron asistir otros autores convenientemente rescatados, todos ellos, en los últimos años. Participó como ponente en el encuentro, tal como era de esperar, el propio Miguel Casado. En palabras del propio Padorno, aquí tuvo cabida una parte de aquellos poetas, «los que no figuramos, o no hemos sido antologados como tales, entre otros, somos María Victoria Atencia, Ángel Crespo, Luis Feria, Vicente Núñez, Antonio Gamoneda, Fernando Quiñones, Rafael Soto Vergés y yo mismo»,⁶⁰² dentro del grupo del 50. Y ya vimos cómo, en palabras del propio Manuel Padorno, no se trataba ya en aquel momento de alterar la nómina generacional, de corregirla, sustituirla o de añadir nuevos vagones al tren de los 50. No, se trataba tan solo de señalar el fenómeno sucedido y de plantear, de ahí en adelante, lecturas alternativas para cualquier fenómeno, para cualquier texto.

Un mes después del acto, Miguel Casado glosaba así en *Diario 16*, “Poetas de la periferia”, a la vez que ofrecía otra importante valoración de nuestro poeta:

A principios de marzo tuvo lugar en Las Palmas de Gran Canaria una reunión en la que participaron María Victoria Atencia, Ángel

⁶⁰¹ “Manuel Padorno. He tratado de desvelar el mundo de lo invisible desde la sensibilidad”, entrevista de M. Mar Rosell en *Diario 16*, Madrid, 15 de mayo 1991, pág. 34.

⁶⁰² “Poetas del 50: Una revisión”, *op. cit.*, pág. 70.

Crespo, Antonio Gamoneda y Manuel Padorno; el lema del encuentro era “Poetas de las periferias”. Con él se nombra un “centro” y un margen, una zona exterior, una exclusión; ambas nociones se confunden aquí, pues ese centro así aludido es el poder, la ortodoxia, es el lugar donde se toman las decisiones y se elaboran tanto leyes como lecturas. En ese margen, en el silencio de lo apenas nombrado, permanece gran parte de la mejor literatura española. Vinculado en su origen a las vanguardias plásticas, autor a principios de los sesenta de un libro deslumbrante, *A la sombra del mar*, en que se encontraba una fórmula musical para la luz, Manuel Padorno ha salido ahora de un silencio de más de dos décadas para proponer una reflexión profunda sobre los vínculos entre realidad y lenguaje.⁶⁰³

Bastantes años después, gracias a la perspectiva que el tiempo confiere, José Ángel Cilleruelo explica el fenómeno que “Poetas de la periferia” venía a respaldar en su momento. Pero ya parece asentada en la crítica la necesidad de contemplar con otros ojos nuestra tradición poética reciente. Cilleruelo así lo hace aunque para ello fue necesario que se produjeran encuentros como el de los poetas de la periferia y que se materializasen obras críticas como la que Miguel Casado nos deja recogida en Los artículos de la polémica. Leamos, pues, a Cilleruelo:

A principios de los ochenta, cuando parecía cerrada la historia literaria de la generación [del 50] se produjo un fenómeno inesperado que ha alcanzado una envergadura que reclama para sí una nueva centralidad. Se trata de la aparición de poetas que empezaron a escribir y publicar en su juventud —dentro del marco cronológico de la generación, pero sin superar un carácter local o marginal—, y más tarde mantuvieron una actitud apartada de la vida literaria, cuando no un largo silencio editorial, que en ocasiones superó la década. A partir de los ochenta, los nuevos libros de estos autores, sobre los que apenas existía una perspectiva crítica, sorprenden con un universo estético que se aparta de los modelos conocidos y trazados para su generación

⁶⁰³ Manuel Padorno en “He tratado de desvelar el mundo de lo invisible desde la sensibilidad”, entrevista de M. Mar Rosell a Manuel Padorno, *Diario 16*, *op. cit.*, pág. 34.

[...] Cada poeta renace, además, con un proyecto poético singular que aporta matices originales y desconocidos. Son, sin duda, autores que hoy se consideran centrales en la historia de la poesía contemporánea española: Vicente Núñez, María Victoria Atencia, Antonio Gamoneda, Rafael Pérez Estrada, Luis Feria, Manuel Padorno, Ricardo Defarges. A ellos se les pueden sumar también poetas que, aun publicando con mayor regularidad, sólo merecieron una atención central a partir de los años ochenta, como Ángel Crespo, Fernando Quiñones o César Simón». ⁶⁰⁴

Esta es la nómina de *la otra generación del 50* y este es el lugar poético, si cabe más interesante y fructífero para los lectores y para la crítica, que con los años y su trabajo Manuel Padorno ha llegado a ocupar.

Por todo lo que vamos viendo hasta ahora, las apreciaciones críticas de nuestro autor hablan, en general, de un poeta marginal, más o menos voluntariamente, ajeno a los catálogos generacionales y excluido de antologías y estudios con más o menos acierto por parte de la crítica y los compañeros de creación. Creemos que una buena síntesis de todo esto la ofrece, muy posiblemente, quien fuera amigo y compañero generacional de Manuel Padorno, José Manuel Caballero Bonald. En ella se hace énfasis en una condición de solitario por parte de Manuel Padorno que explicaría mejor, más por sí mismo que por causa de los que le rodearon, todos los avatares de su historia:

Manuel Padorno no ha sido convenientemente atendido en los inventarios y manuales de la poesía española del último medio siglo [y] su obra ha quedado desplazada del rango que justamente le corresponde. Tampoco pretendo decir que Padorno haya sido un poeta devaluado por los vaivenes abruptos de la moda, sino que ha transitado por una ruta literaria bastante irregular [...] Es posible que la insularidad entendida como lejanía, incluso las suspicacias del solitario, tengan algo que ver con todo eso. ⁶⁰⁵

⁶⁰⁴ José Ángel Cilleruelo, *Antología de la poesía española contemporánea*, Barcelona, Clásicos Castellanos, 2002, pág. 25.

⁶⁰⁵ J. M. Caballero Bonald, en "La poesía como Procedimiento", *El País, Babelia*, nº 461, Madrid, 23 de septiembre de 2000, pág. 9.

Ya para terminar este apartado, queremos recoger una peculiarísima valoración sobre Manuel Padorno que nos llega de la pluma de María Zambrano. El texto, a requerimiento del poeta, apareció como poema prólogo de la segunda edición de *Égloga del agua* en 1992:

MANUEL PADORNO

He sido su espejo,
el límpido espejo de una ausencia
ensimismada.
Amigo, sí, de la más pura amistad.
Serenos, dueño de sí, necesitado tan sólo
de verse
en otro. En una mujer, naturalmente,
puesto que a ellas
mitológicamente pertenecen los espejos,
los más puros del agua.
El espejo se refiere a la respiración,
respirar en
las aguas primeras, límpidas, puras,
de la creación.
Esta es, me parece, su poesía.

MARÍA ZAMBRANO⁶⁰⁶



⁶⁰⁶ Tomado de la última edición de *Égloga del agua* en *Libertarias*, de 1992, [EA, 9].

APÉNDICE

Introducción

Gracias, una vez más, a Josefina Betancor, nos encontramos en disposición de incluir en este trabajo un apéndice con una parte muy significativa de la correspondencia que el poeta mantuvo en vida. En concreto, este apéndice consta de 54 cartas que comprenden el largo y vital periodo que va desde el 30 de mayo de 1956 —en que Manuel Padorno recibe una carta de Vicente Aleixandre al hilo, justamente, de la publicación de la primera obra padorniana, *Oí crecer a las palomas*— hasta el 17 de marzo de 2002, fecha muy cercana, apenas un par de meses antes, a la muerte del poeta. En nuestro apéndice, reproducimos las cartas en orden cronológico y las anotamos convenientemente, tal y como reclaman sus pertinentes contenidos.

Ahora bien, una primera clasificación para este amplio corpus surge de contemplar quiénes son los receptores de las cartas de Manuel Padorno o quiénes los que a él se dirigen. Según esto, tendríamos once subgrupos de cartas en la correspondencia aquí recogida de Manuel Padorno. Además, cada grupo de cartas presenta, en general, el tratamiento de unos temas y asuntos similares:

- a) Cartas a/de poetas mayores que Manuel Padorno, como es el caso de Vicente Alexandre, Pablo García Baena o Salvador Espriu, en las que el tema fundamental es la propia poesía.
- b) Cartas a/de críticos y poetas también mayores que nuestro poeta, como José Luis Cano y Carlos Bousoño, con un contenido más dirigido a cuestiones de crítica poética o de la actualidad editorial.
- c) Cartas a/de poetas que podríamos considerar como compañeros de generación de Manuel Padorno, como Carlos Barral, José Ángel Valente o Antonio Gamoneda, en las cuales pueden rastrearse elementos más o menos intrahistóricos del momento generacional.
- d) Cartas a/de amigos, colegas y coetáneos canarios como Arturo Maccanti, Jorge Rodríguez Padrón, en las que están más presentes los lazos de amistad.

- e) Cartas a/de autores latinoamericanos, los cubanos Severo Sarduy y Cintio Vitier, el colombiano William Ospina, o algún otro del ámbito anglosajón como John Taggart; en estas, puede percibirse la intensa cercanía y propensión de Manuel Padorno al ámbito humano y literario latinoamericano.
- f) Cartas a/de poetas y críticos más jóvenes que Manuel Padorno, a los que le unió la amistad, y que se ocuparon de su obra o que la admiraban, Miguel Casado, José Ángel Cilleruelo y Olvido García Valdés. En estas cartas, a parte de los lazos de amistad, quedan patentes importantes cuestiones poéticas, de crítica o de la actualidad literaria.
- g) Cartas en las que Manuel Padorno practica la crítica literaria la hilo de los textos publicados por los poetas y críticos más jóvenes que él, mencionados en el apartado anterior. Obtenemos, así, disquisiciones críticas de Manuel Padorno acerca de *Caza nocturna* de Olvido García Valdés, sobre *Maleza* de José Ángel Cilleruelo y algún caso más.
- h) Cartas en las que Manuel Padorno ejerce *cierta tutela* sobre jóvenes poetas, como Isabel Medina Calle o a José Ángel Carlos Sánchez-Álamo Pérez. Es, quizá, el grupo menos abultado y en ellas Manuel Padorno muestra sumo pudor a la hora de ejercer como “maestro” en poesía.
- i) Cartas a Antoni Marí en tanto que director de la colección “Nuevos textos sagrados” de Tusquets. Pese a tratarse, tan solo, de dos cartas, en ellas es patente el estrecho vínculo y colaboración que ligó a ambos intelectuales.
- j) Cartas literarias, como la escrita a Martín Chirino, donde, además de los datos o hechos anecdóticos, la forma epistolar pasa a ser un mero pretexto para dar cabida a la expresión literaria.
- k) Cartas a/de personas ajenas a la literatura, como las mantenidas con Rafael Moneo, donde Manuel Padorno demuestra sus saberes sobre arquitectura contemporánea.

Conclusiones

Por otra parte, toda una serie de informaciones y conclusiones de notable relevancia para el sentido general de este trabajo pueden deducirse desde la lectura y el análisis de este importante documento. En primer lugar, impor-

tantes datos biográficos de nuestro poetas son deducibles al hilo de las cartas: sus primeras ocupaciones laborales, el seguimiento de las residencias que el poeta ocupó en Las Palmas y en Madrid o el abandono de la editorial Taurus hacia 1971. La polémica y ruptura de relaciones con Andrés Sánchez Robayna —que hemos tratado en profundidad en el capítulo 9 de este trabajo— sucedida ya en la década de los noventa, es también rastreable en una carta de Manuel Padorno a Miguel Casado fechada en abril de 1992.

Ya más en general, de la lectura de esta correspondencia pueden extraerse y confirmarse hechos destacados en la historia poética de la segunda generación de postguerra: las vicisitudes de la colección “poesía para todos”, la irrupción de los novísimos en el panorama de los poetas del cincuenta, la exclusión de Costafreda del grupo de los poetas del cincuenta o la publicación de *El uniforme del general* de Valente, que habría de costarle el exilio. También, de hechos más recientes, pero igualmente relevantes, en nuestra historia poética, como la celebración de encuentro de los “Poetas de la periferia”, el descubrimiento crítico de Fonollosa o el de otros poetas que habían quedado al margen de la promoción poética de los cincuenta.

Ahora bien, gracias a estas cartas podemos constatar cómo la condición de solitario —que hemos desentrañado a lo largo de nuestro trabajo— de Manuel Padorno cursaba más bien en lo estrictamente creativo o simbólico porque, en lo biográfico y personal, nuestro poeta estaba perfectamente relacionado y situado. Así, en estas cartas se constatan todos los vínculos con sus compañeros de generación y con importantes críticos del panorama de la segunda generación poética de postguerra. La petición de Vicente Aleixandre a Manuel Padorno para que incluya en “poesía para todos” a un Gimferrer que acaba de publicar *Arde el mar* indica, incluso, alguna prevalencia de nuestro poeta. Ahora bien, del mismo modo, podemos constatar gracias a estos documentos que Manuel Padorno nunca mantuvo hacia ningún poeta o crítico precedente una relación de pupilaje. Es decir, queda reafirmada la independencia, personal y creativa, que en no pocos momentos hemos analizado en nuestro autor. Así mismo, en las cartas del grupo arriba mencionado, en las que poetas jóvenes solicitan el consejo de un “guía” o “maestro”, Manuel Padorno se muestra desde la humildad que le impide ocupar, también a él mismo, ese papel.

Otra serie de informaciones, no menos interesantes, nos llegan con estas cartas. Gracias a ellas, obtenemos valoraciones de la obra padorniana rea-

lizadas en la cercanía de la relación personal y al margen de los medios públicos: entre otros, Ricardo Domenech, Carlos Bousoño y Rafael Morales tratan sobre *Papé Satàn* y Fernando Gómez Aguilera, de *Égloga del agua*. A la vez, por las preguntas de los interlocutores, o por la mención a la publicación de determinadas obras, pueden seguirse las vicisitudes de los silencios padornianos, cuestión esta que, como hemos visto, cobra vital importancia en la obra padorninana. Un último grupo, el de las cartas en las que Manuel Padorno reflexiona sobre su obra nos depara un suero de poéticas muy pertinentes a la hora de valorar la obra de nuestro autor.

Ya por último, determinadas cuestiones de la intrahistoria literaria, como la “ruptura amistosa” de Manuel Padorno con su hermano Eugenio en el proyecto editorial “Inventarios Provisionales”, también son documentables en estas cartas.

Criterios de transcripción

- a) Regularizo el formato de las fechas y su posición en la página.
- b) Repongo fecha y lugar desde el que se escribió la carta cuando falta al inicio.
- c) Regularizo las sangrías y añado tildes a las mayúsculas puesto que era imposible ponerlas con las máquinas de escribir antiguas.
- d) Paso a cursiva los subrayados, a máquina o a mano puesto que también eran imposibles las cursivas con las máquinas antiguas. Hago lo mismo con los entrecomillados de las obras que querían indicar lo mismo que nuestras actuales cursivas.
- e) Respeto los párrafos practicados por el autor y paso “Ud.” o “Vd.” a “usted”.
- f) Corrijo las escasas faltas de ortografía o algún descuido en la escritura.
- g) Añado [ilegible] cuando no estoy seguro de la palabra o palabras que transcribo.
- h) Omito los datos personales (teléfonos, direcciones) que puedan aparecer en las cartas, a la vez que otros que puedan entrar en la esfera de lo estrictamente íntimo o personal.

Correspondencia de Manuel Padorno

[1]

(Carta de Vicente Aleixandre a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 16x21 cm. En el sobre, a mano, por Aleixandre “Albareda 42, Puerto de la Luz, Las Palmas de Gran Canaria”.⁶⁰⁷ El sello ha sido recortado y, por tanto, es imposible leer el matasellos.)

Madrid, 30 de mayo de 1956

Mi estimado Padorno:

Ha pasado tiempo, pero no es tarde nunca para agradecer un bello libro.

Gracias, pues, por su *Oí crecer a las palomas*.⁶⁰⁸ Le deseo muchos y hermosos en su carrera de escritor que comienza con augurio.

Su amigo

Vicente Aleixandre

* * *

⁶⁰⁷ Gracias a esta carta podemos conocer la primera dirección de Manuel Padorno en Las Palmas. Efectivamente, en la calle Albareda vivió el joven Manuel Padorno con su madre, hermanos y abuelos hasta que en 1961 marchara a vivir a la isla de Lanzarote, recién casado con Josefina Betancor.

⁶⁰⁸ Con este “Ha pasado tiempo” hubiese, seguramente, querido disculparse Vicente Aleixandre por su demora en la respuesta a Manuel Padorno, quien le habría enviado un ejemplar de su primera obra, *Oí crecer a las palomas* unos meses antes, al menos. La obra data de 1955 pero disponemos, efectivamente, de un ejemplar, el número 25 (de los 150 de que constó la tirada total), dedicado a mano por Manuel Padorno a Juan Guerra, donde el autor fechaba su dedicatoria el 30 de junio de 55 (“30-6-55”). Es de suponer, por tanto, que Manuel Padorno enviase a Vicente Aleixandre un ejemplar de su primer libro en la segunda mitad de 1955 o en los primeros meses de 1956.

[2]

(*Carta de José Luis Cano a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 15x21 cm., con membrete, a la izquierda, de “ÍNSULA, REVISTA LITERARIA, Carmen, 9 – Madrid (13)” y, a la derecha, “DIRECTOR: ENRIQUE CANITO, SECRETARIO: JOSÉ LUIS CANO”*).

20 de diciembre de 1961

Sr. D. Manuel Padorno

Arrecife⁶⁰⁹

Mi estimado amigo y poeta:

Una molesta enfermedad gripal –tuve que votar por teléfono el Adonáis– me impidió escribirle enseguida. Ya conoce usted el fallo. Su libro nos gustó mucho, y yo me he alegrado de su éxito. Mi enhorabuena.⁶¹⁰

Contesto ahora a sus preguntas. El libro saldrá en la colección Adonáis –que ahora sale con un formato mayor– calculo que en la primavera –mayo o junio. Pero puede usted publicar poemas del libro en revistas, siempre que no los publique todos, en cuyo caso el libro dejaría de ser inédito.

De igual modo, puede usted hacer cuantas rectificaciones quiera en los poemas del libro, e incluso cambiar, suprimir o añadir algún poema.

Muchas ganas tengo de ir por esas islas, que no conozco. Quizá algún día pueda realizar mi deseo. Ustedes [ininteligible] para venir a la Península. Aún

⁶⁰⁹ Vid. nota 613.

⁶¹⁰ Se refiere José Luis Cano, por supuesto, al segundo libro publicado de nuestro autor, *A la sombra del mar*, aparecido en Rialp en 1963, en tanto que merecedor del accésit del Adonáis un año antes. Bien sabemos, por otra parte, que José Luis Cano ha sido una persona muy influyente en la poesía de postguerra, sobre todo en su dimensión de crítico y de antólogo aunque también se manifestara como poeta. Dentro de la primera de sus ocupaciones, Cano realizó importantes antologías de la poesía de la segunda mitad del siglo XX, como la *Antología de la nueva poesía española*, de 1958, la cual suele considerarse como el primer florilegio que recopila a algunos de los poetas del 50 (Caballero Bonald, Ángel Crespo, José Ángel Valente o Claudio Rodríguez); de más tardía fecha, 1974, y de mucho mayor recorrido es su *Lírica española de hoy*, editada en Cátedra.

no conozco personalmente a mi grande y viejo amigo Ventura Doreste,⁶¹¹ por quien tanto afecto y admiración siento.

Espero que seamos amigos. Reciba un afectuoso saludo,

José L. Cano

* * *

[3]

(Carta de Manuel Padorno a José Luis Cano,⁶¹² mecanografiada en hoja de 16x24 cm.)

AFERSA.⁶¹³

Arrecife de Lanzarote

22 de mayo de 1962

Muy estimado Sr. Cano:

Mucho me hubiese gustado haberle oído a usted en el Ateneo su conferencia *España en la poesía contemporánea*. A raíz de ella leí en *La estafeta literaria* una reseña escrita indudablemente con un horrible vino malo. Posteriormente he tenido el gusto de leer en la misma revista una carta suya al director, dando

⁶¹¹ Poeta y ensayista canario, Ventura Doreste (1921-1986), destacó como animador de los jóvenes poetas canarios de postguerra.

⁶¹² *Vid.* nota 610. Manuel Padorno escribe a José Luis Cano en tanto que director de la colección Adonáis, para realizarle algunos ruegos en cuanto a la futura edición de *A la sombra del mar*, que había sido galardonado con el Adonáis, como sabemos, por la editorial de Cano.

⁶¹³ "Afersa" es acrónimo de "Aquilino Fernández S. A.", empresa naviera, de reparación de naves, en la que trabajó Manuel Padorno durante su estancia en Lanzarote. La historia es como sigue: Manuel Padorno y Josefina Betancor visitaron Lanzarote en 1959, gracias a su participación en el grupo "Teatro y poesía" de Las Palmas. Tanto les gustó aquella isla que Manuel Padorno decidió pedir traslado desde la fábrica de conservas Escobio, en la que trabajaba, a Afersa (cuyo propietario era socio de los dueños de Escobio) de Lanzarote. Desde 1961, Manuel Padorno y su esposa están en Arrecife, Lanzarote, y allí, ya lo sabemos, tendrán a su primera hija, Ana Teresa, a la vez que el poeta llegará a producir su primera gran obra, *A la sombra del mar*.

ecuánimes razones de la elección de tales o cuales autores, como no podía ser menos de ser frente a tan desmañada actitud.

Hace algún tiempo pedí a la Librería Ínsula⁶¹⁴ que me remitiese junto con otros, su último libro *Luz desde el tiempo*.⁶¹⁵ No me fueron servidos algunos de los libros, entre los cuales se contaba el suyo. Quisiera, ya que siempre he procurado tener toda su obra, tanto poética como crítica, que este no me faltara, por lo que le ruego indique Ud. me sea enviado o bien me aconseje a quien podría dirigirme, si no, para conseguirlo.

Algunos amigos en Las Palmas tratamos de traerle a usted a las Islas con la intención de que nos diera una lectura de sus versos, nos hablara sobre Keats y sobre la generación de postguerra. Supongo que nada de esto le llegara a Ud. pues todo quedó en agua de borrajas. Seguramente volveremos sobre ello. Desde luego estamos deseando tenerle a Ud. aquí unos días.

En estos meses he venido trabajando mi libro *A la sombra del mar*.⁶¹⁶ He hecho algunas correcciones y le he añadido dos poemas, por lo que me ha parecido mejor, para evitar confusiones, hacer una nueva copia del libro entero. Como usted me indicaba en su carta que deseaba que el libro saliese en mayo o junio, dándolo por definitivo, por ahora, se lo envío adjunto. Me he tomado la libertad de colocar en la solapa del libro una reseña biobibliográfica a la manera en que suele aparecer en los volúmenes de la Colección. Naturalmente queda por descontado que si no es de su gusto puede usted corregirla como mejor le parezca.

⁶¹⁴ José Luis Cano había fundado en 1947 la revista *Ínsula*, publicación fundamental esta, como sabemos, para la configuración en Madrid de la nómina de los poetas del 50; en forma similar, *Laye* desempeñó un papel análogo en Barcelona.

⁶¹⁵ Efectivamente, en ese mismo año de 1962, José Luis Cano había publicado en Málaga (El Guadalhorce: Dardo) su quinto libro de poesía, cuyo título exacto era *Luz del tiempo*. Habrá que atribuir, pues, a un descuido la errónea cita que hace Manuel Padorno (*Luz desde el tiempo*) del libro de José Luis Cano.

⁶¹⁶ El texto, por el cual había merecido el accésit del Adonáis, vería la luz un año después de redactar Manuel Padorno estas palabras, en 1963.

Usted me indicaba también que a partir del número 200 aparecería la colección en otro formato. Ha sido una agradable sorpresa ver que continúa siendo el tradicional Adonáis, al mismo tiempo que ha ganado en presentación.

Deseaba pedirle a usted otro favor. Consiste en lo siguiente: que el libro saliese con el mismo tipo de letra grande que el del volumen 204 (Elvira Lacaci, *Sonido de Dios*).⁶¹⁷ Una de las razones es lo poco extenso de mis poemas.

En la copia mecanografiada de mi libro van escritos tres poemas en letra más pequeña para indicar que deben ir en la cursiva del mismo tipo grande.⁶¹⁸

Ignoro si usted acostumbra remitir a los autores las pruebas de imprenta para que las corrijan ellos mismos. En caso de ser así, haría las correcciones sobre la marcha y reenviaría las pruebas con urgencia. Excluyo indicarle que me gustaría mucho hacerlo.

Lamento molestarle enumerándole toda esta serie de detalles.

No dude dirigirse a mí si necesita algo de las islas.

En espera de sus gratas noticias, reciba un afectuoso saludo de su amigo.

* * *

⁶¹⁷ María Elvira Lacaci había ya conseguido el Adonáis en la década anterior, en 1956, por *Voz humana*, siendo, por otra parte, la primera mujer en recibirlo. *Sonido de Dios*, obra a la que se refiere Manuel Padorno, había aparecido en Rialp en ese mismo año de 1962, haciendo, efectivamente, el número 204 de la colección.

⁶¹⁸ Efectivamente, tres de los 29 poemas del libro, “Encontré luz”, “El oleaje” y “Arrecia el silencio”, los cuales poseían además notable relevancia en lo semántico y estructural de la obra, aparecieron tipográficamente con las cursivas que Manuel Padorno solicitaba a José Luis Cano un año antes.

(*Borrador de carta de Manuel Padorno a Carlos Barral, sin fecha ni firma, manuscrito en folio repleto de tachaduras.*)

Amigo Barral:

No sabes cuánto siento la demora que ha sufrido tu libro.⁶¹⁹ Hemos decidido —ya que la imprenta nos exige dibujo nuevo para rehacer las portadas—, que se imprima tal y como está. Después de todo, el dibujo está confuso para nuestro gusto, pues nos propusimos que saliera perfecto a la vista.⁶²⁰

Me han asegurado que para final de mes, todo lo más, el volumen estará encuadernado. Imprimiremos una tarjeta que adjuntaremos al libro dando satisfacción a nuestros suscriptores, con respecto a la tardanza en la publicación de nuestro tercer volumen.⁶²¹ Deseo que me envíes 100 [ininteligible] impresas tal y como la muestra que me enviaste para adjuntarlas también a determinados suscriptores y críticos.

En cuanto a la lista de críticos, nosotros procuraremos enviarte los sobres y libros para que tú desde ahí y dedicados —a los que te parezca— se los remitas, o bien envíanos una lista de ellos que tú creas a la cual adjuntaremos los nuestros y completaríamos así la distribución.

⁶¹⁹ El libro al que se refiere Manuel Padorno es *Usuras*, título publicado en 1965, y que hace el tercero de la colección “poesía para todos”. La carta de Manuel Padorno debió escribirse, por tanto, en ese mismo año de 1965 —que es cuando, además, Manuel Padorno, con Luis Feria y Josefina Betancor, pone en marcha el proyecto editorial de “poesía para todos”— y, más bien, hacia finales del mismo puesto que en 1965 ya se habían ofrecido las dos primeras entregas de la colección.

⁶²⁰ El dibujo al que se refiere Manuel Padorno es a la ilustración de Martín Chirino —escultor canario y amigo desde la juventud de Manuel Padorno— que figura en la portada de *Usuras* y que, como se queja Manuel Padorno, no se aprecia del todo bien en su resultado final. Parece ser, tal y como explica más adelante Manuel Padorno, que los problemas que hubo para imprimir satisfactoriamente la portada con el dibujo de Chirino fueron la principal causa de la demora en esta publicación. Cada ejemplar de “poesía para todos”, por otra parte, apareció con una ilustración en portada de un importante artista plástico español.

⁶²¹ El primero y el segundo volumen de “poesía para todos” fueron, en este orden, *Palabra sobre palabra* de Ángel González y *El santo inocente* de Francisco Brines, aparecidos en 1965 y con ilustraciones de Ricardo Zamorano y Manuel Viola, respectivamente.

[En columna y al margen izquierdo] Yo no he podido ocuparme de la edición pues he estado varios meses recluido en una clínica. Este ha sido uno de los motivos personales por los que no se ha aligerado la edición. Tú sabes que no soy yo solo quien conduce esta embarcación⁶²² pero por lo visto por motivos particulares tampoco se han podido dedicar a ello. Sin embargo el motivo principal ha sido la tozudez con que la imprenta se ha resistido a imprimir nuevamente las partidas. Esta y no otra ha sido la principal causa.

* * *

[5]

(Carta de Manuel Padorno a Vicente Aleixandre, tomada del borrador manuscrito en folio, repleto de tachaduras, por Manuel Padorno.)

Madrid, 5 de noviembre de 1966

Estimado y admirado Aleixandre:

¡Qué grata sorpresa recibir carta suya! Deseamos, vehementemente, ir a verle pero por ahora nos es imposible ya que no tenemos a nadie con quien dejar a las niñas. Sin embargo, una tarde de estas yo le telefonearé para visitarle y, abusando de su paciencia y humanidad, leerle mis poemas. Me gustaría muchísimo conocer su opinión sobre ellos.⁶²³

⁶²² Se refiere, Manuel Padorno, muy probablemente al codirector de “poesía para todos”, Luis Fera, aunque también parece posible que apuntase a Fernando Quiñones o a José Manuel Caballero Bonald, colaboradores también en el proyecto. Pero también es muy posible que apuntase implícitamente a su esposa, Josefina Betancor, quien aparecía en todas las ediciones de la colección como “Secretaria”.

⁶²³ No a otra cosa distinta de la cortesía obedecieron estas afirmaciones: como sabemos, conforme a su personalidad y carácter independientes, Manuel Padorno nunca llegaría a pasar por la casa de Vicente Aleixandre en el papel, común para la época, de joven poeta en busca de guía o de ayuda. Quizá el propio Manuel Padorno sabía bien cuál era su elección en el momento mismo de redactar estas palabras que, por lo tanto, repetimos, deben leerse como una fórmula de cortesía hacia el gran maestro y tutor de, prácticamente, todos los poetas del mediosiglo y de no pocos de los novísimos.

Nos satisface enormemente que usted nos asesore sobre las publicaciones de nuestra colección. Yo no he leído todavía el libro de Pedro Gimferrer, sobre el que he oído diversas opiniones, pero me basta que usted lo valore positivamente [Tachado: catalogue merecidamente] para que pueda entrar a formar parte de “Poesía para Todos”⁶²⁴ [sic]. Nosotros teníamos pensado ampliar la lista de los poetas que hasta ahora integran la colección una vez agotada la primera selección.⁶²⁵ [Tachado: una vez agotados los originales. Habíamos pensado en María Beneyto, Angelina Bécker, Félix Grande, Juan Luis Panero, ¿podría Ud. indicarnos algún otro que complete la visión de la poesía joven?]⁶²⁶ Incluiríamos a Gimferrer, pero temo, sinceramente, que no podremos sacar su libro hasta por lo menos dentro de un año y medio ya que tenemos originales de casi todos los que completan la lista. Queremos sacar un número bimensual y así darle un ritmo que hasta la fecha no hemos podido conseguir por una serie de circunstancias.

Tenemos los libros de Gomis y Crespo en casa, a la espera de que el primero nos remita los ejemplares de honor dedicados y firmados por él.⁶²⁷

Puede usted comunicarle [Tachado: indicarle] a Gimferrer nuestra aceptación y la inevitable demora. [Tachado: Caso de que esté dispuesto] Él puede enviarnos el original cuando guste.⁶²⁸

⁶²⁴ El líder de los novísimos, Pere Gimferrer, debía contar, a la sazón, apenas 21 años. En la próxima carta de Vicente Aleixandre podremos asistir exactamente al contenido de la petición del maestro de Welingtonia 3: solicitar la publicación de un poemario de Gimferrer en la reciente editorial, “poesía para todos”, puesta en marcha por Manuel Padorno, Luis Feria y Josefina Betancor.

⁶²⁵ Con “la primera selección”, Manuel Padorno se refiere, claro está, al grupo “de poetas españoles dados a conocer con posterioridad a 1950” tal como rezaba en el colofón de cada una de las ediciones de “poesía para todos”; es decir, Manuel Padorno apuntaba a los poetas de la generación del 50 que —más o menos reconocidos como tales en las múltiples nóminas— iban a engrosar las páginas de “poesía para todos”: Ángel González, Francisco Brines, Carlos Barral, Lorenzo Gomis, Ángel Crespo, Jaime Gil de Biedma, Rafael Soto Vergés, José Ángel Valente y Fernando Quiñones.

⁶²⁶ La tachadura es especialmente significativa pues, en ella, Manuel Padorno está recogiendo ya a parte de los poetas que, encabezando el movimiento novísimo, iban a suceder a los poetas del 50.

⁶²⁷ Efectivamente, en las fechas de la carta, finales de 1966, saldrían a la luz *El hombre de la aguja en el pajar* de Lorenzo Gomis y *Docena florentina* de Ángel Crespo. Pero las pretensiones de Manuel Padorno, “sacar un número bimensual”, en absoluto se vieron cumplidas: los *Poemas póstumos* de Jaime Gil de Biedma son ya de 1968 y el siguiente volumen de “poesía para todos”, *El gallo ciego* de Rafael Soto Vergés, de 1970.

[Tachados: Hasta pronto, Sin otro particular] Reciba cariñosos saludos de Josefina y míos, un cordial abrazo,

Manuel Padorno

* * *

[6]

(Carta de Vicente Aleixandre a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 16x21cm., dirigida, en sobre de 17x11'5cm, a "c. Dolores Romero, 11" de Madrid,⁶²⁹ con matasellos de "3DIC66" y remite manuscrito "V. Aleixandre, Velintonia 3, Parque Metropolitano, Madrid-3").

3 de diciembre de 1966

Mi querido Manolo Padorno:

Siempre les recuerdo a ustedes muy cariñosamente, y charlo con los amigos de vds., de su vida, de Josefina y de usted. Y sigo todo lo suyo muy de cerca.

⁶²⁸ Las palabras de Manuel Padorno parecen, de nuevo, una manera cortés de desembarazarse, en este caso, de la petición de Vicente Aleixandre. Es cierto que ya había muchos nombres fijados para su publicación en "poesía para todos", como también lo es que Luis Feria y Manuel Padorno, siendo directores de la publicación y con méritos poéticos más que suficientes, aún no habían sido editados... ni habrían de serlo en esta serie. Pero lo que quizá sea más cierto es que Manuel Padorno solo podría contemplar la publicación de Pere Gimferrer o de algún otro de los novísimos en un ataque de mayúsculo optimismo dadas las serias dificultades de financiación y distribución que, desde su inicio, debió arrostrar "poesía para todos".

⁶²⁹ Fue esta, efectivamente, la primera de las tres direcciones sucesivas de Manuel Padorno en la capital, todas ellas en la zona de Ventas o Guindalera; tras la estancia en la casa en Dolores Romero, de septiembre de 1963 a febrero de 1967, el poeta, su mujer y sus hijas se mudaron a otra en la calle Ambrós, desde febrero de 1967 a junio de 1969 y, desde ahí, a su definitiva residencia en Madrid en la Avenida de los Toreros.

Su colección “Poesía para todos” sigue su marcha ascendente,⁶³⁰ una gran satisfacción de los amantes de la poesía.

Hoy quería hablarle de un librito de un joven poeta a quien sé que usted estima verdaderamente. Pedro Gimferrer ha sido una revelación y su obra *Arde el mar*, recién publicada, es algo nuevo en la actual poesía española.⁶³¹ El éxito atribuido en todas partes es muy merecido y resulta reconfortante. Es toda una personalidad, tan joven y ya inconfundible, la que[?] se ha hecho presente.

Pues bien, Gimferrer acaba de terminar otro libro, muy bello y personal, que es un paso más en su fulgurante carrera de poeta. Es breve, con lo que creo que cabría muy bien en la colección de ustedes. Se titula *Madrigales*,⁶³² y él desearía mucho verlo aparecer, si es posible, en “Poesía para todos”. Yo no he [ininteligible] usted sino que me parece un libro precioso, enormemente atractivo, una delicia, y que resultaría apropiadísimo para la bella colección de ustedes.

No importa que tengan ustedes algunos volúmenes comprometidos. Gimferrer, que acaba de terminar el suyo y tiene reciente *Arde el mar*, estaría dispuesto a esperar lo que fuera necesario. Solo saber que a usted en principio no le parecería mal y le mandaré su libro para que usted lo viere y dijere, en su caso, qué lugar ocuparía en la edición sucesiva, si le agrada.

⁶³⁰ Hasta la fecha, habían aparecido tres volúmenes en “poesía para todos”: *Palabra sobre palabra* de Ángel González, *El santo inocente* de Francisco Brines y *Usuras* de Carlos Barral, todos ellos de 1965. Acabarian de salir o estarían por hacerlo, en el momento que Vicente Aleixandre redactaba estas palabras, los dos títulos de 1966: *El hombre de la aguja del pajar*, de Lorenzo Gomis y *Docena florentina* de Ángel Crespo.

⁶³¹ En efecto, el criterio de Vicente Aleixandre, esa valoración de “algo nuevo”, no pudo ser más acertada. *Arde el mar* había aparecido en febrero de 1966, en una colección de la revista *El bardo*; si el texto no obtuvo el Adonáis, sí ganaría, no obstante, ese mismo año el Premio Nacional de Poesía. Con todo, lo relevante de este título y de esta publicación estriba en haber abierto la puerta a otra serie de jóvenes autores en la segunda mitad de la década de los sesenta: los novísimos, cuya diferencia con respecto a los poetas del 50, visto hoy el asunto con mayor distancia y perspectiva, no ha sido tan relevante como se quiso señalar en su día.

⁶³² No sabemos hasta qué punto la dilación y la cortés negativa de Manuel Padorno —que puede leerse en la carta anterior, la que hace el número [4]— a publicar *Madrigales* en su día se ha traducido en el hecho de que no encontremos este título entre la obra publicada por Pere Gimferrer.

Muchas gracias adelantadas por la respuesta a otra sugerencia mía, que tan cálidamente hago y con tanta verdad. Con votos por su salud y con un recuerdo a Josefina, le envío un abrazo, siempre con ustedes.

Vicente Aleixandre

* * *

[7]

(*Carta de Vicente Aleixandre a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 16x21cm., dirigida, en sobre de 17x11'5cm, a "c. Dolores Romero, 11" de Madrid, con matasellos de "9JUN67" y remite manuscrito por "V. Aleixandre, Velintonia 3, Parque Metropolitano, Madrid-3"*).

Madrid, 8 de junio de 1967

Mi querido Manolo Padorno:

Hace muchos días que quiero agradecerle el envío de ese magnífico libro de Lorenzo Gomis⁶³³ que me ha remitido. Su Colección⁶³⁴ sigue adelante. Pero lo que les ruego encarecidamente es que me consideren suscriptor; deseo sentirme en las listas de los fieles al trabajo ejemplar de ustedes. Por eso pido como un favor que el próximo número me sea enviado contra reembolso del periodo de suscripción.

Anoché llamé a José Luis Cano,⁶³⁵ para una dirección. No parecerá coincidencia, pero lo es. Pues me dijo que ese mismo día había visitado a usted y que entre otras cosas charlaron de mí. ¡Cuántas cosas buenas! Con Claudio⁶³⁶

⁶³³ Se refiere, Vicente Aleixandre, al cuarto número de "poesía para todos", *El hombre de la aguja en el pajar*, de Lorenzo Gomis, publicado en 1966.

⁶³⁴ "poesía para todos". *Vid.* nota 630.

⁶³⁵ *Vid.* Nota 610.

⁶³⁶ Se refiere Vicente Aleixandre a Claudio Rodríguez, otro de los integrantes más señalados de la generación del 50. A buena parte de ellos los conoció Manuel Padorno en estos años: «En la

y con otros amigos yo les recuerdo a ustedes constantemente, y siempre pregunto con el deseo de saber de ustedes.

Sé que está usted mucho mejor, bien en realidad, y me alegra mucho. Me hablan de sus poemas y es una satisfacción saber que su poesía crece y prospera. La existencia y la afirmación de un poeta es un gozo para todos.

A Josefina recuerdos y a los dos les envío un abrazo.

Vicente Aleixandre

* * *

[8]

(Carta de Manuel Padorno a José Ángel Valente, en folio con una parte inicial mecanografiada y la otra, mayor, manuscrita. Membrete de “taurus ediciones s.a.” con anagrama de la editorial y con la dirección de la misma “PLAZA DEL MARQUÉS DE SALAMANCA, 7 – MADRID-6, APARTADO 10.161 – TELEFS. 275 84 48 – 275 79 60 – 276 34 13”)

[Mecanografiado]

Madrid, 18 de mayo de 1968

Querido amigo Valente:

“cacharrería” del Ateneo, lecturas de poesía que dirigía José Hierro (en su casa conocí a Paco Brines) y en las Tertulias del Instituto de Cultura Hispánica, conocí a los poetas de mi generación y a los anteriores. Luis Fera trabajaba en la revista Reader’s Digest; al frente del departamento se hallaba Fernando Quiñones y con él José Manuel Caballero Bonald. En el Reader’s de la calle Claudio Coello [...], en “Poetas del 50: Una revisión”, *El Urogallo*, Madrid, n° 49, junio, 1990, pág. 69.

La muerte del pintor Antonio Padrón,⁶³⁷ íntimo y paisano mío, me ha traído estos días de cabeza. Olvidé todo. Perdona no te escribiera a raíz de que te llamara.

Hoy pregunté a Pavón⁶³⁸ sobre el aplazamiento de la entrega de originales. Parece ser que la próxima semana se reunirán para tratar esto [Tachado: con este motivo]. [Tachado: Y por lo] Por lo que me dio a entender es casi seguro [Tachado: muy posible] se aplace, En cuanto lo sepa te telegrafiaré.

[Manuscrito]

Pero no se indicó fecha. Te telegrafiaré en cuanto la sepa.

Te adjunto bases.

Como te dije, se han presentado muy pocos originales, y por lo visto de baja calidad. Esto, para la Editorial no es importante pues, se piensa, que, como el año pasado, sea en los últimos días cuando se presenten en muchedumbre. De momento solo es seguro, como jurado, A. C. [sic], posible D. A [sic].⁶³⁹

Por cierto, algo te dije de J.A. Maravall.⁶⁴⁰ No partía de él, como tú suponías. Él te tiene en gran estima; son los bajos fondos los que me habían hablado por su boca. Ya te explicaré. Otro día, con calma, te contaré [?] largamente.

Julito⁶⁴¹ muy bien, Luis,⁶⁴² que recuerdos. Siempre hablamos mucho de vosotros. Esperamos ver a Emilia.⁶⁴³ La trataremos grandemente [?] bien.

⁶³⁷ Pintor canario, tal como apunta Manuel Padorno, nacido en Gáldar, el 22 de febrero y fallecido en la misma localidad de Gran Canaria el 8 de mayo de 1968, con cuarenta y ocho años de edad.

⁶³⁸ Francisco García Pavón (1919-1989), escritor y crítico literario, a la sazón director editorial de Taurus.

⁶³⁹ El premio al que Manuel Padorno refiere en todo momento, a cuya participación insta a José Ángel Valente, era el concedido por Taurus, en este caso, a ensayos de investigación sobre las Ciencias Sociales.

⁶⁴⁰ José Antonio Maravall Casesnoves (1911-1986) historiador y ensayista español, profesor universitario en España y el extranjero, fue Ministro de Educación en el primer gobierno de Felipe González en 1982.

⁶⁴¹ Julio Fernández Cid, amigo de José Ángel Valente.

⁶⁴² La referencia no puede ser a otro que el poeta canario Luis Ferial, quien vivía también en aquellos años en Madrid y quien frecuentaba mucho la compañía de Manuel Padorno y su esposa, Josefina Betancor.

⁶⁴³ Emilia Palomo, esposa de José Ángel Valente.

Ah, por favor, envíanos tus canciones.⁶⁴⁴ Será el próximo número de Poesía para Todos. Saldrá después del de B⁶⁴⁵ [sic]. Por favor, envíamelas, las que sean. Yo trabajaré, las ordenaré, es decir, haré lo que tú indicaste en casa.

Un abrazo,

Manuel Padorno

Recuerdos de Josefina

* * *

[9]

(*Carta de Manuel Padorno a José Ángel Valente, mecanografiada en folio*)

Madrid, 12 de junio de 1968

Querido amigo Valente:

Te adjunto bases y circular dando a conocer ampliación plazo de entrega de originales. Por lo que yo he hablado con Campos –de manera general– creo que tu trabajo cae dentro de las exigencias del premio. Después de lo que hemos hablado por teléfono solo cabe reiterarte que te tendré al corriente de cualquier cosa que beneficiara tu entrega de originales.

Por aquí, ya sabrás; lo más importante los acontecimientos universitarios,⁶⁴⁶ creo que han hecho cambiar el olor del aire. Lo demás, algunas confe-

⁶⁴⁴ En 1970 sale en “poesía para todos” *Presentación y memorial para un monumento*; es de notar la insistencia, “por favor, envíanos tus canciones”, “por favor, envíamelas, las que sean. Yo trabajaré, las ordenaré”, de Manuel Padorno por que José Ángel Valente llegase a publicar en su colección.

⁶⁴⁵ Por las fechas, la “B” debe referir a Jaime Gil de Biedma. Efectivamente, tras sus *Poemas póstumos* en “poesía para todos”, en 1968, saldría, ya en 1970, *Presentación y memorial para un monumento*, de José Ángel Valente.

⁶⁴⁶ Se refiere Manuel Padorno a las revueltas de estudiantes que comenzaron a cuestionar el régimen franquista.

rencias glorificantes, absurdas, inútiles dadas por amigos comunes; alguna que otra lectura de poemas, aceptable; pero, en el fondo, intrascendente.

Luis Feria,⁶⁴⁷ como siempre, entre la desesperación de quedarse en España o de irse, entre los arreglos de su piso y sus poemas. A Julito⁶⁴⁸ lo he visto varias veces, por lo regular, allí donde arañan, soplan, golpean instrumentos musicales. Claudio⁶⁴⁹ dispuesto este verano a echarse a andar por esas tierras de Castilla y escribir mucho.

Esperamos a Emilia⁶⁵⁰ este verano. Queremos que lo pase grandemente bien.

Muchos recuerdos de Josefina para vosotros. Hasta pronto, un fuerte abrazo

Manuel Padorno

* * *

[10]

(Carta de José Ángel Valente a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 17x21cm., enviada en sobre de 16x9 cm., matasellos ilegible, con remite manuscrito "Exp. J. A. Valente. 7 rue Carteret. Genève. Suisse.")

Ginebra, 3 de julio de 1968

Querido Manolo:

No sabes cuánto te agradezco todas las molestias que te has tomado por la posible presentación de mi libro al premio Taurus.⁶⁵¹ Después de recibidas las bases y tu carta, vi claro que era inútil concurrir. Entre otras muchas cosas, el

⁶⁴⁷ Vid. nota 642.

⁶⁴⁸ Vid. nota 641.

⁶⁴⁹ Obviamente, no puede ser otro que Claudio Rodríguez.

⁶⁵⁰ Vid. nota 643.

⁶⁵¹ Vid. nota 639.

libro es solo en un cincuenta por ciento sobre tema español o hispanoamericano, aparte de no ser propiamente un estudio. No creo que se ajustara mínimamente a la convocatoria. Está además sin rematar. Falta el último ensayo y multitud de pequeñas cosas que reajustar en los escritos de antiguo. Y el día 20 tengo que salir para Washington. El libro no tendrá más remedio que reposar hasta septiembre y entre este mes y octubre quedará listo para su entrega.

El trámite con Alianza Editorial me dio resultado positivo. Fueron ellos los que me lo pidieron (Pradera, en particular), pero a la vista del esquema que les envié comprendieron que no era libro (de momento, añadiríamos) para los 10.000 lectores que buscan con cada volumen nuevo de la colección de bolsillo. Por supuesto, tienen razón.

Hay ahora otros trámites editoriales en curso, pero acaso me interesase explorar a Pavón⁶⁵² también. ¿Es Pavón a quien debo dirigirme? ¿Podrías averiguar tú qué tipo de condiciones económicas puede ofrecer la editorial? Emilia va ahora y podrías darle a ella datos sobre este asunto.

Emilia⁶⁵³ os llamará en cuanto llegue.

Muchos recuerdos a Josefina. ¿Cuándo hay un nuevo libro tuyo?⁶⁵⁴

Abrazos grandes

Pepe

* * *

[11]

⁶⁵² Vid. nota 638.

⁶⁵³ Vid. nota 643.

⁶⁵⁴ Hasta 1970, es decir, dos años después de la pregunta, habrá que aguardar para recibir una nueva entrega de Manuel Padorno, *Papé Satàn*. Ahora bien, la pregunta no parece casual pues Manuel Padorno está entrando aquí en pleno periodo de silencio, el gran silencio que atravesará su obra en la etapa madrileña, es decir, entre 1963 y 1986. En 1970 publica, es cierto, *Papé Satàn* pero la entrega, en rigor, no quiebra la etapa de silencio pues no es un libro completo y autónomo sino una recopilación de poemas, una antología personal, que el poeta realiza entre los muchos y variados libros que durmieron en estos años en el cajón. La pregunta de José Ángel Valente, lejos de ser desacertada, pone el dedo en la yaga.

(Carta de José Ángel Valente a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 17x21cm., enviada en sobre de 16x9 cm., matasellos de “22.11.68” con remite manuscrito “Exp. J. A. Valente. 7 rue Carteret. Genève. SUIZA.”)

Ginebra, 22 de noviembre de 1968

Querido Manolo:

No olvides que espero unas líneas tuyas sobre los problemas que discutíamos en mi carta anterior.⁶⁵⁵

Te añado ahora esta nota porque Alfonso Costafreda⁶⁵⁶ tendría mucho interés en publicar unos poemas suyos en vuestra colección. Creo que podría darte un material digno. Si tú apruebas, aunque solo sea en principio, este proyecto, ponme una sola línea, un telegrama, una tarjeta (cualquier cosa brevísima) para que yo sepa tu asentimiento. Costafreda va a ir a Barcelona en estos días y si tu asentimiento se produce, él te telefonará desde allí, pues él trataría de conseguir de Tàpies la ilustración de su libro.⁶⁵⁷ Te agradecería que me dieras una contestación rápida, sea positiva o negativa.⁶⁵⁸

⁶⁵⁵ Vid. Carta [9].

⁶⁵⁶ Alfredo Costafreda, uno de los poetas incluidos o excluidos —a veces, proverbialmente, como en la famosa exclusión impuesta y autoconfesada por Jaime Gil de Biedma— de las nóminas de la generación del 50.

⁶⁵⁷ Efectivamente, cada publicación en “poesía para todos” debía ir acompañada, en portada, de la ilustración de un importante artista plástico del momento. Así, *Palabra sobre palabra*, llevaba dibujo de Ricardo Zamorano; *El santo inocente*, dibujo de Manuel Viola; *Usuras*, con dibujo de Martín Chirino; *El hombre de la aguja del pajar*, con dibujo de Manuel Rivera; *Docena florentina*, con dibujo de José Paulo Moreira da Fonseca; *Poemas póstumos*, con dibujo de Pedro González; *El gallo ciego*, con dibujo de Rafael Canógar; *Presentación y memorial para un monumento*, con dibujo de Antonio Saura; y, finalmente, *Circunstancias y acordes*, con otro de Arcadio Blasco. Cabe pensar que el propio Valente hubiera mediado para que Tàpies cediera su dibujo a la posible publicación de Costafreda.

⁶⁵⁸ Desconocemos cuál fue la respuesta de Manuel Padorno a la petición de José Ángel Valente, aunque si podemos confirmar que Alfonso Costafreda, finalmente, no fue publicado en “poesía para todos”. Los últimos números, de 1970, correspondieron a Rafael Soto Vergés y a Fernando Quiñones, en este orden, con *El gallo ciego* y *Circunstancias y acordes*, respectivamente. Ahora bien, cabe reiterar aquí que ni siquiera a Manuel Padorno o a Luis Fera les dio tiempo a colocar alguno de sus títulos en la colección de que eran directores. No obstante, desde el libro de Valente, anterior inmediatamente a los de Soto Vergés y Quiñones, en “poesía para todos”, se venía anunciando en las páginas finales —algo habitual en esta colección— un próximo título de

En fin, contéstame a todo y recibe con Josefina mucho afecto nuestro

Pepe

Tengo que escribir al muy querido abate Feria, y lo haré enseguida. Dale tú, entretanto, un abrazo provisional.

Costafreda te manda en estos días el libro que publicó en la colección Colliure.⁶⁵⁹

* * *

[12]

(*Carta de Ricardo Doménech⁶⁶⁰ a Manuel Padorno, mecanografiada en folio y firmada a mano, "Ricardo", con tampón en la esquina superior izquierda, a modo de membrete, donde reza "RICARDO DOMÉNCH, TORRELAGUNA, 108, 1º A, Parque de San Juan Bautista, Madrid-17"*).

9 de noviembre de 1970

Querido amigo:

Alfonso Costafreda con lo cual cabe deducir que Manuel Padorno pretendía satisfacer la petición de su amigo José Ángel Valente.

⁶⁵⁹ *Compañera de hoy*, efectivamente, se titulaba la obra que Alfonso Costafreda había publicado en Barcelona, en la colección Colliure de Literaturas, en 1966. Este es el libro que Costafreda debió enviarle a Manuel Padorno en los días siguientes al 22 de noviembre de 1968. Debemos anotar aquí la importancia que la colección Colliure (hispanización del topónimo francés Collioure) desempeñó para los autores de la escuela de Barcelona, similar a la de Rialp con los del núcleo madrileño de la generación del 50. Solo hay que echar una ojeada a los títulos que salieron en Colliure en la primera mitad de la década de los sesenta: en 1961, *Años decisivos* de José Agustín Goytisolo, *Sin esperanza, con convencimiento* de Ángel González y *Diecinueve figuras de mi historia civil* Carlos Barral; en 1962 *Pliegos de cordel* de Caballero Bonald y *Suma y sigue* Ángel Crespo; en 1963, *Sobre el lugar del canto* de José Ángel Valente; en 1965, *En favor de Venus* de Jaime Gil de Biedma y en 1966 el ya mencionado *Compañera de hoy* de Alfonso Costafreda.

⁶⁶⁰ Ricardo Doménech (1938-2010) escritor y ensayista, profesor en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (Resad), ha sido considerado uno de los estudiosos fundamentales del teatro español del siglo XX. Buero Vallejo, Lorca, Valle-Inclán y los dramaturgos del exilio son los autores de quienes, fundamentalmente, trataron sus escritos.

Varias cosas. Lo primero, tu libro.⁶⁶¹ (Libro: por tal lo tengo, pues en poesía manda la calidad sobre la cantidad, la síntesis sobre el análisis). Para mí ha sido una sorpresa, pues te confieso sinceramente que no había leído antes ningún poema tuyo. Sabía que eras un hombre inteligente y de ancha y cordial humanidad. Ahora he comprobado que eres un poeta de cuerpo entero. De estos poemas aquí recogidos, tan diversos, efectivamente, me gusta sobre todo una cualidad que es común a todos ellos: su pureza, su tersura, su autenticidad. Advierto una lucha a brazo partido con el lenguaje, sin que hagas explícita declaración de ella; quiero decir, sin aspavientos, sin “gestos”. (En nuestra literatura española de hoy, sobran “gestos” y faltan, por lo general, obras ricas en autenticidad). En el transcurso de la lectura, advierto, por otra parte, un avance en profundidad temática y en complejidad expresiva: puntos extremos de esa trayectoria podrían ser los poemas “Juan El Barbero” y “El objeto y la mirada”. Pero, a la vez, encuentro en el conjunto un gran sentido del equilibrio: a través de estos poemas, aprendemos a mirar el mundo con serenidad y dolor. Creo, con Vázquez Montalbán, que el libro es excelente. Pero no creo, como él dice, que “en él se resumen treinta años de poesía española”⁶⁶². Por el contrario, yo diría que este libro está ya *después* de esos treinta años. Sin duda, hay un implícito debate con formas anteriores, pero lo que hay, sobre todo, es un talante poético realmente nuevo, inaugural... Pero, en fin, no sigo, porque acabarás creyéndote que eres un gran poeta y esto es lo peor que le puede ocurrir a un gran poeta como tú puedes ser, como tú has empezado a ser.

Paso a cuestiones más prosaicas. Debido a mi natural despiste, creí que

⁶⁶¹ El libro en cuestión no es otro que *Papé Satàn*, publicado en Las Palmas, Inventarios Provisionales, en 1970. La editorial era dirigida por el hermano de Manuel Padorno, Eugenio. El libro constituye una breve antología de nueve poemas cuya procedencia, claro, es varia: de obras anteriores, ya publicadas como *A la sombra del mar* (1963), ya de inéditas como *Queréis tañerme*; o de *Coral Juan García el Corredera* escrito hacia 1959 y publicado, más tarde, en 1977. Publicado, pues, en pleno silencio padorniano, el texto quiere mostrar, como antología de inéditos, que hay una serie de obras aguardando a ser publicadas.

⁶⁶² El 19 de diciembre de 1970, Manuel Vázquez Montalbán reseñaba en *Triunfo*, nº 433, esta antología padorniana. En su breve texto podía leerse que uno de los poemas, “Let’s have a party” [...] merece un puesto en cualquier antología de la actual poesía española», así como la frase, recogida por el propio Doménech, de que “en él se resumen treinta años de poesía española”. En el fajín que acompañaba la 2ª edición de *Papé Satàn* en Inventarios Provisionales también aparecía recogido el juicio de Vázquez Montalbán: «Papé Satàn [sic] es un excelente libro en el que se resumen treinta años de poesía española»

estos “Inventarios provisionales” los hacia la revista *Fablas*,⁶⁶³ cuando me pediste un relato de treinta folios en *Ínsula*. Así pues, y puesto que aún no había contestado a *Fablas* sobre su ofrecimiento de darles alguna colaboración, les escribí diciendo que podían contar con dicho relato para su colección de cuadernos, y compromiso concluido. Pero ahora me escribe Rodríguez Padrón,⁶⁶⁴ aclarándome que la revista y la colección, aunque todos sois buenos amigos, son cosas independientes. Así pues, ya me dirás qué debo hacer con mi relato. Como ya te dije – creo recordar que te lo dije –, hace algunos meses que pasé una copia mecanográfica *Cuadernos Hispanoamericanos*. Para *Cuadernos...*, resulta un texto de extensión algo excesiva -tiene 31 holandesas-, aunque, por ser mío, lo publicarían. Desde luego, yo preferirla que se publicara en “Inventarios...”, cuyas ediciones me parecen excelentes por su presentación y por su orientación – a juzgar por tu volumen y por los nombres de los autores que figuran en la solapilla –. Si al fin mi narración os interesa, con mucho gusto hablaré con Maravall⁶⁶⁵ y retiraré de allí la narración, dándole a cambio otro texto –narrativo o crítico– de extensión más adecuada a aquella publicación. Previo a todo esto, claro está, es que os haga llegar una copia del relato en cuestión. Dispongo de ella en este momento, de forma que sólo queda que me digas cuándo y cómo te la hago llegar.

Hasta pronto, y con mis felicitaciones de nuevo, te envío un cordial abrazo

Ricardo [A mano]

* * *

⁶⁶³ Revista canaria de poesía que nace en 1969 y se mantiene durante los diez años siguientes, bajo la dirección de Alfredo Herrera Piqué, ofreciendo un total de 65 números, con periodicidad mensual durante sus tres primeros años de vida. Eugenio Padorno y Jorge Rodríguez Padrón figuraron como redactores de la revista desde la primera entrega, de ahí la confusión de Ricardo Doménch.

⁶⁶⁴ Jorge Rodríguez Padrón, profesor universitario, poeta y crítico literario, nacido en Las Palmas en 1943. Mantuvo relaciones de amistad con Manuel Padorno y, sobre todo, con el hermano de Manuel, Eugenio Padorno, también poeta y profesor universitario. También ha dedicado abundantes textos críticos a la obra y a la persona de Manuel Padorno.

⁶⁶⁵ *Vid.* nota 640.

(Respuesta de Manuel Padorno a Ricardo Doménech, tomada del borrador manuscrito en folio y repleto de tachaduras)

Madrid 18 de noviembre de 1970

Querido amigo:

Sin rodeos de ninguna clase, tu carta me ha entusiasmado. Veo que has leído y meditado *Papé Satàn*; das una versión de mi trabajo tan, tan cerca de lo que yo quiero y estoy haciendo que pienso que –yo que te he visto siempre, desde que estaba en Canarias, como único crítico teatral con verdadera autenticidad y personalidad– eres uno de los pocos amigos, (casi como exigente favor) lector privado de mi obra.

Con respecto a decir que es resumen de treinta años de poesía española (Vázquez Montalbán), o que este libro está ya después esos treinta años (Ricardo Doménech) estoy totalmente contigo. Manolo me dijo por teléfono que merecía una crítica amplia y profunda y no una simple reseña con la cual trataba de romper una lanza.

En *Fablas* asesoraba y colaboraba con Eugenio,⁶⁶⁶ pero apenas iniciados los “Inventarios” surgió una ruptura amistosa. Él y Juan Jesús de Armas⁶⁶⁷ son los que se “entienden”⁶⁶⁸ exclusivamente de estas publicaciones. Eugenio te conoce y admira como crítico y cuentista pues creo recordar la crítica que hizo de tu libro *La rebelión humana*,⁶⁶⁹ cuando se ocupaba de la hoja literaria del *Diario de Las Palmas*. Él estará aquí la próxima semana pues viene a opositar.

⁶⁶⁶ Eugenio Padorno, nacido en 1942, hermano menor de Manuel Padorno, también poeta y profesor en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

⁶⁶⁷ Periodista y escritor canario, Juan Jesús de Armas (1946), más conocido como Juancho Armas Marcelo.

⁶⁶⁸ No hay ironía en el entrecomillado... si acudimos a un ejemplar de *Inventarios Provisionales*, encontraremos en sus páginas interiores que «*Se las entienden con estas ediciones Eugenio Padorno y J. J. de Armas.*»

⁶⁶⁹ Novela de Ricardo Doménech, publicada en Madrid, Taurus, en 1968.

Me gustaría que no dejaras de enviar a mi dirección ese relato tuyo. Tanto ellos como yo tenemos muchos deseos de verlo publicado en “Inventarios”.

Un fuerte abrazo.

* * *

[14]

(Carta de Manuel Padorno a Pablo García Baena, manuscrita en folio por Josefina Betancor. Firmada por “Manuel Padorno” con la rúbrica habitual y definitiva en el resto de su vida y obra.)

Madrid, 3 de febrero de 1971

Estimado y admirado Pablo García Baena:

Me gustaría conocerte personalmente y que me conocieras: así evitaría un largo preámbulo. Soy tan indolente, vago y desdeñoso, no sé si tanto como me dicen de ti; por encima de todo, pienso que nos une este trabajoso e ¿inútil? arte de la poesía.

Amigo Pablo, dirijo “Poesía para Todos” (te adjunto uno de sus últimos títulos), e inicio otra colección paralela, “Taller de Ediciones”,⁶⁷⁰ y quisiera que tu obra completa fuera uno de sus primeros títulos. Obra completa no, tus libros publicados hasta ahora e inéditos, si tuvieras.⁶⁷¹

⁶⁷⁰ Efectivamente, tras “poesía para todos” esta es la segunda empresa editorial en que se embarcó Manuel Padorno, mano a mano, esta vez, con su esposa Josefina Betancor. Fue tan conocida —por los intelectuales del momento— como necesaria —por la publicación de textos raros y de calidad— en la década de los setenta la labor editorial de Taller de Ediciones JB.

⁶⁷¹ Pero nada, efectivamente, llegaría a publicarse de García Baena en Taller de Ediciones JB.

Quisiera que tú me dieras el permiso para hacerlo. Será una edición muy cuidada. Necesitaría una foto tuya. Llevaría prólogo tuyo o de quien quisieras (yo estimo que no): decides tú. Irá una noticia breve, en la contraportada, como llevan todos tus libros.

Por favor, contéstame. En espera de tus noticias, recibe un fuerte abrazo de

Manuel Padorno

Te adjunto también mi *Papé Satàn*.⁶⁷²

* * *

[15]

(*Carta de Salvador Espriu*⁶⁷³ a Manuel Padorno, manuscrita, por una cara, en tarjeta de 16'5x11 cm., firmada como "ESPRIU" y con membrete "SALVADOR ESPRIU", enviada en sobre con marbete — "SALVADOR ESPRIU" en el reverso— de 17x11'5 cm., dirigida a "D. Manuel Padorno y a D. Juan J. de Armas", remitida por "Espriu.- P. de Gracia, 132, 4º, 2ª.- Barcelona.-8")

Barcelona, 1 de septiembre de 1970

Sres. D. Manuel Padorno y D. Juan J. de Armas⁶⁷⁴

Mis distinguidos amigos:

Agradezco profundamente al segundo de ustedes el envío del ejemplar de esa extraordinaria "plaquette" que lleva el impresionante título de *Papé Sa-*

⁶⁷² Vid. nota 661.

⁶⁷³ Salvador Espriu i Castelló (1913-1985) fue un poeta, dramaturgo y novelista catalán.

⁶⁷⁴ Vid. nota 667.

tàn.⁶⁷⁵ Y expreso al primero mi gratitud por escribir unos tan hondos, personales y auténticos poemas, en un castellano grave, desnudo, lapidario, perfecto. El autor de un maravilloso verso como éste: “de grandes galgos largos ladradores”,⁶⁷⁶ y valga sólo un ejemplo, es un gran poeta. La composición o pieza más lograda es, tal vez, la séptima.⁶⁷⁷

Mi admiración y mi aplauso. Cordiales saludos de su Afmo.

Espriu

* * *

[16]

(Carta de José Ángel Valente a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 21x16 cm., firmada como “JAV.”)

Ginebra, 15 de septiembre de 1970

Querido Manolo:

Dos líneas urgentes, según lo prometido, con el texto para la solapa de *El avaro*.⁶⁷⁸ Creo que la inclusión de esa breve noticia es importante tanto para el autor como para los editores. Di a tu hermano que no olviden tampoco el índice.

⁶⁷⁵ Vid. nota 661.

⁶⁷⁶ El verso al que se refiere Espriu hace el número 12 del poema “El objeto y la mirada”, en *Papé Satán*, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, segunda edición de octubre de 1970, pág. 20.

⁶⁷⁷ El poema al que se refiere Espriu es “Let’s have a party...”, *Papé Satán*, *op. cit.*, págs. 18 y 19. Feliz confluencia la de Espriu y Vázquez Montalbán: ya vimos que para el último, en nota 662, este era también el poema más notable de toda la antología, así como el juicio crítico que sobre él emitía.

⁶⁷⁸ Colección de cuentos del narrador peruano Luis Loayza (1934) que, efectivamente, se publicó en 1970 en Inventarios Provisionales, editorial que, Vid. nota 661, gestionaba el hermano de Manuel Padorno, Eugenio. Por otra parte, hemos de señalar que en Inventarios Provisionales también fue publicado José Ángel Valente, en 1971, y que dicha publicación, *El uniforme del general*, fue tan polémica que acabó con la editorial y con un Consejo de Guerra a sus promotores y al autor, ya en Ginebra y ausente de la Península. El relato valentino trataba la figura de un condenado a muerte cuyo último deseo, satisfecho por las autoridades, consistió en miccionar sobre el uniforme repleto de medallas de un general.

Repite a Josefina cuánto me gustó la conversación con vosotros. Fue, sin duda, uno de los ratos más agradables de mi breve estancia en Madrid.

Insiste con el cura Aguirre⁶⁷⁹ para que proponga a María Zambrano la reedición del cuaderno de Taurus con el nuevo ensayo sobre Tristana.⁶⁸⁰

Abrazos grandes

JAV.

[Vertical, en el margen izquierdo] Muy bueno –repito también– tu poema sobre Torquemada.⁶⁸¹ Aún no he podido tener reposo para leer los del cuaderno canario.⁶⁸²

* * *

[17]

(*Carta de Carlos Bousoño a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 21x16 cm., firmada por “Carlos Bousoño”, enviada en sobre de 17x11’5, con matasellos “13.OCT.70” a la “Avda. de los Toreros, 24”, con remite de “Carlos Bousoño, Reyes Magos, 10-1º-B, Madrid-9”*)

⁶⁷⁹ Manuel Padorno aún trabajaba en Taurus, por estas fechas y de ahí la petición de José Ángel Valente para fuese trasladada a Jesús Aguirre quien, a la postre, y como sabemos, terminaría siendo Duque de Alba.

⁶⁸⁰ El cuaderno de Taurus al que se refiere Valente es editado en 1960 con el título de *La España de Galdós*; parece ser que las gestiones de Manuel Padorno, si es que llegó a realizarlas, resultaron infructuosas pues el cuaderno no se reeditó incluyendo el ensayo que menciona Valente. *La España de Galdós* conoció una segunda edición en 1982, Madrid, La Gaya Ciencia y una tercera aumentada y corregida en 1989, Madrid, Endymion, preparada y dirigida por Rogelio Blanco. Solo en esta tercera edición de 1989 podremos encontrar el famoso ensayo de María Zambrano cuya publicación ya solicitaba José Ángel Valente a Manuel Padorno 19 años antes. El ensayo llevaba por título “Tristana – El amor” y se componía de tres capítulos o secciones: “Identidad en la palabra”, “Galdós en Madrid” y “La mujer en la España de Galdós”. En la “ADVERTENCIA II” que la propia María Zambrano hace en esta edición de 1989, la autora señala así esta intrincada vicisitud editorial: «Se trata ahora de la segunda edición del Cuaderno de Taurus que quedó sin publicar en la misma editorial cuando el autor lo entregó corregido ampliamente para una segunda.» *La España de Galdós*, Madrid, Endymion, 1989, pág. 19.

⁶⁸¹ Este poema de Manuel Padorno, que glosa la figura del famoso inquisidor, no apareció en *Papé Satàn* ni, con posterioridad, en ninguno de los libros de nuestro autor. Valente lo leyó, sin duda, en la carpeta que, con el mismo título, había sido realizada por Abel Martín y editada por la Galería Juana Mordó en Madrid, en 1970. La carpeta, que debió hacerle llegar Manuel Padorno, incluía, junto al poema “Torquemada”, seis serigrafías de Manolo Millares.

⁶⁸² Debe de referirse a *Papé Satàn*, Vid. nota 661, que se había publicado en 1970.

Madrid, 10 de octubre de 1970

Querido Manolo:

Hacia mucho que no teníamos comunicación alguna, y de pronto me llega tu *Papé Satán*,⁶⁸³ que he leído con gran complacencia.

¡Qué final tan emocionante el de “El instrumentista”! Escuetto y preciso de palabra “Acosado por el Ángel”. Misterioso el “Party”, y bello en su suave palabra de ensueño. Intenso “El objeto y la mirada”. Extraña y misteriosa la dualidad de “El solitario”, en que lo cotidiano está, para él (de ahí la soledad) transfigurado en un mundo de eremita: poema muy visual.⁶⁸⁴

Come ves, el libro me ha gustado mucho. Te felicito y me felicito de que tengas poemas tan intensos en ese libro o conjunto de libros que estás en trance⁶⁸⁵ de publicar. Espero con impaciencia su salida.

Tengo muchas ganas de verte. Te abraza tu amigo

Carlos Bousoño

* * *

⁶⁸³ Vid. nota 661.

⁶⁸⁴ Todos los títulos que enumera Bousoño, en sucinta y acertada crítica, son en efecto poemas de la edición de *Papé Satán* en Inventarios Provisionales, Vid. nota 664.

⁶⁸⁵ De nuevo, el comentario del amigo pone el dedo en la yaga: efectivamente, había varios libros por publicar pero Manuel Padorno atraviesa su gran periodo de silencio, que habría de durar 15 años más, durante los cuales nuestro poeta se somete a tal rigor y exigencia que apenas publica ningún libro acabado y completo. *Papé Satán*, ya lo hemos tratado, es una antología y *Coral Juan García El Corredora*, que iba a publicar en 1978, es un texto originario de mucho antes, de 1979. Este silencio es el que aparta, para bien o para mal, definitivamente a Manuel Padorno de sus compañeros y del canon generacional.

(Carta de Rafael Morales a Manuel Padorno, manuscrita en hoja de 21'5x16 cm., con el siguiente membrete "RAFAEL MORALES, PROF. DE LITERATURA DE LA UNIVERSIDAD, TOMÁS BRETÓN 10, MADRID-7", y firmada por "Rafael M.", enviada en sobre de 17x11'5 a "Taurus Ediciones, Plaza del Marqués de Salamanca,7" con matasellos "25.DIC.70" y con marbete idéntico al membrete de la carta,)

D. [Tachado: Eugenio] Padorno

Madrid, 24 de diciembre de 1970

Querido Manuel: A partir de hoy empiezo a tener algún tiempo para contestar cartas, agradecer libros, contestar felicitaciones de Pascua... ¡qué sé yo! Por esa falta de tiempo no te he puesto antes estas líneas, que te debo en agradecimiento de tu *Papé Satàn*,⁶⁸⁶ que he leído —o releído, según se mire— con verdadero placer porque no solo veo en él un rigor intelectual y estético, sino una honda verdad humana. También la colección en que me llega es gratísima de formato y tipografía.⁶⁸⁷ Felicidades a tu hermano y a Santana.⁶⁸⁸ A J.J. de Armas⁶⁸⁹ no le conozco.

No he recibido las *Poesías* de Cervantes de Gaos,⁶⁹⁰ y lo peor es que aún no he adquirido un ejemplar, que queríamos, ya que ahora trabajo sobre poesía del Siglo de Oro, por esperar tras decirme que me lo enviabais. Un fuerte abrazo,

Rafael

* * *

⁶⁸⁶ Vid. nota 661.

⁶⁸⁷ Inventarios Provisionales, que dirigía Eugenio Padorno, hermano de nuestro autor.

⁶⁸⁸ Se refiere a Lázaro Santana, escritor canario y amigo de Eugenio Padorno, con quien colaboró en Inventarios Provisionales y en la revista, Vid. nota 663, *Fablas*.

⁶⁸⁹ Vid. nota 667.

⁶⁹⁰ *Miguel de Cervantes. Poesías*. Ed. de Vicente Gaos, Madrid, Taurus, 1970.

(Carta de Manuel Padorno a Rafael Morales, manuscrita en folio por Josefina Betancor y firmada por “Manuel Padorno” con la rúbrica definitiva.)

Madrid, 26 enero de 1971

Querido amigo Rafael:

De vuelta de Canarias me encuentro tu cariñosa carta. Muchos recuerdos de nuestros comunes amigos Manuel González Sosa⁶⁹¹ y Arturo Maccanti.⁶⁹² Mucho te recuerdan y te quieren.

Gracias por tus palabras sobre mi *Papé Satàn*.⁶⁹³

Amigo Rafael, he dejado Taurus, entre otras razones por una muy personal e importantísima: mis ojos.⁶⁹⁴ Después de hablar contigo, últimamente,

⁶⁹¹ Poeta canario nacido 1922 y recientemente fallecido, en octubre de 2011, fue un gran animador cultural en las Islas y ejerció, en concreto, notable influencia en los años de juventud de nuestro poeta. En los *Pliegos poéticos San Borondón* fundados por González Sosa, publicó Manuel Padorno la que puede considerarse su segunda obra, la *Antología inédita 1959*. En uno de los poemarios de la etapa madrileña, *En absoluta desobediencia* (1981-1988), hay un soneto titulado, precisamente, “Manuel González Sosa”, en el cual queda glosada por Manuel Padorno la figura del poeta mayor canario: «Le conocí despacio entre la gente / [...] Es un poeta desapercibido para / la economía canaria. Anda la calle / cabeceante y jubilado ahora. Saluda / al cruzar. Nada sabe muchísimo. / Encaneció siempre desde joven. Guía / del alma. Él es bastante antiguo: el porte / a su manera, pero desde siempre supe, / al verle que aquel hombre despacio / y sonriente, en apariencia viejo / y esbelto era parte de la poesía.» [NS, 167]

⁶⁹² Poeta canario nacido en 1934 y amigo íntimo de Manuel Padorno. Su obra quedó recogida en tercer lugar, tras la de Manuel Padorno y Luis Feria, en la obra crítica de Miguel Martínón titulada *La poesía canaria del mediosiglo*. Más adelante, tendremos ocasión, incluso, de leer correspondencia entre Arturo Maccanti y Manuel Padorno, donde se podrá constatar su estrecho trato personal.

⁶⁹³ Vid. nota 661.

⁶⁹⁴ Este, quizá, sea el dato biográfico más relevante en esta carta pues, desde que abandone Taurus, Manuel Padorno se dedicará exclusivamente a la creación y a la labor editorial en la recién abierta Taller de Ediciones JB. Solo en 1985, con motivo de su retorno a Las Palmas, el poeta desempeñará por un tiempo la labor de asesor cultural en el Gobierno Autonómico Canario. Ahora bien, merece la pena anotar aquí que más que la dolencia ocular de Manuel Padorno, quizá, tuviera más que ver en su abandono de la editorial Taurus su mala relación con Jesús Aguirre.

por teléfono, insistí en que te enviaran las *Poesías* de Cervantes;⁶⁹⁵ espero que a estas alturas te hayan enviado este libro y otras publicaciones de poesía y ensayo literario. (En caso de que no recibas con regularidad los libros de Taurus, ponle unas letras a la atención de José María Guelbenzu,⁶⁹⁶ nuevo jefe de relaciones públicas, publicidad y crítica de Taurus).

Tu carta tiene fecha muy significativa: 24 de diciembre. Te deseo mucha felicidad, y por supuesto un venturoso año nuevo; aparte de tu entera dedicación a la enseñanza, gozarás de tiempo para escribir. Enhorabuena.

De mi te diré que emprendo una aventura editorial.⁶⁹⁷ Te tendré al corriente de todo.

Rafael: no dejes de llamarme si en algo puedo serte útil (a ti o a tus amigos). Recibe un fuerte abrazo,

Manuel Padorno

* * *

[20]

(Carta de Manuel Padorno a Pablo García Baena, manuscrita en folio por Josefina Betancor. Firmada por "Manuel Padorno" con su rúbrica habitual.)

Madrid, 29 marzo 1971

Querido amigo Pablo García Baena:

Acabo —de llegar de las Islas— y de leer tu carta. No sabes qué alegría tuve allá cuando Josefina me habló de tus noticias. No sé si te das cuenta del

⁶⁹⁵ *Vid.* nota 690.

⁶⁹⁶ Escritor español nacido en 1944, fue director editorial de Taurus y Alfaguara hasta 1988.

⁶⁹⁷ Taller de Ediciones JB. *Vid.* nota 670.

gran poeta que eres –ayer y hoy– y de la suerte que a mí me toca. Gracias, Pablo.

Hay algo que también me ha alegrado más: pensar que vuelves a escribir. Debes hacerlo. Es terrible y hermoso esperar tus poemas.

Pablo, he pensado que tu libro debe llevar una nota amplia –puedes escribirlas en tercera persona (como tú quieras), infancia, colegio, estudios, tus primeros versos, libros, la aparición de *Cántico*, etc., ... Tómate este trabajo, por favor (envíamelo lo más tardar el 15 de abril) junto con varias fotos tuyas primer plano. Mi deseo es que el libro salga para finales de mayo.

Te volveré a escribir pronto. Por favor, no soñar que tu carta me ha llegado tarde. Hasta ahora, recibe un fuerte abrazo de

Manuel Padorno

[En vertical, en el margen izquierdo]

No te compliques con la nota. ¿Conoces la nota Sobre el autor del libro de Octavio Paz, *La centena*, publicado por Barral Editores?⁶⁹⁸ Algo así. Te lo indico por si pudiera servirte. Por favor, Pablo.⁶⁹⁹

* * *

[21]

⁶⁹⁸ Este poemario de Octavio Paz conoció dos ediciones: *La centena (1935-1968)*. Octavio Paz, Barcelona, Barral, 1969, la primera y, la segunda, en la misma editorial de 1972. Resulta obvio que es el texto de la contraportada de la primera edición de 1969 el que Manuel Padorno plantea como modelo a García Baena. Es este un texto muy breve, de apenas siete líneas, que enumera, bajo un medallón que ostenta el rostro del poeta, su lugar y fecha de nacimiento así como los títulos de su obra poética.

⁶⁹⁹ Pero, a pesar de todas las indicaciones y solicitudes de Manuel Padorno, volvemos a señalar que nada se llegaría a publicar en JB de García Baena y que a ello, pensamos, coadyuvó más la actitud de García Baena que la de Manuel Padorno, tal como se desprende de la lectura de esta carta.

(Carta de Carlos Bousoño a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 21x16 cm., firmada por “Carlos Bousoño”, enviada en sobre de 17x11’5, con matasellos “3.MAY.71” a la “Avda. de los Toreros, 24”, con remite de “Carlos Bousoño, Reyes Magos, 10-1º-B, Madrid-9”)

Madrid, 1 de mayo de 1971

Mi querido Manolo:

Te agradecí mucho el otro día la invitación que me hiciste para ir a Canarias. Pero ocurre que mi padre se ha puesto muy enfermo (nada menos que embolia cerebral), y en cuanto termine el curso he de ir a Oviedo para estar a su lado durante el verano. Por esa razón me es imposible tan generosa y amistosa oferta.

De todos modos, querido Manolo, te quiero agradecer muy vivamente tu atención hacia mí. Sé lo que significa, en muchos sentidos y en uno solo, y no se me escapa lo que tiene de generosidad y de aprecio.

Mi libro sigue aumentando de tamaño. Daré una lectura de él en el Instituto de Cultura Hispánica, el martes 11 (o 12, no recuerdo bien).⁷⁰⁰

Te envía — os envía, a ti y a tu mujer — un abrazo, vuestro amigo

Carlos Bousoño

* * *

⁷⁰⁰ El libro en cuestión era *Las monedas contra la losa*, que se vería publicado dos años más tarde en Madrid, Alberto Corazón, 1973. En el *ABC* del 11 de mayo (martes, efectivamente) de 1971, puede leerse, en su pág. 61, dentro de la sección “CONVOCATORIAS”: «A las siete y media.— Instituto de Cultura Hispánica (Ciudad Universitaria). Carlos Bousoño leerá una selección de su libro inédito «Las monedas contra la losa» [sic]. Será presentado por Claudio Rodríguez.»

(Carta literaria de Manuel Padorno a Martín Chirino, mecanografiada en folio. Respetamos, por la literariedad del texto, su peculiar ortografía, puntuación y disposición y nos limitamos a transcribirlo con el máximo respeto al original. Por el mismo motivo, omitimos realizar anotación alguna.)

Madrid 30 de septiembre de 1972

la mesa poblada de papeles, libros, carpetas, revistas, paquetes de cigarrillos, carillas, reglas

querido Martin, cómo estás?

wel, and you?

verivel, cenkiu!

imposibool!

oh yes!

dan las once, campanadas nocturnas, en el colegio franciscano de enfrente, un poco más debajo de donde estoy, a mi izquierda

recibí dos fotos, el hudson al fondo, entre árboles el taller hay como un aire macizo, pétreo, lleno de luz, todo es interior, el dentro, el centro dentro, el dentro de algo que no necesita explicar qué es el fuera, el fuera pudieran ser las nubes, el hondo cielo azul, el sol, pero no importa, no es; el dentro es solo el dentro mismo, allí sólo; así es.

pero no me imagino del todo qué escultura haces hasta que la lea, estudie con los ojos mentales

eres el escultor del mundo sin otras posibilidades que esas, pero ya que dices que estás escribiendo no sé qué debes hacerlo en una libreta

determinada, llenarla, sería muy importante recoger todo lo que vas pensando en tu estancia en USA. Sacaríamos un libro no te olvides, sigue

hoy he cumplido 39 años

debiera enseñarte ahora mismo todo el material que he encontrado en las palmas. increíble. tengo casi todo. lo he metido en un saco. por el momento voy pensando cómo darle forma a todo. va a salir un libro uandefull. tengo casi todo mártin! es increíble. lo que he encontrado (con jóse, claro) por azar y tesón. sin embargo, es curioso cómo el material tiene una continuidad hasta en tu obra más reciente. sería muy importante que anotaras todo lo que piensas etc

josefina está en francfurt, las niñas en casa de tomás, no he visto a margarita ni tampoco a juana mordó estoy hondamente cansado arturo y familia viven en madrid casi en la misma plaza de salamanca contentos, la editorial funciona a fondo, enrique también trabaja con nosotros, sacaremos los libros para final de octubre o ½ de nov

hoy he cumplido 39 años y no he estado en florencia ni en el david

yo soy manhattan, soy la noche nocturna, soy cada mujer y cada hombre debajo de la luz de la esquina, también soy ese muchacho que vive solo en el fondo en esa enorme habitación vacía y que miro hacia aquí quién está aquí, lejos?

vete tú a saber si ves las fotografías de tus esculturas juveniles y te pones a llorar a todo llanto, a moquear como un niño perdido, a preguntarte por ti mismo, a querer saber de ti mucho más de lo que ya te has dicho con tal de creer en algo, yo no sé qué vuelta es esta que uno da, pero es verdad que uno da una vuelta por ahí

seguramente ya sabrás que círculo 15 te incluye como homenaje a eva y coro

togores me ha llamado hoy para pedirme 1/2 folio para su catálogo en la laguna, vendrá a final de oct a madrid en nov en santa te esperará y en primavera expondrá en Venezuela, ha hablado con su padre emocionadamente, no sé qué pensar de él

me he propuesto comunicarte cuándo dan las doce

te recuerdo me envíes revistas hippys

si encontraras un libro dedicado a rozko, breve, o un catálogo suyo, breve, no dejes de enviármelo, sería yes publicarlo nosotros los primeros

por cierto, el lunes manolo de la peña y ulises regresarán de parís y están dispuestos a aumentar the capital para una producción de 100 books anuales, no sé quién vibra más; tomás totalmente entregado y ellos gustosamente encantados, yo con paciencia les oigo y sigo, voy despacio a mi ritmo constante, también tenemos o tendremos una librería en el edificio ortega y gasset-lagasca, donde está la sala esquirra, pero dando a la calle, qué te parece?

de verdad hemos conseguido libros prestigiosísimos, llevamos camino de gran editorial

arreglaré todos los escritos de manolo, es posible si no los publica gustavo gili lo publiquemos nosotros, tú debes escribir eso que estás escribiendo para pronto

no te olvides de los rozko, es muy importante

si entras por la greisborgenich no dejes de pedir direcciones de todo quisqui que tenga tu obra, yo escribiría directamente pidiendo dos fotos para tener todo el material, medidas, etc...

por cierto, el niño me ha llamado por teléfono asegurándome que hay algunos errores en mi intervención, como dice que ha quedado en

escribirme ya veremos cuáles son, tengo que decirte que si vas por Tenerife convendría no visitar su house, es cuestión de explicaciones, sería largo, el utiliza tus visitas a su house como de tú a tú, por lo visto no eres el maestro que visita a su discípulo, no quiero encharcar esta carta, es-ciusmiplissyes?

acabo de cumplir 39 años sin visitar Manhattan y yo soy Manhattan ya sé lo que hice cantar a mi fren woltwitman, yes

me interesa enormemente lo de rozko, es decir, que no dejes de escribir lo que te propones

por cierto, José M^a Moreno Galván ha sacado la visita que le ha hecho chillida comentando la buena salud mental de este, tratándole como buenísimo padre de familia y como un hombre normal, por alguna parte tira!

estoy deseando poder sacar el n^o 0 de la revista en dic
necesito un órgano de expresión todo mío y público

el mayor reproche que te puedo hacer es que eres un escultor tremendamente tradicional

me hubiera gustado ir a Florencia para ver toda la obra de Henry Moore

sin embargo, creo que nunca podrás dejar de ser tradicional, porque sin embargo, el arte es una experiencia mental, arriesgada, temeraria, y Henry Moore el viejo ha sido todo lo que es

y tú puedes construir un tótem de platínium, es decir, de cortene, yes para ser adorado por las multitudes y por la soledad del visitante en la colina donde yace el joven Perry, rubio adolescente, luz muerta por el soplo de una enorme trompeta de gas-oil, yes

sin embargo, acaban de dar las doce, he cumplido 39 años, no conozco New York, ni la house de Rozko, ni el lago Hudson, ni el helicóptero, ni la ventana del taller ni a Carnap, ni a Bloomfield, ni a Trubedkoi, ni a Ani a Hemlev, ni a Esquidrer,

ni a Chomski, ni a Cox, ni a Cioran, ni a Barthes, ni a Crhisto, yes, yes

till tu morou blac man till tu moou, Chicago jas cau bat...

* * *

[23]

(*Carta de Manuel Padorno a Rafael Moneo, mecanografiada en folio y firmada por “Manuel Padorno”.*)

Madrid, 28 de junio de 1984

Estimado y admirado Moneo:

Me alegro profundamente de que la comisión mixta, unánime, haya concedido su voto a tu trabajo del proyecto *Estación de Atocha*.⁷⁰¹ Enhorabuena a ti y a tu equipo.

El proyecto es magnífico.⁷⁰²

Tuve la certeza, después de oírte el otro día en el salón del Conde Duque, de que tienes una clara y precisa, poderosa visión global del problema: conoces el tema de la remodelación desde antes, profundamente, a conciencia.

La maqueta abría al estudio. El tema era complejo, desde luego. Sin embargo, tu exposición dialéctica a mí me benefició, y a todos, creo, muchísimo.

En la maqueta, esa rueda dentada entre el autobús y el tren, y viceversa, no era vista por mí, ni su interior expresado, para comprender, en su magnitud, lo que tú denominaste “la tragadera”.

⁷⁰¹ Entre 1985 y 1992 se materializa el proyecto “Estación Atocha” de Rafael Moneo: se amplió la estación para la llegada del primer AVE, la entrada principal fue trasladada al sur y se amplió el espacio del viajero. Más recientemente, en 2010, ha recaído nuevamente en Rafael Moneo la segunda ampliación de esta estación.

⁷⁰² La carta es un documento muy valioso a la hora de constatar el intenso gusto y los conocimientos profundos que Manuel Padorno poseía sobre arquitectura.

Y es, justamente, esta “tragadera” circular humana, que baja (o sube) la que está impregnada, dotada, por el espacio de la fascinación. Te felicito.

Y la plaza acierta, y lo que todavía me asombra más es el emplazamiento entero de la estación, en cambio de eje público, propicio, la construcción de “la puerta” principal y su fachada a lo largo de una nueva visión. El acostumbrado ciudadano local tendrá que rotar sobre sus pies física y mentalmente; se dirigirá a Atocha desde otro ángulo. Es un golpe de timón, en la alta mar urbana, madrileña, genial.

Cordialmente, un fuerte abrazo

Manuel Padorno

* * *

[24]

(Carta de Rafael Moneo a Manuel Padorno, manuscrita en folio con membrete “JOSE RAFAEL MONEO. ARQVITECTO. MIÑO 5. MADRID 2”, firmada a mano “Rafael Moneo”, enviada en sobre de 17x11’5, con mata-sellos ilegible y marbete, que sirve de remite, idéntico al membrete del folio.)

Madrid, 12 de agosto de 1984

Querido amigo:

Muchas gracias por tu generosa y cariñosa carta. Pero, como habrás tenido ocasión de ver, no todo el mundo piensa de igual modo: el encargo de Atocha no va a ser lo que se llama un regalo.

Consuela pues el ver gente que entiende los propósitos que animan el trabajo y de ahí lo mucho que he agradecido tu carta.

Con la esperanza de que pronto tengamos ocasión de vernos te envía un cordial abrazo

Rafael Moneo

* * *

[25]

(*Carta de Miguel Casado*⁷⁰³ a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 21x16 cm., firmada a mano “Miguel Casado”. La carta va acompañada de el texto crítico de Miguel Casado que lleva por título *La música extremada, mecanografiado en folio, referido a la obra padorniana de A la sombra del mar. Recogemos este texto crítico a continuación de la carta de Casado a Padorno.*)

Valladolid, 24 de septiembre de 1989

Estimado amigo:

Creo que la lectura de *A la sombra del mar*, con motivo de su reedición, ha sido una de las experiencias más gratificantes que he tenido desde que me dedico a la crítica.⁷⁰⁴ Limitado por el espacio, no quedé demasiado satisfe-

⁷⁰³ Poeta español (Valladolid, 1954) cuya labor crítica desde los años ochenta y noventa es absolutamente necesaria como contrapeso y alternativa de un tipo de crítica que, desde los años cincuenta del pasado siglo, venía respaldando la tendencia poética socialrealista dominante. Buena parte de esta nueva crítica queda recogida en *Los artículos de la polémica y otros textos de poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005. Es obvio que un crítico de este tipo debía ocuparse de la obra de Manuel Padorno... como resultado de ello, obtenemos algunos de los textos críticos más interesantes, sobre Manuel Padorno, precisamente de Miguel Casado. En 1991, Casado participó en el congreso de los “Poetas de la periferia”, convocado por Manuel Padorno en Las Palmas, contribuyendo desde allí a alumbrar teóricamente una revisión de la poesía de los cincuenta y de los poetas que quedaron ladeados por el poderoso fenómeno publicitario y extraliterario que, justamente desde entonces, desde el asentamiento de la Generación del 50, se había asentado como un modo de hacer poesía en nuestras letras.

⁷⁰⁴ *A la sombra del mar* fue reeditado, efectivamente, en Arrecife, con prólogo de Miguel Martín, por el Cabildo Insular de Lanzarote en 1989. La obra, recordémoslo, había sido publicada

cho por el reflejo que daba de ello en mi reseña para *El Urogallo*;⁷⁰⁵ pero después me encontré con que, al seleccionar el libro para “los libros del año”, debía resumir aún más lo escrito; ese texto pequeño⁷⁰⁶ debe salir un día de estos,⁷⁰⁷ sin embargo he querido que usted⁷⁰⁸ al menos lo conociera por completo. Poco es como muestra de gratitud de un lector, pero quedará constancia de ella.

Nunca he creído que la crítica fuera asunto de erudición, sino de lectura y escritura; eso, a veces, sin embargo, trae problemas, como ocurre ahora con mi ignorancia —que lamento mucho— sobre su obra posterior a *A la sombra del mar*. Por otra parte, me encargo de dirigir una nueva colección de poesía, “Los libros del egoísta”;⁷⁰⁹ si usted tuviera material inédito y le interesara, yo estaría muy honrado en leerlo para considerar su posible publicación.⁷¹⁰

por Rialp en 1963. No sabemos de cuándo data la primera lectura de *A la sombra del mar* por Casado, pero sí podemos afirmar que el libro impresionó considerablemente al crítico, que dedicó a este texto no pocos y no menos acertados de sus textos. En algún momento manifestó Casado («El espacio exterior», en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, pág. 215-216) que «casi todas las categorías críticas que se manejan de Manuel Padorno proceden de *A la sombra del mar*. No es extraño, porque se trata de un libro excepcional, único en nuestra poesía». Aunque quizá sea buena prueba de todo ello el texto crítico referido a *A la sombra del mar*, que ha incluido en su carta a Manuel Padorno, *La música extremada*, y que, por ello mismo, lo recogemos tras esta carta.

⁷⁰⁵ Revista literaria, dirigida por José Antonio Gabriel y Galán, cuyo primer número salió en mayo de 1986. El título lo había tomado, a su vez, de la revista que, dirigida por Elena Soriano, se había editado entre 1969 y 1976. Las colaboraciones de Miguel Casado fueron frecuentes en *El Urogallo* de la década de los noventa.

⁷⁰⁶ *La música extremada*.

⁷⁰⁷ Hasta donde tenemos conocimiento, el texto se publicó en *Homenaje a Manuel Padorno*, *op. cit.*, págs. 215-216, donde apareció fusionado con otros textos críticos del autor, que habían sido escritos entre 1989 y 1993.

⁷⁰⁸ Es digno de anotar el tratamiento de usted con que Miguel Casado se dirige en 1989 a Manuel Padorno; fórmula de cortesía que se relajará más adelante, en los años siguientes, cuando ambos consoliden su relación de amistad y literaria. Tendremos oportunidad de comprobar todo esto más adelante. Muy posiblemente, esta sea la primera carta —de una larga correspondencia que habría de venir— entre Miguel Casado y Manuel Padorno.

⁷⁰⁹ Colección dirigida por Miguel Casado y que, dentro de la editorial madrileña Libertarias/Prodhufi, ha dado a la imprenta numerosos y muy interesantes títulos de poesía actual, española o europea; sirvan, a modo de brevísimos inventarios, *Un ángel menos* (1989) de Juan Carlos Suñén, *Contra España y otros poemas no de amor* (1990) de Leopoldo María Panero, *Naturaleza no recuperable* (1991) de Aníbal Núñez, *Poemas estáticos* (1993) de Gottfried Benn, *Vida de un hombre* (1993) de Giuseppe Ungaretti o *Abba* (1995) María del Carmen Pallarés.

⁷¹⁰ Dos años después de la petición de Casado, en 1991, la colección “Los libros del egoísta” editaría *Una aventura blanca* de Manuel Padorno. Como se ve la colaboración entre Manuel Padorno y Miguel Casado fue del todo fructuosa: apenas unos años después aparecería en la misma editorial, Libertarias, aunque esta vez no en su colección de “Libros del egoísta”, otro importante título padorniano, *Égloga del agua*. Hay que anotar, no obstante, que se trató de la

En cualquier caso, junto a mi agradecimiento como lector, reciba mi cordial saludo

Miguel Casado

* * *

La música extremada

Miguel Casado

Tras la lectura de *A la sombra del mar* es fácil concluir que el con-sabido escalafón de los poetas del 50 encuentra en la ausencia de Manuel Padorno (Tenerife, 1933) una de sus lagunas más notables; sus versos se levantan aislados y no ofrecen otros vínculos con los autores de su edad que cierta semejanza de su impulso con el del primer Claudio Rodríguez. Este libro obtuvo un accésit del Adonáis en 1963 y se reedita ahora, precedido por un completo estudio de M. Martínón.

A la sombra del mar, contiene un nítido inventario de elementos naturales, que se resumen en la luz: ésta es envolvente, corpórea, raíz de toda materia. Junto a los objetos, la luminosidad de un adjetivo que se siente como presencia física; la intensidad de la emoción en los ojos se recoge en él. Las continuas enumeraciones y aposiciones hacen ver el despliegue de las cosas y su espacio.

El cuadro descrito no deja de moverse: los pájaros van y vienen, vibra el color. Y ese movimiento es el tránsito de la vida a través de sus seres: los atributos y los nombres se transfieren de unos a otros, en una suerte de circulación sin pausa. El libro traba una tupida red analógica que parece desprendida de la mirada; así la metáfora maneja siempre los mismos elementos que la descripción, incidiendo sólo en su forma de distribuirse, y la paradoja se asienta igualmente como indicio de realidad.

segunda edición de esta obra «corregida y aumentada de julio de 1992», pues la primera había aparecido en Edircra, Las Palmas de Gran Canaria, en julio de 1991.

El tránsito entre los seres se manifiesta sobre todo en una fórmula musical, la música del poema se reúne en su color a las cosas y a las palabras. Más allá de lo métrico, el ritmo es la textura de la frase, la modulación de la sintaxis, los encabalgamientos, los nombres cortos y sin artículo, la hibridez de lo nominal y lo verbal... Y, aún más, las reiteraciones: el libro combina un reducido número de elementos de forma no progresiva, sino ahondante, vertical —los verbos de movimiento son “subir” y “bajar”, “caer”—. La reiteración, la no progresividad, hacen que el tono del libro se constituya como [corte].

En la última parte del libro hay leves cambios de tono, y los poemas de espera intransitiva se cargan poco a poco de ansiedad. La muerte es otro elemento del paisaje, se integra por completo en él, pero la inquieta reacción del *yo* muestra que, pese a su dedicación a la mirada y su asombro, se había mantenido separada del entorno, sin perder su referencia propia de sujeto. Se vuelve a sí mismo, busca allí a Dios, entre el desasosiego existencial y el último Juan Ramón. Pero no hay panteísmo —pues no cesa la distancia respecto al mundo— ni, por lo mismo, tampoco mística pese a las citas de S. Juan de la Cruz, como se comprueba en el rechazo explícito de toda experiencia del vacío. Es solo una pausa en el vértigo: al mirar hacia dentro, cada cosa ocupa su sitio, recobra su nombre.

* * *

[26]

(*Carta de Arturo Maccanti*⁷¹¹ a Manuel Padorno, manuscrita, con primorosa caligrafía, en folio, y firmada a mano “Arturo Maccanti”).

La Laguna 24 de diciembre de 1989

⁷¹¹ Poeta canario, coetáneo de Manuel Padorno, con quien, como podrá leerse en la carta, mantuvo una estrecha relación de amistad. Apareció recogido Arturo Maccanti en *La poesía canaria del mediosiglo*, op. cit., de Miguel Martínón, justo en tercer lugar tras Manuel Padorno y Luis Feria.

Mi queridísimo Manolo:

Todavía bajo la impresión de la lectura del texto “El hombre encantado. Saulo Torón”, aparecido hoy domingo,⁷¹² te pongo estas letras cuando son las nueve de la mañana. Precioso, es lo que se me ocurre decir. Pero tampoco es eso exactamente, es algo más, por supuesto. Me ha dejado emocionado, profundamente emocionado la lectura de “¿Por qué el tercero?”. Esa forma tan tuya de tratar el tema –y todos los anteriores– renuevan en mí la ciega convicción que siempre he tenido hacia ti: que soy y seré uno de tus más adictos seguidores. No he querido nunca parecer parcial, aunque tampoco me importó demasiado. No me he preocupado jamás de que me adjudicasen plaza en este o aquel bando de cualquier índole, pero en la admiración y el fervor he sido siempre –y continuaré así– ciego y parcial. Amo lo que me conviene, como la honestidad y la coherencia de personas como tú.

Con esta entrega de “El [ilegible] cultural” comienzo a comprender perfectamente el alcance y contenido de tu propuesta. Ahora veo el hilo conductor, el tejido transparente de tu proyecto. No es una página al uso, como ha sido habitual entre nosotros, es mucho más y mucho más hondo, y de ello debemos congratularnos todos. La manera de tratar el tema, siempre tú en tu “hermoso taller”;⁷¹³ esa desbordada pasión por todo lo nuestro, sin ánimo de medrar como tantos; la ternura –incluso– con que desarrollas el relato y su trascendencia; tu coraje por la Cultura, por la elevación intelectual de todos nosotros y el afianzamiento de nuestra identidad, te presentan ante mis ojos –ante una muchedumbre de ojos– como un lujo de nuestra tierra, lenta en reconocimiento y tan propensa a la insidia.

⁷¹² El artículo se incluye dentro de las colaboraciones habituales de Manuel Padorno en la prensa escrita de las Islas, más en concreto en el diario de Las Palmas *La Provincia*. Saulo Torón (1885-1774) es uno de los poetas modernistas canarios que Manuel Padorno trató de reivindicar con textos como el que Arturo Maccanti refiere en su carta. Esto es lo que, precisamente le comunica y agradece Maccanti a Manuel Padorno en su misiva: la difusión y revalorización de la cultura canaria.

⁷¹³ Con “hermoso taller” señala Maccanti a las Islas, a las Canarias, puesto que así fueron denominadas por Manuel Padorno desde *A la sombra del mar*.

Sigue sembrando, querido amigo mío. Te reitero mi fidelidad. El momento mejor de toda la semana es aquel en que comienzo la lectura de tus páginas, ante un café negro y un cigarrillo o por algún camino de los alrededores, bajo el débil sol del invierno de La Laguna. Te abraza, agradecido, tu amigo,

Arturo Maccanti

* * *

[27]

(*Carta de Nilo Palenzuela*⁷¹⁴ a Manuel Padorno, manuscrita en folio y firmada a mano “Nilo Palenzuela”.)

Tenerife, 16 de junio de 1990

Mi estimado Manuel Padorno, te agradezco muchísimo el significativo envío de *El hombre que llega al exterior*,⁷¹⁵ título que en sí muestra el proyecto poético al que hacías referencia en la Universidad de La Laguna, hace ya algunos meses.

Me acaba de llegar y apenas he tenido tiempo de leer algunos de los textos. Entre ellos, “El lienzo”⁷¹⁶ me ha hecho pensar en el nomadismo de tu pintura. También en el Stedelijk, en el cubofuturismo ruso. En la fijeza. En la utopía del lenguaje en su rapto de luz. En *A la sombra del mar*. 20 años, decías, ante el horizonte mudo de tu segundo cuaderno. Indudablemente, De Kooning no es Maliévich. Más que el juego suprematista, De Kooning agita su estanque oscuro

⁷¹⁴ Profesor y crítico literario canario, presentó su tesis doctoral, *La poesía de Pedro García Cabrera*, el 31 de octubre de 1986 en la Universidad de La Laguna.

⁷¹⁵ *El hombre que llega al exterior*, Valencia, Pre-Textos, había sido efectivamente publicado en ese mismo año de 1990. Esta obra padorniana posee la indudable relevancia de ser el texto con el que nuestro poeta llegaba a romper ese largo silencio editorial y de publicaciones de cerca de veinticinco años.

⁷¹⁶ En el segundo capítulo de *El hombre que llega al exterior*, “Dentro de la casa europea”, compuesto por doce textos en prosa, aparece “El lienzo” [HE, 57]: «Llovía finamente en Amsterdam. Llovía delgadamente. Fui al Stedelijk Museum [...]» Todas las referencias pictóricas que hace Palenzuela en su carta resultan ser un diálogo con el poema en prosa padorniano.

(su *Dark Land*). La luz más allá de Maliévich y las grietas ¿más acá? de la excavación. Es curioso: no recuerdo a De Kooning en el Stedelijk, acaso estaba borrado por Rauschenberg o se encontraba oculto por la mujer de tu “lienzo”.⁷¹⁷

He dejado pasar varios días y he leído tu libro. Releo estas palabras y pienso en tu radical nomadismo. Acaso Nicolás Guillén vio a la negra ante el lienzo,⁷¹⁸ del mismo modo que tú. Pero, mi estimado amigo, tu llegada al exterior tiene el estigma de la luz, ese ojo que arde seccionada la cabeza que soporta ese sol y la eternidad, el árbol de luz.

* * *

Manolo, estuve a punto de llamarte para felicitarte por el compromiso de Canarias. Al final, mis miedos ante ese instrumento demoníaco que es el teléfono me ha hecho posponer la llamada hasta ahora. De todas formas, aun cuando creo que sobre decirlo, me alegré mucho, pues en Canarias pocos como tú han dedicado su vida al riesgo enorme de la poesía y la pintura.

¿Cómo pudiste soportar la lectura de tu discurso — realmente modélico entre tantas palabras de aire — sin fumar?

Un abrazo con todo el cariño de

Nilo Palenzuela

(Saludos para Josefina)

(Te envió, también, estos *Polioramas*⁷¹⁹ del sorprendente Ernesto Pestana)

* * *

⁷¹⁷ En el poema padorniano se dice: «Fui al Stedelijk Museum. Yo no sabía que ella estaría allí viendo a Willen de Kooning. No podía saberlo. Pero al entrar la vi allí entonces, de espalda. [...]» [HE, 57]. Este personaje poemático aparece y articula todo el poema que, por otra parte, supone un paso más en el particular tópic padorniano de la fenomenología de la visión, de la imagen, del objeto exterior, de la realidad.

⁷¹⁸ Uno de los poemas de *El hombre que llega al exterior* “Cuando la negra” [HE, 65], que recoge una cita de Lezama Lima «Cuando el negro come melocotón...», elabora líricamente esta figura de la mujer negra: «Cuando la negra baja del carro / baja despacio incendiada, baja / cada vez más abajo, por debajo. [...]». Sabemos, por otra parte, que el también poeta cubano Nicolás Guillén (Camagüey, 1902 - La Habana, 1989), ha sido el máximo representante de la llamada poesía negra centroamericana. De ahí, quizá, la mención de Palenzuela.

⁷¹⁹ Ese mismo año de 1990, Nilo Palenzuela había editado (Tenerife, Universidad de la Laguna, Instituto de Estudios Canarios), con selección e introducción suya, los *Polioramas* del poeta canario Ernesto Pestana.

(*Carta de Manuel Padorno a Jorge Rodríguez Padrón*,⁷²⁰ mecanografiada en folio y firmada a mano “Manuel Padorno”.)

20 de agosto de 1990

Querido Jorge:

Tienes mucha razón en lo que dices. *Antes* me circunscribía, *ahora* me abismo.⁷²¹ Desde antes de *A la sombra...* las cosas se daban alrededor y la tarea era cercarlas. El cerco puesto a las cosas, al mundo exterior o interior, fue de lo más agobiante. El trabajo de *A la sombra...* constante, durante más de dos años, fue terrible. Sólo me valía, al fondo, el placer de la escritura, pero muy en el fondo, pues no escribía por placer, según se entiende. La maravilla radicaba en el *Poema de Mio Cid*. La apretura del lenguaje, también, naturalmente, en Juan de Yepes, en Góngora. Y, por supuesto, en Domingo Rivero. *Cada cosa en su sitio*, podríamos decir. Pero para que cada cosa esté en su sitio, *lo está a través del lenguaje*. En ese misterioso saco sin fondo. *Código, Ética, Charing...*, *Hospital*,⁷²² fueron comparativamente hablando un descanso. Es cierto que en *Ética*, tanto “Let’s have a party...!”⁷²³ como “Fármakon”,⁷²⁴ cierran y abren algo; el primero es para mí, si se puede hablar así, la cúspide de un lenguaje *cerrado* y, el segundo, el comienzo de un lenguaje abierto, un discurso que se inicia en la convencionalidad del mundo, certera y engañosa. Sin olvidarme para nada de mi

⁷²⁰ Vid. nota 664.

⁷²¹ Toda la carta constituye una valiosa poética y una muy pertinente reflexión padorniana sobre el origen y la cualidad de su poesía.

⁷²² Textos padornianos posteriores a *A la sombra del mar*, gestados y escritos durante la etapa madrileña del poeta, entre 1963 y 1985. La mayoría de ellos quedaron inéditos durante años y solo se publicaron en el volumen colectivo de 1990, *El nómada sale*. Uno de ellos, *Hospital*, largo poema humorístico, satírico, compuesto en versículos, permanece hoy en día inédito.

⁷²³ Ya hemos hablado bastante acerca de este importante poema de *Ética* (1967-1977), que apareció, inicialmente, incluido en la antología personal padorniana de 1970, *Papé Satàn*. Véanse las notas 661 y 662.

⁷²⁴ “Farmacon” [NS, 92-93].

experiencia del lenguaje, pero vaciándolo de moral y haciendo caso omiso de la palabra profundamente contaminada de religiosidad católica, cristiana,⁷²⁵ intento muy poco productivamente (75-80)⁷²⁶ iniciar el canto; alborea con *El animal...* (todavía en Madrid), se arremolina en torno a *Una bebida...* (en Madrid y ya en Las Palmas, en Canarias), y se abisma *En absoluta...*⁷²⁷. Naturalmente, hay tajos que conducen a otra parte, marchas atrás, múltiples ramificaciones, una enorme cautela *disimulada* de espontaneidad, verdades dichas para que sean verdades sólo a su tiempo, el asombro del vivir constante, la perplejidad de ser un animal hombre, el mundo interior, *el vaso sobre la mesa, la gaviota que cruza*.

No hay más vertiginoso conocimiento de uno mismo que el que viene, todos los días, desde nuestra infancia. Uno no se conoce así de pronto, la indagación viene de viaje, la dirección de la vida. Muy junto a ella se sitúa la contemplación del mundo, su increíble misterio. Con los años, la reflexión y el trabajo me di cuenta que el mundo exterior *estaba casi por hacer*. A mí me ha venido muy bien *el lado plástico*. Tanto Per Abbat como Giotto colocaron las cosas en su sitio *como las seguimos viendo*. Pero este siglo ha dado hondo tajo a la cosa contemplada: la cosa en su sitio *es distinta*. Fíjate en el verso de Juan Ramón Jiménez incrustado en el poema “El hombre lógico” de *El hombre que llega...* : una luz de otra parte en una nube.⁷²⁸ Para mí, el mundo exterior, después de Nicolás de Cusa, después de Picasso, *grosso modo, es distinto*. Un mundo exterior que va desde lo personal a lo colectivo, desde Kandinsky, desde Mondrian, que tratará de normalizarse (ya se normaliza) hacia los siglos futuros. Poéticamente el precursor es Rubén Darío, el continuador tardío J. R. Jiménez.

⁷²⁵ Se refiere aquí Manuel Padorno a todo el intento de este periodo, frustrado y que, de alguna manera le condujo al silencio, por crear una palabra poética absolutamente despojada y liberada del sustrato moral y léxico judeocristiano. Manuel Padorno consideraba que algo de esto había sido consumado por él en poemas como “Let’s have a party...!”.

⁷²⁶ Suponemos que el poeta quiere decir que entre 1975 y 1980.

⁷²⁷ Señala Manuel Padorno a *Una bebida desconocida* (1986), *El animal perdido todavía* (1980-1987) y *En absoluta desobediencia* (1981-1988), obras, también de este periodo y que aparecieron, doble y diversamente, en *El naufrago sale* (íntegras en este) y en *El nómada sale* (y siendo objeto de una selección, aquí, las dos últimas) de 1989 y 1990, respectivamente. Las reflexiones de Manuel Padorno sobre cómo se produce su obra resultan, en estas líneas, de particular interés.

⁷²⁸ [NS, 214]

Aunque me preocupa *cerrar* un poema ajustadamente, y que se sienta su rigor, también me preocupa dejarlo *abierto*, sin ajustarlo tanto porque *el ajuste es otro*, más conceptual. “El árbol exterior”⁷²⁹ de *El hombre que llega...*, aun participando de los dos ajustes, se dirige más a este último, el abierto misterioso *real*. ¿La nueva dimensión del mundo? ¿Nueva? Nueva me repugna mucho, pero todavía no tengo otra acepción. Creo que es Lezama Lima quien entendió muy bien todo esto. Sin embargo, múltiples manifestaciones artísticas aquí y allá desechan abiertamente un entendimiento del mundo *nuevo*, y además participativo. Es decir, que no es cosa de iniciados, sino de sensibilidad. La música, la danza, la pintura. Creo que la poesía va muy por atrás. Esto de que hablo no tiene que ver como tú comprendes absolutamente nada con la llamada poesía concreta, todavía dentro de la vanguardia clásica. La publicidad escrita actual tiene más vigor que la ingeniosa poesía concreta hoy. Una antología de video-clip actual (que está por hacer) como una antología de poesía visual, sería la mejor propuesta. La pantalla como página, la cámara como tinta, la imagen como sílaba.⁷³⁰

Espero que *Desnudo en Punta Brava*⁷³¹ ahonde clarificando todo esto de que venimos hablando. El vaso continuará ¿eternamente? sobre la mesa, en el mismo sitio, pero más dotado cada día del asombro de vivir, del la profundidad del aires, del espacio.

Un fuerte abrazo para ti y para Pizca.⁷³² Nosotros también lo pasamos muy bien el otro día.

Manuel Padorno

⁷²⁹ [NS, 221]

⁷³⁰ Muy interesantes resultan estas consideraciones padornianas: por su contenido y por ser inéditas.

⁷³¹ El poeta ya debía tener terminado el libro, que se editaría el mismo año de esta carta, en 1990, en Madrid, Hiperión. Ahora bien, ignoramos si en el momento de escribir esta carta el libro había sido ya editado.

⁷³² Hipocorístico dado a la esposa de Jorge Rodríguez Padrón.

Por cierto, posiblemente cambie el título de la antología *El caracol nocturno*,⁷³³ no sé todavía cuál. Esto pasará a titular el primer capítulo del libro que estoy escribiendo, posiblemente.

* * *

[29]

(Carta de Antonio Gamoneda a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 17x21cm., con membrete “antonio gamoneda” en el ángulo superior izquierdo, “dámaso merino, 2.24003- león” en el derecho, enviada en sobre de 12x17 cm., con matasellos “18-3-91” y con membrete en el remite de “FUNDACIÓN SIERRA-PAMBLEY Calle Sierra-Pambley, 2 24003 LEÓN”)

17 de marzo de 1991

Querido Manuel Padorno:

Vengo estando (y aún seguiré, que, afortunadamente, el misterio es duradero) sumergido en el resplandor, que es coherencia y profundidad, de tu obra. Hermosa travesía, el segmento que une [ilegible] desde *A la sombra del mar* a *Desnudo*.⁷³⁴ Gracias por esta oceánica escritura y gracias también por todas las generosidades que has tenido con nosotros en los breves días isleños.⁷³⁵ En estas es parte muy principal Josefina, a quien dirás que queda en nuestro cariño para siempre.

⁷³³ No llegará Manuel Padorno a publicar ninguna antología bajo este título. El poeta debió bajar una antología bajo este título pero el proyecto quedó, como otros textos de estos años, inédito.

⁷³⁴ Se refiere aquí Antonio Gamoneda al periodo que va desde 1963 hasta 1990, fechas de las respectivas publicaciones de *A la sombra del mar* y *Desnudo en Punta Brava*. Esta última obra había sido publicada en la editorial madrileña Hiperión.

⁷³⁵ Se refiere Antonio Gamoneda a los días que debió pasar en Las Palmas con motivo de su asistencia al congreso de los “Poetas de la periferia” organizado por Manuel Padorno y que tuvo lugar en la capital del archipiélago a principios de marzo de 1991. También participaron en este encuentro María Victoria Atencia y Ángel Crespo.

Gracias otra vez, con un descomunal abrazo,

Antonio

* * *

[30]

(*Carta de Manuel Padorno a Severo Sarduy*,⁷³⁶ mecanografiada en folio y firmada por “Manuel Padorno”)

Las Palmas de Gran Canaria, 21 de mayo, 1991

Querido Severo:

Lamenté mucho no poder desplazarme a Tenerife para abrazarte. Bueno, vendrás a Las Palmas.⁷³⁷

He visto ahora a Emilio en Madrid, y a Martine.⁷³⁸ Hermosamente bellos, esplendentes. Jugamos una partida de billar nocturna (con José Luis Fajardo y Juan Cruz Ruiz⁷³⁹) de restallante sortilegio.

Tendría que contarte muchas cosas de tu bellissimo *Cocuyo*.⁷⁴⁰ No

⁷³⁶ Severo Sarduy (Camagüey, Cuba, 1937 - París, 1993), narrador, poeta, periodista y crítico de literatura y arte cubano.

⁷³⁷ No llegaría a cumplirse este pronóstico de Manuel Padorno.

⁷³⁸ Emilio Sánchez-Ortiz (1933), novelista madrileño, había publicado dos títulos en JB, la editorial de Manuel Padorno y Josefina Betancor: *PÁG. DEM.* A3S (1973) y *O* (1975). Martine era la pareja del novelista.

⁷³⁹ José Luis Fajardo y Juan Cruz Ruiz, pintor autodidacta el primero, novelista y periodista el segundo, canarios ambos con los que Manuel Padorno mantuvo estrechas relaciones de amistad. De Juan Cruz, recordémoslo, había sido la edición del volumen colectivo padorniano, *El nómada sale*, que había sido publicado apenas un año antes, en 1990. El texto iba precedido de una introducción en forma de entrevista a Manuel Padorno, “Palabra del sol” [NS, 17-46], e interesa apuntar esto puesto que algunas de las entrevistas más pertinentes como acercamiento al pensamiento del poeta fueron, precisamente, realizadas por Juan Cruz.

⁷⁴⁰ En Barcelona, Tusquets publica, en 1990, *Cocuyo*, novela de Severo Sarduy a la que Manuel Padorno hace referencia.

puedo todavía. Estoy inmerso (todavía) en la plenitud de su resonancia.
Un poco más adelante.

Te envío *Desnudo en Punta Brava* y *Una aventura blanca*,⁷⁴¹ que creo que no tienes. Te adjunto también, por si tienes tiempo para su lectura, fotocopias de lo que escribo y hablo por Madrid de nuestro Lezama Lima,⁷⁴² el fabuloso animal de la luz, del amor, de lo invisible. Ya verás que en *Desnudo...*, página 16, “Habanera”,⁷⁴³ le recuerdo también.

Mucha salud para tí y los tuyos de Josefina y míos. Recuerdos a los amigos. Recibe un fuerte abrazo de quien te admira y quiere

Manuel Padorno

* * *

[31]

(*Carta de Fernando Gómez Aguilera*⁷⁴⁴ a Manuel Padorno manuscrita en folio y firmada por “Fernando Gómez Aguilera”)

⁷⁴¹ En enero de 1991 y dentro de la colección “Libros del egoísta”, dirigida por Miguel Casado, de la editorial madrileña Libertarias, había publicado Manuel Padorno *Una aventura blanca*. Para *Desnudo en Punta Brava*, Vid. nota 713. El caso es que Manuel Padorno envía a su colega sus dos últimos y más recientes títulos publicados hasta la fecha.

⁷⁴² El gusto y la influencia de la obra del también cubano Lezama Lima estaba presente en el pensamiento y la obra respectivas de Manuel Padorno y Severo Sarduy.

⁷⁴³ Efectivamente, el poema “Habanera” de *Desnudo en Punta Blanca* constituye un homenaje a Lezama Lima: «Vestido blanco lino / largo puro habanero / asmático y cegato / [...] Va camino / del café, la tertulia / [...]» [DPB, 16]

⁷⁴⁴ Director de actividades de la Fundación César Manrique, es también comisario de exposiciones y poeta. Unos años después de esta carta Manuel Padorno publicaría gracias a la Fundación César Manrique, en Lanzarote, 1995, su *Desvío hacia el otro silencio*, en la colección de bibliófilo Peñola Blanca, con primoroso diseño de Alberto Corazón. La obra padorniana constituyó, por otra parte, la primera entrega de esta hermosa colección en la que seguirían títulos de, entre otros, Francisco Pino, Carlos Edmundo Ory, Claudio Rodríguez, Antonio Gamoneda, José Ángel Valente o José Miguel Ullán. El breve inventario de autores permite hacerse una idea de la orientación de Peñola Blanca.

Lanzarote, 27 octubre 1991

Querido amigo Manuel:

Cumpliendo con el compromiso que contigo adquirí, aquí te envío los juegos de postales que completan el trabajo de homenaje al emigrante canario, en el que participé junto a Juan Gopar.⁷⁴⁵ Deseo fervientemente que las postales de Lanzarote os sirvan, a Josefina y a ti, para devolveros a la memoria, con frescura, algunas de las sensaciones lanzaroteñas que, a principios de los 60, en esta isla abrazasteis.⁷⁴⁶ De algo servirán, si así fuera.

Leo estos días y releo tu *Égloga del agua*.⁷⁴⁷ Tengo, cada vez más firme, la convicción de que no sólo es un gran libro, sino tu gran libro: tu libro, tu poema. Creo advertir en él las claves fundamentales y completas de tu poética: el simbolismo esencial de tu poesía, la construcción lírica del viaje interior —todo el poema encuadra, a mi manera de ver, un periplo de inmersión y búsqueda alumbradora—; y el trazo del “imaginario”, insuficientemente albeado; la creación del bestiario, naturaleza y ser del “otro”, de “lo otro”; la propuesta de esa nueva sensorialidad ontológica —quizá— de tu poesía: “oír distinto”, ver distinto: la vía del *secretillo*, que habría que añadir a las ya clásicas del conocimiento místico —leo, releo estos días, al mismo tiempo que tu *Égloga*, a María Zambrano, y me apoyo dos maromas paralelas del mismo andarivel: “Yo vengo aquí porque no veo, me doy cuenta de que no sé ver, de que de verdad pocas veces he visto algo”, dice María. Está también, entre las cuadernas de ese hermoso “barco verbal” tuyo la dialéctica del irse/quedarse, su mentira, su oscura razón descabezada; nos construyen, al fin, otra isla y de ella respiras y braceas

⁷⁴⁵ Artista canario, nacido en Lanzarote en 1958.

⁷⁴⁶ Apunta Fernando Gómez aquí al hecho de que Manuel Padorno y Josefina Betancor, recién casados, marcharan a vivir a la isla de Lanzarote. Desde 1961 hasta 1963, fecha de la ida a Madrid, los Padorno vivieron en Lanzarote donde el poeta fue doblemente padre: de su primera hija, Ana Teresa en 1961 y de su primera obra importante, *A la sombra del mar*, que merecería el accésit del Adonáis en 1963.

⁷⁴⁷ Publicada en Las Palmas de Gran Canaria, 1991, *Égloga del agua* es una de las obras más complejas y ricas en toda la poesía de Manuel Padorno. Fernando Gómez Aguilera supo apreciar la calidad de este texto y a ponderarlo van encaminadas buena parte de sus palabras en esta carta. Las palabras de Gómez Aguilera constituyen una acertadísima crítica al texto padorniano, *Égloga del agua*, que conoció una segunda edición, corregida y aumentada, un año después, en Madrid, Libertarias, 1992.

sobre un cuerpo: qué eres, eres otra, estás donde no te vi, durante muchos años te estuve edificando dentro porque eras traslúcida y yo quería la luz: cualquier mundo ha de tener un territorio, incluso el sueño, el agua también.

Y luego la palabra. Y al principio la palabra. Porque tenía que ser fundacional la palabra que creara ese otro territorio de referencia. Está aquí en todo su esplendor, con los mejores velos para su danza más luminosa. Ya decía Unamuno, en la introducción al *Zohar*, que la mística era en buena medida filología. Claro que sí. Esencialmente.

Intento ordenar todas las impresiones de la lectura y articularlas, con el deseo de que acaben dando cuerpo y vida a un ensayo sobre *Égloga del agua* como referente de la poética de Manuel Padorno.⁷⁴⁸ Porque no son pocas, además, las relaciones de este último libro con aquel otro ineludible *A la sombra del mar*. Allí se esbozaba una manera de ver y de decir, aquí, en la *Égloga*, se culmina la voz, se asienta madura, clamorosa. Entre medio: muchos versos. Pero hoy: el libro para el que se quemaron todas las naves, y se vendieron todas las propiedades. A mi juicio, la *Égloga* hay que verla a la luz de aquella *A la sombra del mar*: el agua es la misma, media el batido del remero y la travesía, la travesía de muchas albas y derrotas.

No te oculto mi más sincera emoción por este libro, que creo más definitivo tuyo, en su significación, *unidad*, alma y escritura.

Sólo, si tú me permites, un leve quejido: libre de *El contenido vacío*⁷⁴⁹ hubiera sido más libre.

Es poesía suficiente, por esplendorosa, y el vaciado le saca al exterior alguna tripa.

Pero quejido muy leve.

⁷⁴⁸ Si bien sabemos que Fernando Gómez Aguilera publicó sendos artículos (“Cartografía del desvío”, en *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, el 26 de febrero de 1998, págs. III/35-36/IV y “El idioma del principio”, en *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, el 23 de mayo 2002, pág. VII/43) acerca de Manuel Padorno y su obra, el posible ensayo sobre *Égloga del agua* quedó, finalmente, inédito o en el tintero. Una lástima, puesto que el juicio crítico de Aguilera parece, en general, de lo más acertado.

⁷⁴⁹ *El contenido vacío* es el autocomentario que Manuel Padorno, al modo de Juan de la Cruz, realiza de su *Égloga del agua*. Este aparece, a modo de apéndice, tras el poema principal. Según el propio Manuel Padorno, en *El contenido vacío* pretendió registrar el proceso de gestación del poema, registrando cada una de las correcciones que el poeta practicó sobre los versos del poema.

No olvido aquella, ya lejana, mañana de octubre, tan dentro de la luz.
Un fuerte abrazo,

Fernando Gómez Aguilera

* * *

[32]

(Carta de Manuel Padorno Severo Sarduy⁷⁵⁰ mecanografiada en folio y firmada por “Manuel Padorno”)

Las Palmas de Gran Canaria, 20 diciembre 1991

Querido Severo:

Me gustaría mucho que vinieras a presentar *Égloga*.⁷⁵¹ También leerías tú tus poemas. Tendría que ser un fin de semana largo. Te llamaré.

La *Égloga* tiene que ver mucho contigo. Ya lo verás por las páginas 74, 75.⁷⁵² [A mano] Escríbeme.

⁷⁵⁰ Vid. nota 736.

⁷⁵¹ Vid. nota 747.

⁷⁵² Efectivamente, en las páginas 74 y 75 de *El contenido vacío*, autocomentario a *Égloga del agua*, Manuel Padorno realiza referencias muy explícitas a Severo Sarduy y a su obra, en relación con la gestación del complejo poema padorniano. Reproducimos íntegra la anotación a la que se refiere Manuel Padorno: “ESTROFA QUINCE Ese lugar adonde quería ir debía tener un nombre sonoro. Lo inventé: «Cocuya».

El verso «A Cocuya me fui. A ver distinto» fue, durante varias semanas, el primer verso de esta estrofa y de la siguiente. También pensé si podía ser Papeete, la capital de Tahití, pero lo rechacé rápidamente, haría demasiado evidente el entorno gauguiniano, y no era eso. Tenía que evitar cuidadosamente ir más allá de lo que pretendía. También inventé «Cabuco». Cocuya me gustaba más: un lugar donde ver. Un lugar de alguna isla mental, el *imaginario insular*. Pero, por otra parte, no quería «tropicalizar» el poema. Cocuya lo hacía. Era otro trópico el que pretendía crear. Un trópico cultural mentalmente virgen, sin énfasis. En el poema. También podía ser, es posible, por la resonancia que tuvo en mí la última novela publicada de Severo Sarduy, (uno de los máximos representantes de la coralidad teleológica

También te adjunto fotocopia de un pequeño y cariñoso homenaje a nuestro querido Eliseo Diego.⁷⁵³

Te deseo toda la felicidad del mundo para ti y los tuyos en 1992. Espero verte pronto. Recibe un fuerte abrazo

Manuel Padorno

* * *

[33]

(*Carta de Manuel Padorno a José Ángel Cilleruelo*,⁷⁵⁴ *manuscrita en folio y firmada por "Manuel Padorno"*)

Las Palmas de Gran Canaria, 4 de febrero 1992

Querido amigo José Ángel:

Nuestro común y buen amigo Fernando Senante me remitió tu crítica⁷⁵⁵ y tu tarjeta postal. Te estoy muy agradecido. Estos últimos años he podido ir ter-

cubana), cuyo sonoro título, *Cocuyo*, impregna olorosa y abiertamente el espacio. Posiblemente fue la rotunda sonoridad redondeada de esta palabra la que me alejaba de llegar a la isla del agua. El Caribe canario europeo espiritual.

«A no ver dentro de mí mismo siempre» lo que se tiene que ver, o pensar. Evitar la rutina espiritual. La ruina. A no ver casi nunca lo que se ve con normalidad, tan virtualmente. A ver distinto. En ese territorio al que se llega.» [EA, 77-75].

⁷⁵³ Eliseo Diego (La Habana, 1920- Ciudad de México, 1994), poeta y escritor cubano.

⁷⁵⁴ Poeta, crítico literario y antólogo español, dedicó pocos pero muy interesantes artículos a tratar la obra y el fenómeno poético padorniano. Son muy pertinentes sus reflexiones acerca de la Generación del 50, donde trata con justeza crítica el caso de Manuel Padorno y otros más de los poetas *periféricos*, en su *Antología de la poesía española contemporánea*, Barcelona, Clásicos Castellanos, 2002, pág. 25. También es muy interesante su trabajo como editor al descubrirnos y presentarnos la figura de José María Fonollosa en su edición de *Ciudad del hombre*, en Barcelona, DVD, 1996.

minando libros, y publicando. ¡Cuántos problemas con el lenguaje! Uno nunca está satisfecho; el trabajo es constante, se sigue corrigiendo.

Tengo mucho gusto de adjuntarte mi último libro publicado, *Égloga del agua*.⁷⁵⁶ Por fin he anotado un poema como venía deseando desde siempre. No sé qué te parecerá.

En espera de saludarte personalmente, recibe un fuerte abrazo

Manuel Padorno

* * *

[34]

(*Carta de Manuel Padorno a Miguel Casado*,⁷⁵⁷ mecanografiada en folio y firmada por “Manuel Padorno”)

Las Palmas de Gran Canaria, 2 de abril 1992

Muchas gracias por tu generosa crítica.⁷⁵⁸ Me emocionó grandísimamente.

Pues, Miguel, te envío todo el material publicado en la prensa de aquí que, finalmente, concluye con la polémica de Andrés Sánchez Robayna.⁷⁵⁹ De un académico subido. Es bueno ir conociendo el engreimiento de ciertos personajes. (También se lo he enviado a Juan Carlos Suñén). Aunque no necesaria-

⁷⁵⁵ El artículo que Manuel Padorno agradece a Cilleruelo debe de ser, por las fechas, “La periferia es el centro”, *El Observador*, Barcelona, 25.05.1991, pág. IV, cuyo título es suficientemente ilustrativo acerca de su contenido.

⁷⁵⁶ *Vid.* nota 750.

⁷⁵⁷ *Vid.* nota 706.

⁷⁵⁸ Por las fechas, podría tratarse del artículo que Casado dedicó a *Una aventura blanca*, “Respiración blanca”, *Diario 16*, Libros, Madrid, 5 de diciembre de 1991, pág. V.

⁷⁵⁹ Se refiere Manuel Padorno a la agria polémica literaria que mantuvo, entre el 9 de septiembre y el 23 de noviembre de 1991, en prensa, en el *Diario de Las Palmas*, con Andrés Sánchez Robayna con motivo de las interpretaciones acerca de una obra, la *Soledad escrita en la Isla de Madera*, del poeta barroco canario Cristóbal del Hoyo. El enfrentamiento entre ambos poetas canarios fue tan intenso que supuso la ruptura definitiva en las relaciones amistosas y literarias que hasta entonces habían mantenido.

mente hay que llevar un orden de lectura, las cosas se dan por este orden: primero, mis 16 artículos dedicados a don Cristóbal del Hoyo; segundo, el suplemento cultural dedicado en los 230 años de la muerte de don Cristóbal, e inmediatamente después la polémica. Andrés buscó la forma de callarse... indignamente. Si los artículos y el suplemento cultural fue acaparando el interés de los lectores, tanto de los enseñantes en institutos como en las universidades canarias, y de los políticos, la polémica introdujo en la sociedad niveles de reflexión sobre la literatura canaria indicativos de que hay que revisarlo todo, de que tenemos una literatura espléndida... en la modernidad, en la heterodoxia, necesitada de entendimiento, claridad y estudio. En definitiva, desde que inicio mis artículos, el que ha salido beneficiado es don Cristóbal, la poesía canaria. También te adjunto artículos de prensa míos, en la búsqueda de ese... "telos insular".

He dado tu dirección a Francisco José Cruz, Revista *Palimpsesto*, ya que en su último número saldrán 9 estrofas iniciales de mi libro inédito *Vir Heroicus Sublimis*,⁷⁶⁰ que me gustaría que conocieras.

¿Cómo va tu libro de ensayos? ¿Y el de poesía? ¿Y Olvido?⁷⁶¹ ¿Prepara algún libro? Tenedme al tanto.

En espera de tus gratas noticias, reciban de Josefina y míos, un fuerte abrazo

Manuel Padorno

* * *

[35]

(*Carta de Arturo Maccanti*⁷⁶² a Manuel Padorno, mecanografiada en folio y firmada a mano "Arturo")

⁷⁶⁰ Libro inédito de Manuel Padorno.

⁷⁶¹ Olvido García Valdés, poeta española (Santianes de Pravia, Asturias, 1950) y esposa de Miguel Casado.

⁷⁶² Vid. nota 714.

La Laguna, 28 de junio de 1992

Querido Manolo,

el hecho de que me decida hoy a ponerte estas líneas, rompiendo mi voluntario silencio, no supondrá que lo rompa de nuevo y mucho menos que yo aliente la esperanza de que tú rompas el tuyo hacia mí, hacia nosotros. En la lista de mis muchísimas renunciaciones, está el no esperar nada ni pedir nada, ni ponerme detrás de la ventana aguardando a nadie. Son más confortables, los cuartos interiores.

Pero, de cuando en cuando, algún acontecimiento me saca de esta progresiva indiferencia, como el que da motivo a esta carta absolutamente espontánea: la lectura esta misma mañana —sábado, 28, a las 7,30— de tu poema “El mar la carretera”,⁷⁶³ aparecido en el suplemento “Sol de verano” de la *Gaceta de Canarias*.

Desconozco si está publicado, en cuyo caso lo buscaré entre tus libros, pues los tengo todos, o es un poema inédito. En ambos supuestos, lo verdaderamente importante es el abordaje, la “avería gruesa” que me ha producido la colisión con su texto, la caída libre en lo que “no se ve” del poema, como también ha sido importante la cantidad de cotidianas miserias que me ha quitado de encima en razón a la infinita revelación de claridades en las que me he sumergido dichosamente.

Isabel y yo, incluso asumiendo y respetando tu distanciamiento y tu silencio, queremos darte las gracias por esta “donación de la mañana” que nos has regalado inesperadamente y por permitirnos participar de tu plenitud.

Para ti y Josefina, siempre lo invariable de nosotros dos.

Arturo

⁷⁶³ El poema era inédito y no llegaría a publicarse en libro. En la carta de respuesta de Manuel Padorno a esta de Arturo Maccanti, que recogemos a continuación, quedan aclaradas las vicisitudes en torno a este poema. En *La Guía*, antología personal de 1996, aparece recogido “Carretera del mar”; a pesar de que el poeta señala en *La Guía* que el poema es inédito, no podemos asegurar a ciencia cierta que este sea el poema que leyó Maccanti en la *Gaceta de Canarias* con el título de “El mar la carretera”.

* * *

[36]

(Carta de Manuel Padorno a Arturo Maccanti, mecanografiada en folio y firmada a mano "MP")

Las Palmas de Gran Canaria, 3 de julio de 1992

Querido Arturo:

No creas que yo mantengo una actividad social, de relaciones y compromisos, que me hacen estar en cualquier parte, a cualquier hora y con quien sea. Porque sencillamente no puedo. Desde hace ya bastante tiempo. No puedo ya subir las escaleras de tres en tres. Sólo suelo comprometerme... por afecto. O porque son asuntos que están dentro del oficio que tenemos, y lo pagan. Afortunadamente ya la gente comienza a entender que nuestro oficio debe atenderse económicamente, lo que sea.

Este alejamiento me ha llevado a poder terminar libros, a ordenarlos, a trabajar más los poemas, a publicar. Casi no salgo de casa; doy una vuelta por el paseo, me siento con los amigos al final de tu calle, en la avenida, y otra vez de vuelta. He ido terminando libros y enviándolos a distintas editoriales españolas ¿comprendes esto? Me he sometido abiertamente a sus asesores, a sus consejos de lectura; fui aceptado en tres y rechazado en dos. Es decir, envié 5 libros a distintas editoriales y me sometí a lo que ellos buenamente decidieran. No tenía ninguna garantía de que los aceptaran. Te digo esto, Arturo, porque la gente cree que yo tengo la línea abierta con todo el mundo. Y los que no publican por aquí, además, no quieren arriesgar nada, no quieren verse rechazados por nadie,

por ninguna editorial, y menos si es peninsular. No. Hay que arriesgarse. ¿Y por qué no hacerlo desde “el más confortable cuarto interior”?

Me alegra muchísimo que “El mar la carretera” te haya sido (como “ave-ría gruesa”) tan “veedor”. Forma parte de un libro inédito ¿no salió este dato en la página del suplemento? intitulado *La canción todavía*. De este libro sólo se han publicado dos poemas, éste, y el que ha salido manuscrito en la Revista *Zurgai* titulado “En la casa del agua”. Es un libro que trabajé desde el 85, más o menos; hace casi dos años que lo tiene la Editorial Hiperión. La edición del libro se complica porque lleva dibujos enfrentados al poema. Ya veremos. Aunque el título es definitivo, mientras no se publique seguirá siendo provisional.⁷⁶⁴

Me alegra que te haya precipitado, en “caída libre”, en lo que no se ve. Y que esta “donación de la mañana” les haya sacudido de las miserias cotidianas, y conducido “a la infinita revelación de claridades”. Es que naturalmente, Arturo, tú eres como escritor el lector ideal. El texto se ha hecho en ti. En ustedes.

Para terminar, por hoy, quisiera sólo apuntar algo que das como sentado: “mi distanciamiento y mi silencio”. Y no seas mimoso. Creo que cuando has necesitado algo de mí, como yo de ti, algo verdaderamente necesario, útil, etc., nunca he dejado de estar, nunca he dejado de atenderte. Ni tú a mí tampoco. Tú eres para mí como el hermano más joven que yo y de más edad que Eugenio,⁷⁶⁵ pero no me preguntes por qué. ¿Cuánto tiempo hace que no ves a tus hermanos de sangre, ni les llamas? ¿Dejas por eso de mantener una relación mental con ellos continuamente? En absoluto. ¿Pero qué pasa con Arturito? Que cuando a Arturito no le salen las cuentas íntimas como él las hace, como él las quiere, comienza a incomodarse. ¿Pero él realmente echa cuentas? Sí señor. Claro. Él apenas sabe sumar con los dedos, como yo. Pero las cifras del debe y del haber,

⁷⁶⁴ Efectivamente, los problemas con la editorial debieron ser insalvables, puesto que *La canción todavía* no llegó a publicarse. Y los poemas que Manuel Padorno menciona como pertenecientes a este libro tampoco han conocido otra publicación que la que señala, en revistas, Manuel Padorno en su carta.

⁷⁶⁵ Eugenio Padorno, hermano menor, por nueve años, del poeta.

de Arturo, sabemos que son páginas y páginas de cosas que no tienen precio, que son incalculables, espléndidas cantidades borrosas, números que se levantan del libro perdiéndose en el cielo, inmensas cifras de afecto, y de cariño, que se rumian, nos ronronean y acompañan camino de casa.

¿Quieres echar una vez más, una vez más, una mirada más a ese libro de contabilidad invisible que guardas en tu corazón? ¿No será que a Arturito se le ha olvidado algo en alguna parte? ¿Y no será que a Arturito, que siempre ha ido a su aire, que siempre ha sido mimoso, ahora, necesita que se le diga de viva voz, pues quiere oírlo, sentado como está en sus habitaciones interiores, que fue un niño precioso, un joven hermoso, que es ya un hombre maduro al que le sigo adorando entrañablemente?

A lo mejor. Quizá. Es bueno saberlo. Estar seguro de lo que ha sido siempre la amistad y la belleza. Besos y abrazos de Josefina y míos para Maga y para ti,

Manuel Padorno

* * *

[37]

(Carta de Manuel Padorno a John Taggart,⁷⁶⁶ mecanografiada en folio y firmada a mano “MP”)

Las Palmas de Gran Canaria, 7 Febrero 1993

Querido Taggart:

Naturalmente no voy a excusarme haber dejado pasar tanto tiempo, a mí no me lo

⁷⁶⁶ John Taggart (1942), poeta y crítico norteamericano.

parece, sin haberte contestado; pues hay asuntos cuya resonancia, mientras perdura, es tan honda que parece que fueron de ayer mismo. Quiero decir, según mis argumentos, que tu carta me llegó “antes de conocerte”, conocerte fue ayer, y hoy, después de tanto tiempo real transcurrido, me apresto a recordarte con palabras el calor todavía de tu acento y tu presencia. Que comulgáramos en el adentramiento crítico resuena todavía en mí como de ayer mismo. Es que tú posees ese don de estar tan lejos sosegada, crítica y espiritualmente que, al regresar lo haces con toda naturalidad y sin ningún esfuerzo. No pudo ser de otra manera: “viajar” mentalmente en/hacia la “Capilla de Rothko” requiere, con anterioridad, haber construido pacientemente la nave adecuada, con la madera de la paciencia infinita, llevando “amansado” en las manos el timón de la claridad espiritual: la amorosa aventura mental.

¿Qué haces? ¿Qué camino haces diariamente? ¿Qué ves? ¿Cómo van tus ediciones?

Nosotros vivimos en una vieja casa de dos pisos de 1850, la primera construida en la Playa de Las Canteras, en un lugar llamado “Punta Brava”.⁷⁶⁷ Mar de una luminosidad incendiada: mi ventana de luz, mi capilla infinita. Excúsame decirte, sin ironía, (*peace on earth*⁷⁶⁸) que nos gustaría que tú gozaras de su tranquilidad y nosotros de tu compañía.

Estos últimos años he trabajado mucho. Los poemas no se terminan nunca. Una vez editados vuelvo a ellos nuevamente, a precisar más, a ajustarlos más. Te envío la primera y segunda edición (corregida y aumentada) de mi libro *Égloga del agua*.⁷⁶⁹ Al final comento la “historia” del poema. ¿Cómo va tu castellano? ¿Te atreves a leer el poema y el comentario? Ya me dirás.

Josefina anda a vueltas con los tuyos, sobre todo, con el de la *Capilla de Rothko*.⁷⁷⁰ Le está costando mucho traducirlo. Ya veremos.

¿Tienes previsto algún viaje a Europa? Tal vez podamos “lograr” que hagas

⁷⁶⁷ Está hablando, Manuel Padorno, de la casa del poeta en Las Palmas, en la Playa de las Canteras. Efectivamente, el inmueble ha jugado un papel esencial, simbólica y materialmente, en la vida y la obra del poeta. Sabemos que en la elección de esta casa fue de capital importancia la voluntad de Josefina Betancor.

⁷⁶⁸ Se trata, *Peace on earth*, Turtle Island, 1981, del título de un poemario de Taggart.

⁷⁶⁹ Vid. nota 747.

⁷⁷⁰ La Capilla Rothko, creada en Houston por el influyente artista norteamericano de origen letón, funciona como capilla, museo y foro. Es, por tanto, un espacio donde religión, arte y arquitectura aparecen estrechamente vinculados.

una escala por aquí.

Deseando verte y abrazarte, recibe cariñosos saludos de Josefina y míos.

Un fuerte abrazo,

Manuel Padorno

* * *

[38]

(*Carta de Manuel Padorno a Isabel Medina Calle,*⁷⁷¹ *mecanografiada en folio y firmada a mano “Manuel Padorno”*)

Las Palmas de Gran Canaria, 22 de julio de 1993

Querida Isabel, querida colega:

Cada día me siento más incapaz para aconsejar a nadie, o siquiera dar mi parecer, respecto a la poesía. Tengo tantos problemas con el lenguaje, con la palabra justa, con la precisión y la armonía, con las cuestiones previas, el entendimiento del mundo, que no deben entrar en el poema (para no demorar la entrada en la significación), que opinar sobre poesía escrita me resulta del todo desaconsejable. Porque es un oficio sagrado. Y debemos respetar cualquier poesía y alentar que se siga escribiendo. Es mi único consejo: la soledad, el trabajo, el silencio.

De todas formas, en tu libro inédito, reclaman mi atención tus imágenes “creacionistas”, y tu hermoso y noble corazón dolorido.

Es tan grato el recuerdo que tengo de ti, hablando de nuestras cosas en el anochecer palmero, a la orilla de la avenida marítima, con tanta pasión y clarividencia por tu parte, que tu amistad, inesperada, fue premio a aquel viaje.

⁷⁷¹ Poco podemos aportar en cuanto a Isabel Medina, que debió de ser una novel poeta canaria. Ahora bien, la carta interesa por cuanto de los consejos de Manuel Padorno puede deducirse en buena medida su visión del fenómeno poético.

En espera de reanudar nuestra conversación, siempre fecunda, recibe un fuerte abrazo,

Manuel Padorno

[A mano] Te adjunto mi libro *Égloga del agua*.⁷⁷²

* * *

[39]

(*Carta de Antonio Gamoneda a Manuel Padorno, manuscrita en tarjeta de 10x16cm., enviada en sobre de 12x17 cm., con matasellos “9-6-94” y con membrete en el remite de “dámaseo merino, 2.24003- león”*)

León, 8 de junio de 1994

Querido Manuel Padorno:

Pre-Textos me ha enviado *Éxtasis*,⁷⁷³ que aumenta mi deuda contigo. Es un libro deslumbrador. Dicho queda.

Para Josefina y para ti, abrazos mesetarios,

Antonio

* * *

[40]

(*Carta de Miguel Casado*⁷⁷⁴ *a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla y firmada a mano “Miguel”*)

⁷⁷² Vid. nota 747.

⁷⁷³ *Éxtasis [1973-1993]*. Valencia, Pre-Textos, 1993, compleja obra padorniana sobre todo en cuanto a la forma métrica en que el poeta conformó todo el libro, la sextina, en número de veinte.

⁷⁷⁴ Vid. nota 747.

Valladolid, 9 de abril de 1996

Querido Manuel:

No quería escribirte unas letras hasta que no tuviera un rato para sentarme, mínimamente tranquilo, con tus nueve poemas del *Desvío*.⁷⁷⁵ Más allá de la maravillosa edición, lo que he sentido leyéndolos es una especie de nostalgia de tu palabra, como el palpito, la onda de una conversación interrumpida pero latente, una tensión hacia allá... entre otras, demasiadas ocupaciones, traduzco estos días algunos fragmentos de Ponge,⁷⁷⁶ y eso también concuerda. En fin, me alimenta y, sin embargo, me deja con ganas. Gracias por este rato, y por ese vacío que lo va a prolongar.

Supongo que está a punto de aparecer, si no lo ha hecho ya, *El Urogallo*;⁷⁷⁷ dije que te lo enviaran y ahora lo recordaré; avísame si, de todos modos, ves que no llega.

Dale un abrazo cariñoso a Josefina y recibe tú otro, los dos también de Olvido

Miguel

* * *

[41]

(*Carta de Miguel Casado*⁷⁷⁸ a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla y firmada a mano “Miguel Casado”)

Valladolid, 4 de agosto de 1996

⁷⁷⁵ *Desvío hacia el otro silencio*, nº 1 de la colección Peñola Blanca (*Vid.* nota 122), con un muy pertinente prólogo de Manuel Padorno “Palabras para una *Guía del desvío*”, fue editado en Lanzarote, Fundación César Manrique, en 1995.

⁷⁷⁶ *La soñadora materia* de Francis Ponge (1899-1988), con traducción y prólogo de Miguel Casado no sería publicado hasta 2006, en Barcelona por Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

⁷⁷⁷ *Vid.* nota 705.

⁷⁷⁸ *Vid.* nota 703.

Querido Manuel:

Leo esta tarde de siesta de domingo, por fin, *La Guía*⁷⁷⁹ y me parece de enorme interés. Por su texto y por la experiencia que supone —ese arriesgado gesto juanramoniano del poeta que dibuja la lectura de su propia obra, como otra que está fuera, como otro lector que se asoma al interior aunque no es suyo.

Lo que más siento es la imposibilidad de pararme más con el libro, de hacerme más con él; es esta una temporada extraña, es que el trabajo pendiente actúa como el perro del hortelano...

En fin, felicidades por el libro y por esa edición tan cuidada. Y buen resto del verano.

Un fuerte abrazo

Miguel Casado

* * *

[42]

(*Carta de Manuel Padorno a José Ángel Cilleruelo*,⁷⁸⁰ mecanografiada en folio y firmada "MP")

10 de enero de 1997

Querido amigo Cilleruelo:

⁷⁷⁹ *La Guía. Antología poética personal, 1963-1994*. Barcelona, con prólogo del autor "Palabras para *La Guía*", Ediciones del Bronce, conoció su primera y única edición en mayo de 1996.

⁷⁸⁰ *Vid.* nota 754.

Fonollosa es una fiesta.⁷⁸¹ Una gran fiesta. Te agradezco, también, la cita que haces de mí en tu prólogo.⁷⁸² Felicitándote por él. Para mí es un poeta absolutamente desconocido. Creo que los cuadernos Bauma publicaron algo de él, pero no era suficiente para comprender el calado de su obra. He tratado de signar los poemas que más me han gustado, excelentemente, pero la lista se hace interminable. No obstante, ahí va: páginas 19, 28, 32, 36, 37, 39, 41, 44, 45, 47, 57, 58, 67, 72, 79, 82, 84, 87, 89, 93, 95, 100, 103, 108, 110, 111, 113, 115, 117. Interminable. Un poema que creo no debe faltar en ninguna antología de la poesía en castellano es: “Carrer de Pau Claris”, página 87. Asombroso.⁷⁸³

A mí se me ocurre, amigo Cilleruelo, animarte a que construyas una antología con esos nombres que citas.⁷⁸⁴ A los que habría que añadir, según mi

⁷⁸¹ En 1996, Cilleruelo había editado *Ciudad del hombre: Barcelona* de José María Fonollosa en Barcelona, DVD. En toda su carta, Manuel Padorno expresa su entusiasmo ante el descubrimiento de la obra del poeta de Barcelona, Fonollosa, con el cual, el de Las Palmas, mantuvo, sin saberlo quizá, numerosas concomitancias biográficas y poéticas.

⁷⁸² Estas son las palabras exactas de Cilleruelo, en su prólogo a *Ciudad del hombre: Barcelona*, que Manuel Padorno agradece al editor: «En los años ochenta ha ocurrido un fenómeno poético singular que cabría situarlo en la órbita de los descubrimientos repentinos, con la única salvedad de que no atañe a un único nombre, sino a un conjunto importante de poetas españoles. Autores como Luis Feria (1927), Antonio Gamoneda (1931), María Victoria Atencia (1931), Manuel Padorno (1933) o Rafael Pérez Estrada (1934) responden a esa sorpresa. Entre sus primeros libros, impresos a partir de la década de los cincuenta con escasa repercusión crítica, y sus libros de los años ochenta, no solo media un largo período de silencio editorial, a veces superior a los veinte años, sino una evolución cualitativa y estética impresionante. Y si bien es cierto que una parte de la crítica ha sido sensible al valor de estas poéticas, aún está por elaborar el sistema que las inserte en la historia literaria y les otorgue el papel que merecen en el seno de su generación.» Prólogo de José Ángel Cilleruelo a *Ciudad del hombre: Barcelona*, op. cit., págs. 7-8.

⁷⁸³ Dada la valoración que hace Manuel Padorno de este poema, “Carrer de Pau Claris”, lo copiamos aquí completo: «Ansía ser destruido mi cerebro. / No le apetece estar en mí más tiempo. / No le debe gustar mi entorno. O la época. / O mis limitaciones. O las tuyas. / Yo le sirvo fielmente. Cuanto exige /de mí procuro siempre concedérselo. / Me esfuerzo en complacerle. Hasta en caprichos. / Pero no está contento. O ya cansado. / Quiere ser destruido. En consecuencia / intenta convencerme destacándome / el aspecto sombrío, aterrador, / de las cosas, personas, sentimientos... / Y llega a persuadirme que es mejor / escapar de este ambiente tan mezquino. / Mas mi cuerpo recusa secundarnos. / Resiste y se rebela tenazmente. / Y se niega a cumplir concretas órdenes de rápida e inmediata inmolación. / Quiere seguir viviendo. Mas no es justo. / No atiende a nuestras lógicas razones.» *Ciudad del hombre: Barcelona*, op. cit., pág. 86.

⁷⁸⁴ Pero no llegaría a materializar Cilleruelo esta antología, con los nombres que Manuel Padorno le sugiere y que aquel citaba en su introducción al libro de Fonollosa: Luis Feria, Antonio Gamoneda, María Victoria Atencia, Rafael Pérez Estrada. Unos años más tarde, sin embargo, José Ángel Cilleruelo publicaría su *Antología de la poesía española contemporánea*, Barcelona, Clásicos Castellanos, 2002. Llama la atención que el antólogo no incluyera a Manuel Padorno

criterio, los de Ángel Crespo y César Simón. Una antología de 15 poemas cada poeta, con una breve poética, tres folios, y con una introducción, tuya, en la línea expuesta en la de Fonollosa. “Los inclasificables”, o algo así. Habría que pensar el título. También creo que debería llevar, como dedicatoria, estos dos versos de Fonollosa, del poema “Carrer de Josep Anselm Clavé 2”, página 113, que dicen:

Quizá habito un instante diferente
al momento que viven los demás.⁷⁸⁵

Yo, por mi parte, al tiempo de ofrecerme a colaborar contigo en lo que deseas, te adelanto que estaría encantado cediendo los derechos de mis poemas para la primera edición de esa antología.

Ya me dirás que te parecen mis sugerencias. Felicita de mi parte a los responsables de DVD poesía, por el cuidado de la edición. Me queda desearte un feliz y próspero año nuevo.

Un fuerte abrazo,

MP

* * *

[43]

(*Carta de Manuel Padorno a José Ángel Cilleruelo*,⁷⁸⁶ mecanografiada en folio y firmada “MP”)

en la amplia selección de 28 poetas distribuidos en los epígrafes de «Tiempo de posguerra», «La crisis del realismo» y «Renovación poética».

⁷⁸⁵ “Carrer de Josep Anselm Clavé 2”, poema de José María Fonollosa en *Ciudad del hombre: Barcelona*. Con prólogo de José Ángel Cilleruelo. Barcelona, DVD, 1996, pág. 113

⁷⁸⁶ *Vid.* nota 754.

Las Palmas de Gran Canaria, 4 de febrero 1997

Querido amigo Cilleruelo:

Recibí tu amable carta, así como tu libro *Maleza*⁷⁸⁷ por correo aparte.

Compré *Maleza* al amigo Antonio José Huerga Murcia, en su stand, Ediciones Huerga y Fierro, en la Feria del Libro de Madrid el año pasado. (El cual, al enviármelo tú dedicado, regalaré a un buen amigo). Ya me gustó entonces. Hoy he vuelto a releerlo.

Me gustan mucho los sonetos libres (el tamaño del soneto, sus dimensiones, y su maquinaria interna, se va haciendo un espacio abarcable con la mirada mental, con la intuición, con toda la carga emocional; someterse a ese rigor, creo, es un ejercicio muy interesante), en especial los de las páginas 18, 23, 25, 27, 29. La parte III, titulada "Diez piezas ligeras", toda; de la IV, "Maleza", páginas 45, 49, 50 (éste, el IV, "No miran hacia el río los balcones", precioso), 51; de la parte V, "Poéticas", páginas 57, 58 (el IV, "Hasta su muerte no sabremos nada", me parece, sencillamente, el mejor poema del libro), 60; de la parte VI, "Día de playa", páginas 65, 66 (muy bueno), 68, IV (también muy interesante); y los de las páginas 70 y 71 (muy buenos). Algunos coinciden, no todos, como verás, sobre la fluidez endecasílabica (en la que, creo, debes persistir). En su conjunto, me ha gustado mucho. Tiene conocimiento del lenguaje, rapto, precisión, y la visión de un mundo personal. Permíteme que te haga estas apreciaciones. Meros impulsos a través de la propia lectura.

Me agrada que mis libros, como dices, aparte de leerlos, y disfrutarlos, te hagan compañía, íntima compañía. Es muy agradable.

Ya veo que la conversación con tu editor, respecto a la antología que se sugerí, podría terminar en aceptación.⁷⁸⁸ Ya me dirás. Y no estaría mal, como tú

⁷⁸⁷ *Maleza* de José Ángel Cilleruelo, Madrid, Huerga y Fierro, 1995.

piensas, sacarla para la próxima feria del libro, con la presencia, a ser posible de los participantes y, en el caso de los fallecidos, de sus más íntimos familiares. Claro que puede ser interesante, modestia aparte. A Fonollosa le va a costar mucho lograr la aceptación “central”. Víctor García de la Concha, a quien considero una gran persona y un gran crítico literario, no ha hecho más que describir superficialmente el mapa poético y vital de Fonollosa, sin entrar, para nada, en el calado de su obra (ver *Abc*, nº 274, 31 Enero 97).⁷⁸⁹ No terminamos de encajar en nuestro tiempo. Ni todavía.

Dándole vueltas a lo de la posible antología y pensando en nuestro querido Luis Fera, te adelanto de que para lograr alguna cosa de él, me temo, haya que recurrir a nuestro común amigo el poeta Fernando Senante. El único que puede conseguir de él (sin dilaciones) autorización poética, e incluso, una entrevista de cara a la formulación de una poética. Tú verás. A lo mejor estoy adelantando innecesariamente acontecimientos que no se van a dar. Mejor que mejor. Ya me dirás a su debido tiempo.

Te repito, como te dije, por teléfono: estoy dispuesto a colaborar en la medida de tus deseos. En espera de tus gratas noticias, recibe un fuerte abrazo,

MP

* * *

⁷⁸⁸ *Vid.* nota 784.

⁷⁸⁹ Efectivamente, Víctor García de la Concha (crítico que, por cierto, ha dedicado interesantes artículos a tratar la obra padorniana), glosa la figura personal y literaria de José María Fonollosa, donde Manuel Padorno cita entre paréntesis, al hilo de sendas publicaciones del barcelonés: *Ciudad del hombre*, Barcelona, DVD, 1996, con prólogo de José Ángel Cilleruelo, y *Poetas en la noche*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997. A Manuel Padorno no debió parecerle suficiente ni profunda la crítica de un García de la Concha que termina hablando de «las ideas obsesivas de Fonollosa, un poeta meditativo y burlón que se puso el mundo por montera.» *ABC Literario*, Madrid, del 31 de enero de 1997, pág. 9,

(*Carta de Manuel Padorno a José Ángel Carlos Sánchez-Álamo Pérez,*⁷⁹⁰ *mecanografiada en folio y firmada “MP”*)

Las Palmas de Gran Canaria, 4 de febrero de 1997

Estimado amigo:

Ha sido muy grato, agradablemente sorpresivo, simpático, recibir una carta como la tuya. Y tus poemas.

En primer lugar, te ruego hagas llegar a tu padre Sánchez Álamo (cuyo apellidos figuran en el colofón⁷⁹¹ de mi libro *Desvío hacia el otro silencio*, de la “Fundación César Manrique”, diseño de Alberto Corazón, colección dirigida por Fernando Gómez Aguilera⁷⁹²), mi más cordial felicitación por la encuadernación de mi libro (una auténtica joya), como así tuve el gusto de proclamarlo públicamente en Arrecife, en la “Fundación”, el día de su presentación. Mi más sincera enhorabuena. Está hecho con un cuidado, y sabiduría, que merece todo mi reconocimiento. Es un librito que se hace una vez en la vida, y del que estoy, a cuantos colaboraron en él, muy agradecido. Es curioso cómo conociste mi libro, de lo que me alegro, y de que te haya gustado mi poesía. Muchas gracias.

Y paso a tus poemas. Es difícil aconsejar a nadie. Eres joven. Pero lo que sí me voy a permitir decirte, te dediques a la Psicología o a la Literatura, es que

⁷⁹⁰ Los Sánchez-Álamo son familia de encuadernadores. Poseen su local, “Sánchez-Álamo Artesanos” en la calle Rosa Silva de Madrid desde 1972.

⁷⁹¹ En el colofón de *Desvío hacia el otro silencio* puede, efectivamente, leerse: «La encuadernación la hizo artesanalmente Sánchez Álamo. Y fue el día 18 de enero de MCMXCV, festividad de San Moisés y San Leobardo, cuando vio la luz en los talleres de MARIAR, S.A., en Madrid.» En verdad que la encuadernación y el diseño de este libro son absolutamente exquisitos.

⁷⁹² *Vid.* nota 744.

debes estudiar, a fondo, aquello que te guste. Todo redundará en beneficio de lo literario. Aparte de tus estudios debes leer poesía todo lo que puedas. Ir conociendo el lenguaje. Reflexionar sobre él. Es un buen ejercicio. Escribir, escribir mucho. Todo cuanto sea. Al mismo tiempo que se vaya espabilando el sentido crítico de la escritura. Es fundamental. ¿Qué poemas, de los que me envías, es el mejor, el más adecuado, el más cerrado, el más preciso? ¿Lo has pensado? Quiero que pienses sobre esta cuestión, que reflexiones. ¿Cuál, de todos, te parece a ti el mejor terminado, el mejor? Para mí es, sin duda alguna, el último que transcribes: “Tan fácil”, del libro *Soledad*. ¿De acuerdo? Escribir, estudiar mucho, al mismo tiempo que va desarrollándose el sentido crítico. No hay otras normas. Porque talento es indudable que posees, despunta.

No sé si estas palabras mías son suficientes para tu satisfacción. Espero que te ayuden en algo. Reflexiona sobre el lenguaje. Es muy interesante hacerlo desde la psicología. Hasta más ver. Recibe un cordial saludo de,

Manuel Padorno

* * *

[45]

(Carta de Manuel Padorno a José Ángel Carlos Sánchez-Álamo Pérez,⁷⁹³ mecanografiada en folio y firmada “MP”)

Las Palmas de Gran Canaria, 12 Septiembre 97

Estimado amigo:

⁷⁹³ Vid. nota 790.

Tu “primer libro”, *Tan fácil*, ha sido una grata sorpresa, por todo. Tanto por los poemas, como por los dibujos como, naturalmente, por la encuadernación.

Hay una apreciable diferencia entre estos poemas y los que me enviaste por primera vez. Se ve que has trabajado bastante. Enhorabuena.

Siguiendo mi gusto personal, te enumeraré –sin jerarquía alguna– los que más me gustan, los que creo que están mejor hechos. Que son: “Te abres el pecho”, “Tan fácil es la mirada desde lejos, como mirarte...”, cuya dedicatoria te agradezco sinceramente, “Sobre la sombra del espejo”, “Con un ladrillo quemaría tus huesos”, “Acabas de cerrar tus ojos”, “No hay espesura en tu piel”, “Dejaste caer la recortada sobremesa”, y por último, “El clarinete ha empezado a desvanecerse solo”, porque me parece no sólo el mejor de todos, sino un poema bastante estimable. Es fundamental que sigas trabajando de esta manera, cada vez te vas dando cuenta de cómo distribuir los materiales poéticos adecuadamente.

Y lo que ha sido también una sorpresa, estimable, son tus dibujos, de indudable calidad artística. Me han gustado mucho. De nuevo, enhorabuena.

De la encuadernación, perfecta.

Amigo Carlos, es fundamental seguir trabajando. El avance se nota sobremedida.

Por lo que te animo a que continúes en esa misma dirección. Y a la espera de un nuevo envío tuyo, te saluda cordialmente,

Manuel Padorno

* * *

(*Carta de Manuel Padorno a Miguel Casado*,⁷⁹⁴ mecanografiada en folio y firmada “MP”)

Las Palmas de Gran Canaria, 18 de marzo de 1997

Querido Miguel:

Acuso recibo de tus Los Infolios,⁷⁹⁵ “Veneno 125” y de tu *La mujer automática*.⁷⁹⁶ Que te agradezco. Me han gustado mucho los poemas de Antonio Ortega; *Arenario*,⁷⁹⁷ me parece un libro muy estimable, un verso ceñido, trabajado, jugoso. No conocía nada de él, en poesía.

Acabo de recibir *La mujer automática*. La he leído de un tirón, muy gratamente. Sigues teniendo la gran maestría de siempre manejando la “cámara”... de las palabras. Filmas admirablemente; nada que objetar. En eso, en España, no hay quien te aventaje. Un paisaje (interior, exterior) “leído”, cantado y contado, con morosidad y precisión originales, personal. Todo esto que te digo es bueno hasta llegar, en el libro, al apartado “Caminos”. Pues a partir de aquí la cosa cambia. Tiene el mismo fondo fílmico, pero gana en misterio, en fluidez verbal; en precisión misteriosa. No se sabe bien dónde cantas (se supone que en Castilla), ni a qué, como si lo que te importara fuera “el otro lugar”, el lugar del poema, desde la poesía misma.

“Caminos” (este título no es acertado del todo) para mí es un largo poema; así lo he leído. Hay mucho misterio de verso a verso, de encabalgamiento en encabalgamiento, dejas como muchas cosas fuera atendiendo sólo a lo que quieres decir, con ese encantamiento. Para mí es un encanto... todo el poema; esa manera de decir: “el hombre del balcón / mira fijamente, / es como si abriera un hueco / por el que cuesta cruzar”.

⁷⁹⁴ Vid. nota 703.

⁷⁹⁵ Revista literaria de la que fue director Miguel Casado desde 1981.

⁷⁹⁶ Editado en Madrid, 1996, en la colección “Poesía” de Cátedra.

⁷⁹⁷ Publicado en Oviedo, 1998, por KRK dentro de su serie “El burro ermitaño”

También “La sopa”, el homenaje a Kandinsky, está hecha con este verso; como, por supuesto, el poema de da título al libro, *La mujer automática*, magnífico (pero me resultó breve).

Miguel, enhorabuena. Felicidades. Muchos besos y abrazos para Olvido y para ti,

MP

* * *

[46]

(*Carta de Miguel Casado a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 17x21 y firmada “Miguel”*)

Toledo, 23 de abril de 1997

Querido Manuel:

Quería agradecer tu carta sobre *La mujer automática*, tu lectura afectuosa y la forma en que vas graduando y matizando las impresiones, el modo en que anotas la diferencia entre los poemas, su [ilegible] su resonancia. Siempre recuerdo tus palabras sobre “lo que no se ve” –lo reencuentro ahora en esa hermosa hoja *Buey de viuda*;⁷⁹⁸ y me pregunto si lo que intento es buscarlo allá donde más se ve, a fuerza de ver más... que eso resuena distinto en unas zonas y otras me gusta, hallo de pronto que forma parte del propósito. Aunque, ya sabes, una vez cesado el libro, la pregunta se refiere más al próximo, a lo que tendrá que venir y no se sabe bien qué. Haces y deshaces, o mejor al revés.

⁷⁹⁸ Revista literaria.

Olvido⁷⁹⁹ aprovecha la carta para enviarte un libro reciente, que tenía preparado para ti. [...] Toledo sigue siendo una ciudad gozosa, seguimos encantados de la decisión que nos trajo aquí.

Olvido traduce un libro de poemas de Pasolini.⁸⁰⁰ Yo trato de resolver compromisos de crítica que deseo últimos, soñando con un trabajo teórico más personal a partir del verano. Y recordamos a los amigos.

Dale un abrazo cariñoso a Josefina; otro, fuerte, para ti

Miguel

* * *

[47]

(*Carta de Manuel Padorno a Olvido García Valdés*,⁸⁰¹ mecanografiada en folio y firmada “MP”.)

Las Palmas de Gran Canaria, 30 Abril 1997

Querida Olvido:

Gracias por el envío de *Caza nocturna*,⁸⁰² preciosa edición.

Nada más recibirlo me puse a leerlo. Me voy a permitir expresarte la impresión que me ha causado su lectura, aunque sólo te sirva de entretenimiento. Lo divides en tres partes, cada cual bajo la advocación de un pintor, Malevich, Uccello y Gorky. Impresión general: el libro tiene todo él una alta temperatura

⁷⁹⁹ Vid. nota 761.

⁸⁰⁰ *La religión de mi tiempo*, Pier Paolo Pasolini, Barcelona, Icaria, 1997, con prólogo y traducción de Olvido García Valdés.

⁸⁰¹ Vid. nota 761.

⁸⁰² *Caza nocturna*, Madrid, Ave del Paraíso, 1997.

poética, y plástica. A destacar, pues, su alta, mantenida calidad lírica. Trabajada, rigurosa, espléndida.

Me han sorprendido, en primer lugar, partes, fragmentos, versos, que considero una especie de "latigazo de cal", estallante, o bien, latigazo de seda, suave, ambos de gran contundencia y eficacia. Por ejemplo, del primer tipo: "...pon / atención en no enterarte / de nada..." del poema encabezado por el verso "Mujeres con una única...", página 13; "...Necesito / los ojos de los lobos / para ver", del poema "Recordar este sábado: ", página 66.

Del segundo tipo: "sin embargo: cuanto más / avanza la velada más / hermosos son los invitados", del poema o fragmento "ceranos los cuerpos y pradera el anciano y el niño / que aún no habla se miran" (versos encantadores), del poema que empieza con el verso inicial transcrito, y, del mismo poema "...Crecen a ras del suelo flores / que recuerdan los lirios...", página 38; "Cantó el gallo y supimos / que el lugar era arriba.", (precioso), del poema que empieza con el verso inicial transcrito, página 47.

El mejor poema del libro (yo no sé si se puede hablar así) es, para mí: "Cantó el gallo y supimos", página 47. Es un poema bellísimo, una joya poética. ¿Dónde "arriba"? ¿En el cielo? ¿En un cielo que pueda sustentarse por columnas? ¿Por qué habría de haber encinas y no olivos precisamente? ¿Qué condición, elección, era esa? ¿Qué clase de campo era ese? Ah., sí. Tenía que ser, no podía serlo de otra manera, una "naturaleza solitaria". Una naturaleza que no permitía, siquiera, entonar el verso. ¿Quién recorría dos horas a caballo eternamente? ¿Qué jinete era aquel? ¿El solitario del lugar? ¿Era un hacendado recluso de por allí?. Cultivaban un huerto, pero un huerto geométrico, de enorme disciplina, de frutas angelicales. "Fueron los meses más hermosos de su vida", como no podía ser menos, bajo "la dulzura del clima, los frutos, los montes". Los montes, la lejanía, el universo ...Una joya poética. Siguen, "Te habías quedado todo el día...", página 55 y el fragmento "allí donde entra el sol...", página 91.

También me han gustado mucho los siguientes: “Nadaba por el agua transparente”, página 30; “En la pradera el anciano y el niño...”, página 38; “Sólo lo que hagas y digas”, página 45; “Un muchacho habla del cáncer “ (dramático), página 64; “Recordar este sábado”, página 66; “El suelo de madera encerada”, página 94; “Suena la cigüeña y pesa el cuerpo”, página 101; “Camina y conduce con una mano”, página 103.

También hay una especie de “medallones” (perdona la palabreja) que me ha gustado mucho por su condensación, por su precisión y justeza, como por ejemplo: “Ella supo que no había ya”, página 48; “La choza de las calabazas”, página 59; “Así, la carne de esta mano”, página 85 y “Traspasa el frío, cae”, página 98.

Querida Olvido, trato de darte mi impresión. Sin ningún sentido crítico, de puro lector, gustador del verso. Espero que sepas disculparme.

Enhorabuena. Felices hallazgos, alta escritura poética (y plástica), hermosísima entrega. [...]

Si te han entretenido las impresiones causadas por tu *Caza nocturna*, me doy por satisfecho.

Un fuerte abrazo y besos para Miguel y para ti.

MP

[A mano] A ver cuándo nos vemos!

Un fuerte abrazo

* * *

(*Carta de Olvido García Valdés*,⁸⁰³ Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 17x21 y firmada “Olvido”.)

Toledo, 22 de mayo de 1997

Querido Manuel:

Gracias por la carta, por tu lectura de mi *Caza*.⁸⁰⁴ Sabes bien que han sido los lectores quienes acaban y *hacen* nuestros poemas y que solo en esa reacción química vemos si hay en un libro algo de lo que en él creímos poner.

Me divertieron tus notas a “Cantó un gallo y supimos”. Me parece ¿natural? (quiero decir “acorde” contigo, con tu poesía) que te hayas parado en ese poema porque su “protagonista” es San Juan de la Cruz. Relata (?) [sic] un viaje que hicimos Miguel y yo a Beas de Segura (cerca de Úbeda y Baeza) donde se conserva aún la fundación de Santa Teresa, y en especial El Calvario, del que no queda casi nada y que está a dos horas de caballo de Beas; allí es donde San Juan va justo después de la cárcel. Los datos sobre su vida en esos meses, más o menos, son los que da Gerald Brenan.⁸⁰⁵ Es un lugar maravilloso; toda esa zona, si no la conocéis, merece la pena. [...]

A ver si, como dice Josefina, nos vemos. Toledo está a poco más de media hora de Madrid, no dejéis de avisarnos cuando vengáis. [...]

Un abrazo muy fuerte para los dos, y otro que os envía Miguel.

Olvido

* * *

⁸⁰³ Vid. nota 761.

⁸⁰⁴ Vid. nota 802.

⁸⁰⁵ Edward Fitzgerald Brenan, (Sliema, Malta, 1894 - Churriana, Málaga, 1987), escritor e hispanista británico.

(*Carta de Miguel Casado a Manuel Padorno, manuscrita en cuartilla de 17x21 y firmada “Miguel”.*)

Valladolid, 10 de agosto de 1998

Querido Manuel:

Llevo muchos meses sin escribir cartas ni leer las cosas que van llegando. Apartarse de ese caudal del día a día ha sido la única forma de sobrevivir un poco; las clases cada vez son más duras, cada vez es más difícil encontrar tiempo para todas las empresas —las de escritura y las del contexto— en que uno [ilegible] de meterse. Así que desaparecer y quedar mal con los amigos parece una servidumbre asumida, por insatisfactoria que sea.

Leo ahora tu *Para mayor gloria*;⁸⁰⁶ me parece redondo, uno de tus mejores libros, y eso es mucho tratándose de ti. La plasticidad visual es realmente a la vez sonora; la palabra va zumbando, [ilegible] en el oído, dándole todo ello al [ilegible] una vibración especial que constituye en verdad lo que se llamaría la vida. Así, la poética es una forma de vivir como [ilegible] ese maravilloso texto “Ganar en somnolencia” o toda la parte “El sexto sentido”.

Es impresionante cómo la autonomía de las cosas y de los fragmentos del cuerpo da en un proceso de descuartizamiento,⁸⁰⁷ multiplicador de energía, como si una fantasía surrealista fuese sensación cotidiana, tuviera [ilegible] real de vida. Y lo tan fragmentado es la forma del *uno*: extraña narración, audaz y nueva fórmula del ensayo.

Felicidades.

⁸⁰⁶ *Para mayor gloria*, Valencia, Pre-Textos, 1997, es una de las obras capitales de Manuel Padorno; la calidad de una obra como esta no podía pasársele por alto a Miguel Casado.

⁸⁰⁷ Es el fenómeno que otros autores han señalado como “desmembramiento” y que Casado acierta aquí al denominar como “descuartizamiento”.

Pasamos unos días en Valladolid, liquidando la vieja casa y llevando los trastos a un piso mucho más pequeño; a finales de mes, estaremos ya en Toledo. Entre tanto, seguimos robando los minutos para que el trabajo no se estanque — a los dos nos abunda.

Dale un abrazo fuerte a Josefina, y recibe tu otro, sendos también de Olvido

Miguel

* * *

[50]

(*Carta de Manuel Padorno a William Ospina*,⁸⁰⁸ mecanografiada en folio y firmada “Manuel Padorno”.)

Las Palmas de Gran Canaria, 30 de abril de 1999

Estimado y admirado poeta y ensayista:

Gracias a la Librería LERNER, y en especial a la exquisita amabilidad de la Srta. Dña María Mora, he podido lograr su dirección, que me permite hacerle llegar mis consideraciones.

Acabo de leer *Las auroras de sangre*.⁸⁰⁹ Es una auténtica fiesta espiritual.

Usted ha hecho que las *Elegías de los Varones Ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos,⁸¹⁰ (que empiezo a leer ahora; ed., Gerardo Rivas Moreno, Colombia,

⁸⁰⁸ William Ospina (1954), poeta, novelista y ensayista colombiano.

⁸⁰⁹ *Las auroras de sangre: Juan de Castellanos y el descubrimiento poético de América*, William Ospina. Santafé de Bogotá, Ministerio de Cultura, Norma, 1999

1997), cobren una dimensión de incalculable valor espiritual, recreación de un mundo nuevo, deslumbrante, arrollador. Ha sacado (y mostrado), de las tinieblas seculares, de la arraigada desidia, abandono y dejadez literarias (del “sepulcro del olvido”, como mismo dice Castellanos, “Canto Primero”, octava segunda), los frutos más hermosos de una poesía que nos muestra un mundo apasionante. Usted ha iluminado, despejado, de manera rotunda, gozosa, alentadora, la oscuridad que se cernía sobre una obra que apuntaba de una manera muy especial, en los breves fragmentos conocidos, a un gusto y un placer contenidos, al que uno termina, tarde o temprano, por rendirse. También es de agradecer grandemente todo su aparato crítico, la necesidad imperiosa de una teoría enraizada en el entendimiento americano, en el gusto crítico americano, sin necesidad alguna de que desde la península metropolitana nos dicten la bondad exclusiva de su calidad literaria.

Es tal el entusiasmo que me ha producido su lectura que no tengo más remedio, abusando de su paciencia, que extenderme en algunas consideraciones que, quizás, pudieran resultarle siquiera curiosas. Y paso directamente a exponérselas:

Juan de Castellanos publicó la primera parte de *sus Elegías...* en Madrid en 1589. Usted cita (página 237), como discípulo de Castellanos a Silvestre de Balboa, el primer poeta cubano, que escribió en Puerto Príncipe en 1608, un año después de la muerte de Castellanos, el poema *Espejo de paciencia*.

Nuestro poeta fundacional, Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610, Las Palmas de Gran Canaria).⁸¹⁰ Poeta, músico y dramaturgo, canónigo de la Catedral de Las Palmas, (introdutor del verso esdrújulo en la poesía castellana), escribió un largo poema intitulado *Templo Militante*, compuesto por más de

⁸¹⁰ Juan de Castellanos (Alanís, Sevilla, 1522 - † Tunja, Colombia, 1607), poeta, cronista y sacerdote español que emigró a las Américas.

⁸¹¹ En su carta, Manuel Padorno pasa a enumerar buena parte de sus antecedentes y referentes literarios canarios y trata de tender puentes entre la cultura insular y la hispanoamericana, ambas marginales o laterales a la cultura española peninsular.

quince mil octavas (unos 120.000 endecasílabos), dividido en cuatro partes, que se publicaron respectivamente en 1602, 1603, 1609 y 1614. No reeditado últimamente. Cairasco de Figueroa crea en el jardín de su casa, en el Real de Las Palmas, una tertulia dedicada a “Apolo Delfico”, que dura desde 1580 a 1600, adonde acuden todos los notables de la época, insulares y extranjeros, entre los que se encuentra el joven poeta canario Silvestre de Balboa (1563?, Las Palmas de Gran Canaria- 1649? Bayamo, Cuba). También acudiría a la tertulia, entre otros, Antonio de Viana (1578, La Laguna, Tenerife - 1650? Sevilla), nuestro poeta épico.

A mí no me extrañaría nada que tanto Cairasco como Balboa (cuyo verso tanto extrañó a José Lezama Lima), conocieran la obra publicada de Castellanos. Sobre todo Balboa. Quien aparte de conocer perfectamente el endecasílabo cairasqueño, su octava real, ¿cómo se explica si no que incorpore profusamente en su poema los nombres extraños, desconocidos para la lengua castellana, de la flora y la fauna cubanas... como lo hizo con anterioridad Castellanos de la colombiana?

Cairasco tiene endecasílabos, a mi parecer, tan fluidos y precisos como los de Juan de Castellanos, excluyendo naturalmente su barroquismo de alto vuelo coronado por el esdrújulo (de una sonoridad máxima en la lengua castellana), que, según el profesor José María Micó pasaría, decantado, a la poesía de Góngora. La opinión de don Marcelino Menéndez y Pelayo sobre la obra de Cairasco, absolutamente negativa, me recuerda las consideraciones que hace también a las *Elegías*...

Nosotros, los canarios, adolecemos todavía, necesitaríamos “crear”, una valoración propia de nuestros logros literarios, independiente de lo que puedan opinar en la Península. Todavía no hemos sido capaces, aunque algunos lo estamos intentando, de decir que lo nuestro por lo menos nos gusta a nosotros, nos suena bien, como usted hace, espléndidamente, gozoso y con rigor, de las *Elegías*....

Le pido disculpas por extenderme tan sobradamente. Y tengo mucho gusto de adjuntarle los libros de Cairasco, Viana y Balboa, así como el último libro mío publicado, *Para mayor gloria*,⁸¹² en la esperanza de que pueda leerlos y sean de su agrado.

Insisto. Repito mi felicitación por su magnífico libro. Ha sido para mí una gran fiesta espiritual. Le quedo, en Canarias, para lo que usted desee. En espera de sus gratas noticias, mucho me agradecerían, le saluda muy cordialmente,

Manuel Padorno

* * *

[51]

(*Carta de Manuel Padorno a Pilar Gómez Bedate*,⁸¹³ mecanografiada en folio y firmada “Manuel Padorno”.)

Las Palmas de Gran Canaria, 22 de noviembre de 1999

Querida amiga Pilar:

Acabo de leer *Los trabajos del espíritu*,⁸¹⁴ de mi querido y admirado Ángel.

En estos tres días de lectura parece que le he estado escuchando leernos todo su *diario*, sentados a la mesa del cuarto de estar, de espaldas él a la ventana (como la última vez que les visité, con mi mujer, Josefina, y con el joven poeta José Carlos Cataño), interrumpiendo su exposición sólo para llenar, atacar y

⁸¹² Vid. nota 806.

⁸¹³ Pilar Gómez Bedate, profesora universitaria, crítica literaria y viuda del poeta Ángel Crespo (1926-1995)

⁸¹⁴ *Los trabajos del espíritu: diarios (1971-1972/1978-1979)*, Ángel Crespo, edición y notas de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Seix Barral, 1999.

prender pausada y repetidamente su pipa de oloroso tabaco. Si, por una parte, me han resultado grandemente reveladoras sus consideraciones sobre la obra de Sade, Pessoa, Dante, J.R.J., Guillén, Andrade y sus compositores preferidos, tratados todos ellos con profusión, por otra no dejan de parecerme sorprendentes aquéllas dedicadas, en general o particularmente, a determinados poetas españoles, portugueses, brasileños, italianos, contemporáneos o no, etc., encumbrados académica y oficialmente en tópicos y estrategias en apariencia incommovibles, siendo apeados de sus pedestales con rigor y suma cortesía. También me sorprende la visión anticipadora de Ángel, tanto política (federal) como cultural, de España. Así como las deducciones que iba redactando sobre la marcha de la transición española. Desmontar el enraizado, imperial, centralismo español, y abrirse lingüísticamente a la realidad plural de las hablas ibéricas e insulares. Debes saber que para aquellos que tuvimos la fortuna de conocer personalmente a Ángel, estimarlo y amar su poesía, todo, en *su diario* (llamémosle así), por muy nimio o banal que pueda parecer al lector común, nos resulta esencial para el entendimiento de su ser, de su persona, de su pensamiento, de su poesía. Da lo mismo que nos ofrezca su opinión, drástica, sobre el consuetudinario Antonio Machado, u otros, o que nos cuente que se ha pinchado el dedo índice con un arbusto que ha plantado en la ladera, jardín de su nueva casa en Mayagüez. Yo no pretendo cuestionar nada de la lectura de *Los trabajos del espíritu*, pues todo cuanto cuenta, su ocupaciones diarias, cotidianas (traducciones, correspondencia, clases, viajes, amistades, audiciones musicales —uno de sus grandes alimentos espirituales) complementan su conocimiento, su comunicativo ímpetu renovador, su pasmosa clarividencia, su espiritualidad, su poesía, única manera de conocerlo, de amarlo, desde su incorregible postura vital: su independencia. (Disiento en tres o cuatro puntos que me hubiese gustado cuestionarle, puntos distantes que, en definitiva..., me intrigan y me hacen conocerlo mejor).

Terribles y hermosas palabras las que escribe Ángel, “manchego y europeo” (271), en *Mayagüez, 6 de septiembre*: “Expatriado voluntariamente de un país en el que no podría echar raíces —ni en lo público ni en lo privado— viviendo en otro que no puede ofrecer una integración a mi obra, me veo y siento,

sin embargo, seguro porque lo que me integra, el centro, la piedra angular, el polo de mi personalidad, está siendo, cada vez más claramente *mi obra*: la poética y la crítica. Y esto lo advierto más y más conforme voy alejándome de los escritos de “actualidad”, sobre todo de esa clase de crítica de arte, y sumergiéndome por entero en la problemática fundamental de la poesía y del arte” (71).

Este Ángel, que no podía vivir sin ti. Cuando tú, por motivos familiares, dramáticos, tuviste que viajar a España, abandonándolo por unos días, escribe, atenazado por tu ausencia: “Cuando me quedo solo, se me quitan las ganas de comer, de salir y de hablar con la gente”. Veo, querida Pilar, que no pierdes ocasión para conducir, elevar, suave, constantemente, la obra de Ángel al lugar que se merece. Mi más sincera y profunda enhorabuena.

La triste noticia, que la supe por el periódico, me destrozó absolutamente. Más que enviarte una nota de condolencia traté de hablar contigo por teléfono. Te llamé durante cierto tiempo. Fue imposible. Seguramente estabas fuera de Barcelona.

Los trabajos del espíritu rebosan belleza, espiritualidad. Recibe estas breves sugerencias mías sumidas, todavía, en la emoción de su lectura, viendo y escuchando la voz de Ángel en la penumbra de vuestra biblioteca. Y tú, junto a él. Muchos besos y abrazos de Josefina y míos, con todo cariño,

Manuel Padorno

* * *

[51]

(*Carta de Manuel Padorno a Cintio Vitier*,⁸¹⁵ mecanografiada en folio y firmada “MP”.)

⁸¹⁵ Cintio Vitier (Cayo Hueso, Florida, 1921 - La Habana, 2009) fue destacado poeta, narrador, ensayista y crítico cubano, especialista en la obra de José Martí. Un par de años de escrita esta carta, Manuel Padorno viajaría a Cuba en compañía de su esposa, Josefina Betancor. Allí podrá encontrarse con Cintio Vitier y realizar lecturas poéticas conjuntas.

Las Palmas de Gran Canaria, 30 de noviembre de 1999

Querido y admirado Cintio:

Fue una muy agradable sorpresa saber de ustedes al recibir *La Isla Infinita*,⁸¹⁶ vuestra hermosa “Revista de Poesía”; gozo que tuve ocasión de compartir en esos momentos con un grupo de profesores de literatura (entre los que se encontraba mi hermano Eugenio), jóvenes poetas peninsulares y estudiantes canarios del último curso de filosofía, que se inician en la escritura (cuento, ensayo y poesía), de manera prometedora, y que editan, formateada por el Servicio de Reprografía y Encuadernación de la Universidad grancanaria la revista *Calibán*, que habían venido a pedirme colaboración.

Esa tarde *La Isla Infinita* se enarboló, físicamente, en el aire de todos — puedes creerme —, como un estandarte entrañable, maravilloso ejemplo de cubanidad y universalidad, que nosotros, respecto a lo nuestro, debemos y tenemos la obligación de hacer por aquí.

Naturalmente se habló de vuestra entrega vital, espiritual, a la literatura, al ensayo, a la poesía, correspondida y compartida con nuestra querida y admirada Fina;⁸¹⁷ del rigor y gusto exquisitos con el que emprenden, y continúan, esa “fiesta innombrable”.

Me gustaría, sí, si tuvieras la oportunidad (como quedamos por teléfono) de enviarme algunos ejemplares (tres, por ejemplo) para hacerlos llegar a los amigos que sé la desearían. Por mi parte te agradecería, perdona la molestia, si al departamento comercial, distribuidor, de la revista, facilitaras mi nombre y dirección para que, en lo sucesivo, me la remitan contrareembolso.

Recuerdo que hace tiempo declinaste venir no sé si por aquí o la Península por hallarte recuperando de una dolencia pasajera. Ha sido muy grato oírte y saber de tu buena salud, de tus trabajos poéticos y de esta nueva empresa asentada en vínculos familiares. Mucho me ilusiona publicar en vuestra revista, in-

⁸¹⁶ Revista literaria, editada por Letras Cubanas, esta publicación fue fundada en 1999 y dirigida por el propio Cintio Vitier.

⁸¹⁷ Fina García Marruz (1923), esposa de Cintio Vitier, es también una poeta e investigadora literaria cubana.

vitación que te agradezco, por lo que verás que te adjunto dos poemas: “En el Paseo Las Canteras” y “Mi casa, mi país”,⁸¹⁸ (así como una síntesis biobibliográfica como veo usan en la revista); paseo y casa –vuestros– en Punta Brava, donde hablamos largo y tendido, que ustedes conocen bien. La condición es que te gusten, con toda independencia.

Te agradezco también la información que me diste sobre el Premio de Poesía “Casa de las Américas”. Al que me he presentado con un libro de poesía titulado *Edenia*⁸¹⁹ (palabra creada que viene de Edén). Veremos si la suerte me acompaña. Dios lo quiera. Si no, paciencia.

Le di a los amigos los recuerdos que me encargaste. Los que siempre queremos gozar de vuestro conocimiento, oír vuestra voz, sentir vuestra compañía. Deseándoles toda la salud y felicidad del mundo, disfruten de un Año Nuevo lleno de satisfacciones y alegrías, y reciban, de Isla a Isla, de Josefina y míos, besos y abrazos,

Manuel Padorno

Nota biobibliográfica (síntesis):

Manuel Padorno (Islas Canarias, 1933). Poeta y pintor. Autodidacta. Entre sus libros de poesía publicados destacan *A la sombra del mar* (1963), *Égloga del agua* (1991) y *Para mayor gloria* (1997).

* * *

[52]

(*Carta de Manuel Padorno a José Adrián Vitier*,⁸²⁰ mecanografiada en folio y firmada “Manuel Padorno”.)

⁸¹⁸ Ambos poemas inéditos

⁸¹⁹ *Edenia* solo llegaría a publicarse muchos años después, póstumamente, en Madrid, Tusquets, 2007. El libro no mereció, en efecto, el premio “Casa de las Américas”.

⁸²⁰ Nieto del escritor cubano Cintio Vitier. *Vid.* nota 815.

Las Palmas de Gran Canaria, 4 de marzo de 2000

Amigo José Adrián:

Es una gran alegría saber siempre de ustedes. Nada más recibir tu fax me puse manos a la obra.

Cuando recibí *La Isla Infinita*⁸²¹ no pude contenerme las ganas de llamar por teléfono, sobre la marcha, a tu abuelo, nuestro querido y admirado Cintio, y manifestarle mi admiración por tan espléndida aventura. Pareja a su contenido, a su belleza espiritual, marchaba la cuidada composición y distribución de textos, su esmerada impresión, papel, formato, etc. *La Isla...*, según me descubrió, era una empresa familiar y entre amigos íntimos: y ese su resultado..., y su secreto. Enhorabuena a todos los “insulares” que intervienen en ella.

Te ruego que no dejes de comunicarle a tus abuelos, a tus jóvenes abuelos (a mí siempre me parecen treinteañeros) Cintio y Fina, que me adhiero a la felicitación que la Feria del Libro de La Habana les otorgó, con todo honor y justicia.

Leí el fax a mi hermano Eugenio, urgiéndole a que les enviara sus poemas, siguiendo los deseos de Cintio.

Te adjunto varios dibujos en la esperanza de que les gusten y los crean apropiados para su publicación. Los he firmado para que queden como regalos para ustedes. Mi nombre, si acaso, deberá ir en el apartado “ilustradores” de la revista.

En cuanto pueda pasaré por el banco para ver cómo puedo hacerles llegar mi suscripción.

Saben que me tienen en la Isla de enfrente para lo que deseen. Muchos recuerdos para Cintio y Fina de Josefina y míos. Y en espera de tus gratas noticias... y conocerte personalmente, te abraza,

Manuel Padorno

⁸²¹ Vid. nota 816.

* * *

[53]

(*Carta de Manuel Padorno Antoni Marí*,⁸²² mecanografiada en folio y firmada a mano “Manuel Padorno”.)

Las Palmas de Gran Canaria, 12 de agosto de 2000

Querido Marí:

Sé, desde finales de julio, por Juan Cerezo,⁸²³ que ya por esas fechas te hallabas de vacaciones en Ibiza. Que espero y deseo que te sean lo más entretenidas y descansadas, y te carguen de la energía suficiente para que, durante la temporada próxima, te hagan más que llevadera tu tarea. Ambos gozamos afortunadamente de dos riquísimos alimentos: tú, el mar, el sol, la luz mediterráneos; yo, de los atlánticos. Así sea.

Te escribo, hoy, para adelantarte ciertas cuestiones. Y no sé cómo empezar y abreviarla cuanto sea posible.

En primer lugar quiero agradecerte la llamada telefónica que me hiciste con motivo de la lectura de mi libro (ya impreso);⁸²⁴ elogiosas palabras que me colmaron de satisfacción, dichas por ti, avezado lector, poeta, ensayista, novelista, profesor, director responsable de una, si no la mejor, colección de poesía de habla castellana. Palabras que me conmovieron entrañablemente, haciéndome pensar que todo mi trabajo de escritor de poesía, marginal y peri-

⁸²² Antoni Marí (Ibiza, 1944), poeta y ensayista, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona y catedrático de Teoría del Arte en la Universidad Pompeu Fabra. Antoni Marí dirige la prestigiosa colección “Nuevos textos sagrados” de la editorial Tusquets. En esta serie aparecieron algunos de los mejores títulos en la obra de Manuel Padorno: en el 2000 *Hacia otra realidad* y, ya póstumamente, *Canción atlántica* (2003) y *Edenia* (2007).

⁸²³ Editor de Tusquets.

⁸²⁴ *Hacia otra realidad* fue editado por Tusquets en junio de 2000.

férico, no cae en el vacío. Es cierto que recibo muestras inesperadas, sorprendentes, tanto de la Península como de Hispanoamérica, que me llenan de satisfacción, pero ha sido tu entusiasmo expresivo, tu enorme generosidad crítica en especial, los que han supuesto para mí una verdadera gracia intelectual, espiritual.

Sigo por *El camino de Vincennes*.⁸²⁵ Lo he pasado magníficamente. Aparte, creo, de haberte documentado exhaustivamente, gozas de una imaginación portentosa. Comprendo ahora, mejor que nunca, los prolegómenos de la *Enciclopedia*. He “vivido”, como *intruso invisible*, en casa de Jean-Jacques Rousseau, “el ciudadano de Ginebra”, en su “sexto piso de la Rue Grenelle-Saint-Honoré”. Y he oído y presenciado todas las conversaciones que hubieron entre él y su “mujer”, su compañera Thérèse Levasseur. También he acariciado sin que me maullara, a *Virginia*, su gata persa. Y he olido “la lavanda, romero y menta (que) crecían en el antepecho” de su ventana. Y, naturalmente “desde el 24 de julio de 1749”, lo acompañé en todas sus visitas hechas (“algo más de dos leguas que, sin apretar el paso, pueden recorrerse en tres horas”), para ver y conversar con su íntimo y querido amigo Denis Diderot al Castillo de Vincennes, allí prisionero. De más está decirte que con éste he convivido y compartido, también como intruso invisible, su misma celda; que me he sentado junto a él bajo las acacias, acompañándole en sus paseos desentumecedores en el Patio de Armas, así como en sus caminatas reflexivas por el jardín (“laberinto vegetal”), o un poco más lejos, por el “bosque de castaños”, donde nos tumbábamos sobre la hojarasca.

Lo que no pude evitar fue el despojamiento de Rousseau, cuando ofreció insistentemente sus alimentos, “queso y pan”, a uno de los condenados que formaban la larga cuerda de presos, sin darse cuenta de que un “grupo de gente le había ido rodeando, silenciosamente, hasta dejarle acorralado contra el muro”. Grupo que lo zarandeó, rasgó y le despojó de parte de su

⁸²⁵ *El camino de Vincennes*, Antoni Marí, Barcelona, Tusquets, 1995.

ropa, su peluca y calzado. Nada pude hacer por evitarlo. ¡Ya me hubiese gustado a mí entrar en la novela y atajar tal desafuero! También estaba junto a Rousseau cuando éste, arrebatado como por un rayo, redactó la *Prosopopeya de Fabricio*.⁸²⁶ “Ahora había llegado al último rellano de oscuridad y habría de quedarse en él y esperar; podía también abrir la puerta, cruzar el umbral, dejarse cegar por la luz y habitar en ella” (maravillosas páginas, 118-119, de tu libro). “Él, Jean-Jacques Rousseau, se había desprendido de la máscara, y, en su lugar, había aparecido un rostro, su rostro verdadero” (123). Pero si ésta y otras páginas son de una belleza subyugante mis preferidas se dirigen a las 67-69, cuando éste “tomó el metrónomo, escogió el compás Adagio 66, lo colocó sobre la espineta y dio un golpecito al péndulo para que se pusiera en movimiento...” Esa improvisación musical, ese canto... (o canturreo) “en un idioma desconocido...” son una auténtica maravilla abismal, un verdadero precipicio espiritual, gozoso, algo con lo que me siento absolutamente identificado: “...en esos momentos era el olmo de Les Charmettes, el romero del alféizar de la ventana, el gorrión que picoteaba la arena o aquella voz que no decía nada, que quería expresar su sentir propio y exclusivo”, etc., etc. Páginas maravillosas. Haces realidad verbal lo inenarrable.

Mientras leía tu novela me hubiese gustado mucho seguir, en un mapa, el callejeo urbano y rural de Rousseau desde que salía de su casa hasta llegar al Castillo de Vincennes, en las afueras de París. No lo encontré. También me ha llamado poderosamente la atención el que jamás te olvidaras de “amojonar la lectura” con toda clase de árboles *que transcurren a lo largo del recorrido novelístico*. Lo vegetalizan. Lo enriquecen. Lo mismo sucede con las aves; las “colocas” siempre en su momento y lugar adecuados. En definitiva, querido Marí, que lo he pasado muy bien. He convivido con los enciclopedistas, he asistido a los salones literarios, he escuchado el chismorreo de la aristocracia, he contemplado el arte de la época, he escuchado sus conversaciones filosóficas, sus sueños y sus esperanzas, sus sufrimientos y preocupaciones. Me he embebido de su lectura. Enhorabuena. También he conseguido, aunque me

⁸²⁶ Incluido en el *Discurso sobre las ciencias y el arte* de Rosseau.

dijiste que estaba agotado, *El vaso de plata*.⁸²⁷ No he tenido tiempo de leerlo todavía. Ya te contaré.

Ahora quisiera exponerte, lo más brevemente posible, las cuestiones relacionadas con las presentaciones en Madrid y en Las Palmas de Gran Canaria de *Hacia otra realidad*.

Presentación en Madrid (jueves, 5 de octubre del presente).

Íntimos amigos me convencieron de que el libro debería presentarse en Madrid. Escribí entonces a César Antonio Molina, presidente del Círculo de Bellas Artes, quien inmediatamente me contestó poniéndolo a mi disposición. Hablé con la joven poeta y ensayista Esperanza López Parada, profesora de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Madrid, para que, junto contigo (siempre que tú lo creas conveniente), lleven a cabo la presentación. A ella le viene bien la fecha jueves, 5 de octubre del presente. No sé si a ti también, siempre y cuando tú estés de acuerdo en ello. Aparte de que la editorial imprima y envíe su "mailing", el Círculo necesita 500 invitaciones para remitirlas con sus propios sobres. [...] Tanto de esta presentación como de la que se va a celebrar en Las Palmas le informé, detalladamente, a Juan Cerezo, con vistas de ponerlas en conocimiento y aprobación de Beatriz de Moura.⁸²⁸

Presentación en Las Palmas (jueves, 19 de octubre del presente).

Según me confirma Fernando Gómez Aguilera,⁸²⁹ director de programación de la Fundación César Manrique, de Lanzarote (de la que soy asesor), los días 17 al 20 de octubre del presente (fechas confirmadas) se celebrará el curso "El paisajista contemporáneo en Europa 1980-2000. Del parque de la Vitela al Memorial del Holocausto", dirigido por Miguel Nidal, en el que participas, inaugurándolo, como uno de sus principales ponentes con "Sociedad y paisaje en la Europa Moderna y Contemporáneo", el mismo día 17. Entonces sería interesante para la presentación en Las Palmas el jueves, 19 de octubre del presen-

⁸²⁷ *El vaso de plata*, Antoni Mari, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

⁸²⁸ Directora editorial de Tusquets.

⁸²⁹ *Vid.* nota 744.

te. Para mí ha sido también una gran satisfacción que Caree Riera aceptara venir a presentarlo, contigo. No tengo palabras para agradecerles tanta generosidad. Lamento muchísimo que Beatriz de Morra no pueda venir, pues según me escribe —la comprendo absolutamente—, está obligada a asistir a la Feria de Francfort, a celebrar del 15 al 23 de ese mismo mes de octubre. Vuestra estancia contempla aquí un día más, con vistas a enseñarles algo esta isla. Cuestión aparte: necesito saber, cuando me escribas o llames por teléfono, tu caché. Lo que acostumbras. Juan Antonio Díaz Almeida, Director General de Cultura del Gobierno Canario, está encantado de que se lleve a cabo la presentación.

Repito lo que te dije al principio. Deseo que pases unas vacaciones descansadas y felices. Y en espera de abrazarte personalmente, hoy lo hago a través del alivio, del lebeche,

Un fuerte abrazo,
Manuel Padorno

* * *

[54]

(*Carta de Manuel Padorno Esperanza López Parada*,⁸³⁰ mecanografiada en folio y firmada “Manuel Padorno”.)

Las Palmas de Gran Canaria 17 de octubre y 12 de noviembre de 2000

Querida Esperanza:

Junto a mi admiración por tu poesía y por tus ensayos literarios tuve la oportunidad de conocerte personalmente y conversar, durante horas, sobre nuestras lecturas, intercambiar opiniones y, sobre todo, beneficiarme de

⁸³⁰ Poeta y profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid.

tu riqueza espiritual. He pensado mucho, desde aquella tarde, sobre tus sugerencias, dichas con esa dulzura... y severidad, que te caracteriza. Tienes toda la razón: uno no debe perder el tiempo en banalidades literarias, en escarceos presumiblemente intrascendentes. Cabe disculparme, como te dije, al hallarme lejos y querer comprobar y convencerme por mí mismo de lo acertado o no de las reseñas literarias.

Mantengo todavía la emoción, la resonancia mental de cómo y cuánto sucedió en la presentación. Todo transcurrió magníficamente. Acudieron amigas y amigos escritores, o no, que, junto a personas que no conocía, mayores o jóvenes, arroparon el acto con su presencia. Mari, compuso una obertura generosa y escueta, atmósfera que distendió mis nervios y mis preocupaciones iniciales. Y tú, según ibas remontando tu texto, conducías mi entendimiento de sorpresa en sorpresa, sin darme tiempo suficiente, de manera sobrada, en varias ocasiones, a pensar en lo que decías; en lo que inesperadamente apuntabas; múltiples referencias y calas, acarreos de materiales que abarcaban la lectura prácticamente de toda mi poesía. Imposible seguirte. Sobre todo cuando te adentrabas en lo “infrecuente”, lo “invisible”, el “otro lado”, el “afuera” el “desvío”, terreno habitualmente resbaladizo para todos aquellos que, “bien intencionados” tratan de abordarlos con vistas a agradarme, con gracia.

Tu trabajo, Esperanza, es uno de los más esperanzadores sobre mi poesía. Palabras que guardo, con todo mi agradecimiento, en mi corazón. Me gustaría leerlo con tranquilidad. Por lo que me gustaría tuvieras la amabilidad de enviarme una copia.

Te adjunto fotos de la presentación y fotocopias de las reseñas del acto aparecidas en la prensa grancanaria. Si quieres entretenerte leyéndolas te darás cuenta de que uno de los cronistas *te ha hecho canaria*. Respecto a las fotos resulta grato comprobar, sobre todo en aquéllas que recogen momen-

tos del coloquio (lo que podría llamarse ahora el “show de las hormigas”) lo bien que lo pasaron amigos y familiares.

Te ruego perdones mi tardanza en enviarte estas letras. Empecé a redactarlas — fíjate en las fechas — y, acosado por múltiples ocupaciones no he podido hacerlo hasta ahora. Te ruego me disculpes.

Querida Esperanza, gracias. Espiritualmente, gracias. Sabes que me tienes por las Islas para cuanto gustes. Y recibe con todo mi afecto y cariño, entrañablemente, besos y abrazos,

Manuel Padorno

* * *

[55]

(*Carta de Manuel Padorno Antoni Mari*,⁸³¹ *mecanografiada en folio y firmada a mano* “Manuel Padorno”.)

Las Palmas de Gran Canaria, 17 de marzo de 2002

Querido Antoni:

Todavía resuenan en mí, en nosotros, las conversaciones que tuvimos en Barcelona. Lo bien que lo pasamos con ustedes Josefina y yo. Nos encantó vuestra casa, llena de vida y claridad. Y la cena que nos preparó Edith. Vuestro cariño y amabilidad.

⁸³¹ *Vid.* nota 823.

Ya, al final de la semana pasada, comenzaron a telefonarnos anunciándonos que los muebles iniciaban el camino a la isla. Gracias a Edith, con su hermoso talante y predisposición, que nos abrió Barcelona de par en par y pudimos ver todo lo que nos apetecía y así poder elegir. Nos gustaría mucho que vinierais, yo trataría de organizarte una lectura por aquí. Solo necesitamos saber fecha con antelación. Tenemos sitio. Además, muy cerca de casa. Y también tenemos cierta curiosidad por saber qué les parece el mueblerío.

Pasemos a *El otro lado*.⁸³²

El otro lado —creo que ya lo hablamos— es para mí la modernidad (aunque la “modernidad” ya es otra cosa, pero carecemos aún del vocablo que la sustituya. ¿Recuerdas que el primero que utilizó la palabra *moderniste* fue tu, nuestro, amigo Rousseau?) Aunque, generalmente, cuando se habla “del otro lado” se entiende que uno se refiere “a la otra orilla”, a la muerte. Es natural.

Escribí —como creo que te dije— desde finales de 1996 hasta comienzos del 9 una larga serie de poemas que, según iba terminándolos de redactar los agrupaba, por sentido e instinto, en carpetas diferentes. Y, en el transcurso de esos meses, pasó de ser un libro con equis partes a ser, finalmente, un libro cada parte. Pero cuando amainó este *tourbillon poétique* me di cuenta de que los cuatro libros —arquitectónicamente palladianos— serían uno.⁸³³

Me puse a organizar la primera carpeta, *Para mayor gloria*, que envié a Pre-Textos (publicado a finales de 1997). La segunda carpeta me llevó más tiempo. Cuando la hube corregido y ordenado me tomé la libertad de enviártela: *Hacia otra realidad* (diciembre de 1999). Varios “temas” de ambos libros se habían ido encadenando (uno de ellos la “fragmentación del cuerpo”) y otros se agostaban al final. Y algunos se *dirigieron* “hacia el otro lado”. Reflexiono. Y

⁸³² Concepto fundamental en la poética padorniana, por lo cual son de sumo interés las reflexiones que a continuación realiza Manuel Padorno, por su profundidad y carácter inédito.

⁸³³ De este párrafo obtuvo Josefina Betancor la cita con que aclara en *Canción atlántica* la gestación y edición de la gran tetralogía padorniana en Tusquets, en 2003. El párrafo aparece recogido así en las págs. 353-354, de la “Nota a esta edición” elaborada por Josefina Betancor.

continúo trabajando los poemas ya en “el otro lado”. La cuarta carpeta se va formando con materiales inmersos en la “cotidianidad” (2 de las 7 partes de esta son poemas unitarios, el resto, no). Libro que, en principio, titulaba provisional y sucesivamente, *Retorno, El retorno, El regreso, Vuelta, Vuelta a casa, etc.*, pero me resultaban, aparte de haber sido ya utilizados con frecuencia, demasiado obvios. Les di la vuelta: poemas de la cotidianidad, sí, pero intitulándolos (como una composición musical barroca) *Fantasías*. Hasta el momento me satisface. Este apenas tuvo correcciones desde 1997.

Estos dos libros, al igual que las partes publicadas, tendrán 7 capítulos. Y cada capítulo 7 poemas (total de cada libro, 49 poemas). Y cada poema 21 versos, todos endecasílabos blancos. Algunos “mantienen” 13 sílabas (por pura estrategia) y otros “cargan” solo 9, decasílabo situado, por lo regular, al final del poema, cerrando así la lectura con acertada fluidez.

Casi la mitad de los poemas de *El otro lado* han sufrido corrección desde el 97. 10 ó 15 han sido corregidos a fondo desde esa fecha hasta hace unos meses, y los 7 restantes casi han sido rehechos, trabajándolos hasta hace unas semanas, que dejé dormir el libro. También he pensado en la ilustración de la cubierta: una esquemática puerta entreabierta.⁸³⁴

Los cuatro tendrán, en total, 196 poemas. Y he pensado reunirlos, d.m., de la siguiente forma: 1º) *Para mayor gloria*; 2º) *Hacia otra realidad*; 3º) *El otro lado*; y 4º) *Fantasías*, bajo un título común: *Canción atlántica*. La ilustración de la cubierta podría ser un fragmento (una o tres cabezas de niños cantando) de Luca della Robbia.⁸³⁵

⁸³⁴ No obtuvo esta portada el libro, en efecto. Al quedar publicado junto con los otros tres textos que integran *Canción atlántica*, recibió junto con ellos la portada, en Tusquets, del dibujo del “Árbol de la luz” padorniano.

⁸³⁵ Tampoco aquí se obtuvo esta portada para el libro cuyo título, finalmente, será *Fantasia del retorno*. Quizá Manuel Padorno albergaba la idea de publicar por separado cada uno de los cuatro títulos que más adelante, una vez fallecido el poeta, se editarían conjuntamente, en 2003, bajo el título común de *Canción atlántica*.

Y creo, respecto a *El otro lado*, que es un libro realista (sin que este vocablo refleje, claro está, lo consuetudinario). Intento una nueva lectura del mundo. Tú —querido capitán del *Entspringen*— me dijiste un día por teléfono que habías terminado un ensayo donde —si no recuerdo mal— empezabas por afirmarlo todo para acabar negándolo todo. ¿Recuerdas? Ahora sí que vivimos bajo un verdadero *tourbillon* en todos los sentidos. En el capítulo 2º de *El otro lado*, “Lejos de la caballería” (alusión a todas las caballerías) comienzo precisamente donde los actuales poetas y prosistas místicos españoles llevan sus cabalgaduras a beber aguas empozadas; han mareado la perdiz mística hasta producirnos arcadas.⁸³⁶ Sus jamelgos viven en las cuadras del alazán sufí, de la montura árabe-andalucí (o muricano-árabe) de Ibn Arabi (o Arabí), de la caballería sanjuanista, del percherón de Eckhart, y allí han levantado tienda bajo las que reposar y elucubrar hasta la saciedad, etc. Pero yo, presocrático recalcitrante, he subido río arriba en el carro de caballos de Parménides, llevando, de las riendas, la bestia elástica hacia el *desvío*.

El otro lado es la modernidad, ¿pero esta “materia”, querido Antoni, no es la más absoluta soledad humana? Creo que es mejor, por ahora, no adelantarte (ni cansarte) más. Me gustaría saber qué piensas, qué te parece. Estarás agobiado de trabajo, pero yo te rogaría que hicieras un esfuerzo y me dedicaras unas líneas. Y si quisiera tener una nota tuya es porque necesito leer y releer un y otra vez cuanto me digas, pensarla y repensarla, a cualquier hora y en la ocasión que sea. Sé bueno. Gracias.

Besos y abrazos entrañables para Edith y para ti. Les quiere,

Manuel Padorno

⁸³⁶ Muy interesantes, y también inéditas, reflexiones padornianas en cuanto a la poesía mística.

LIBROS DE POESÍA

- OCL, *Oí crecer a las palomas*. Las Palmas de Gran Canaria, con dibujos de Manolo Millares, Tipografía Lezcano, 1955.
- Antología inédita 1959*. Las Palmas de Gran Canaria, Pliegos de poesía San Borondón, selección de Manuel Padorno, 1960.
- SM, *A la sombra del mar*. Madrid, Rialp, 1963.
- A la sombra del mar*. Arrecife, 2ª ed., con prólogo de Miguel Martínón, Cabildo Insular de Lanzarote, 1989.
- Papé Satàn*. Las Palmas de Gran Canaria, Antología personal, *plaque* en Inventarios Provisionales con dibujo de portada de Juan Ismael, 1ª ed. de agosto de 1970, 2ª ed. de octubre 1970.
- CJG, *Coral Juan García, El Corredera*. Madrid, Taller Ediciones JB, Biblioteca Popular Canaria, colección «paloma atlántica poesía», *plaque* con dibujo de portada de Martín Chirino, 1977.
- UBD, *Una bebida desconocida*. Las Palmas de Gran Canaria, Taller Ediciones JB, colección «banana Warehouse», *plaque* con «collage de portada, autorretrato y texto» de Manuel Padorno, 1986.
- ENS, *El naufrago sale (1980-1988)*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989.
- NS, *El nómada sale*. Islas Canarias, edición de Juan Cruz Ruiz e introducción «Palabra del sol», Biblioteca Básica Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1990.
- HE, *El hombre que llega al exterior (1987-1988)*. Valencia, edición de 500 ejemplares numerados a mano en Pre-Textos, terminados de imprimir el 22 de marzo de 1990.
- DPB, *Desnudo en Punta Brava*. Madrid, con dibujo de portada por Manuel Padorno y autorretrato en páginas interiores, Hiperión, 1990.
- AB, *Una aventura blanca*. Madrid, Libertarias, 1991.
- EA, *Égloga del agua*. Las Palmas de Gran Canaria, con breve poema de María Zambrano en contraportada, Edirca, 1991.
- Égloga del agua*. Madrid, 2ª edición corregida y aumentada con poema de María Zambrano en páginas interiores, Libertarias, 1992.
- EX, *Éxtasis [1973-1993]*. Valencia, Pre-Textos, 1993.
- EC, *Efigie canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, edición al cuidado de Lázaro Santana, con reproducción en portada de *Ídolos Guanches* (1967) oleo/tabla 90×90 cm. del Museo Antonio Padrón, Gáldar. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1994.
- Siete poemas para llegar al desvío*. Barcelona, *plaque* del Café Central, 1995.
- DOS, *Desvío hacia el otro silencio*. Lanzarote, nº 1 de la colección Péñola Blanca, con diseño de Alberto Corazón, prólogo de Manuel Padorno “Palabras para una *Guía del desvío*” a esta edición de bibliófilo en tirada de 300 ejemplares, firmados por el autor del «I al C». Fundación César Manrique, 1995.
- LG, *La Guía. Antología poética personal, 1963-1994*. Barcelona, con prólogo del autor “Palabras para La Guía”, reproducción en portada de *Vista de Agay* (1985), óleo sobre lienzo de Armand Guillaumin, Ediciones del Bronce, 1996.
- Canteras del pájaro de agua*. Las Palmas de Gran Canaria, *plaque* a cargo de Carlos José Cardoso Guerra, 1996.
- Para mayor gloria*. Valencia, Pre-Textos, 1997.

⁸³⁷ Previo al título de los libros consultados, se indica la abreviatura que empleamos en nuestro texto.

PB, *El pasajero bastante*. Las Palmas de Gran Canaria, con introducción de Maximiano Trapero, reproducción en portada de *El nómada sobre el mar de nubes*, cerca de 1818, de Caspar David Friedrich, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998.

Hacia otra realidad. Barcelona, con foto del autor en solapa por Sam Salomon, Tusquets Editores, 2000.

CA, *Canción atlántica*, Barcelona, edición y “Nota a esta edición” a cargo de Josefina Betancor. Tusquets Editores, 2003. Con *Los cuatro libros de poesía 1997-2002*:

Primer libro: *Para mayor gloria* (2ª ed.).

Segundo libro: *Hacia otra realidad* (2ª ed.).

Tercer libro: *El otro lado*

Cuarto libro: *Fantasía del retorno*.

El Oleaje. Madrid, edición de bibliófilo al cuidado de Manuel Cuevas, selección de 15 poemas ilustrada por Fernando Álamo, en tirada de 175 ejemplares con una obra original, cada uno, del ilustrador. Galería Estampa, colección “el traje de tus versos”, acabado de imprimir el 14 de abril de 2004.

ED, *Edenia*. Barcelona, edición a cargo de Josefina Betancor, fotografía en solapa de Sam Solomon, ilustración de cubierta «dibujo de Manuel Padorno, sin título, tinta china sobre papel». Tusquets, junio 2007.

ENSAYO

Sobre la indiferencia y el ocultamiento: la indefinición cultural canaria, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mutua Guanarteme, 1990.

POÉTICAS Y REFLEXIONES SOBRE SU POESÍA

CILLERUELO, José Ángel: “*Doy por instinto una visión distinta de la realidad*” entrevista a Manuel Padorno y breve antología poética. Barcelona, *El Ciervo*, nº 602 (mayo 2000), págs.48-50.

PADORNO, Manuel: “Manuel Padorno” en “Poetas del 50: Una revisión”, *El Urogallo*, Madrid, nº 49, junio, 1990, págs. 68-72.

— “El otro silencio”, en *Cómo se hace un poema: el testimonio de 52 poetas*. Edición a cargo de Alejandro Duque Amusco. Barcelona, Pre-Textos, 2002, pág. 102.

— “Palabra del sol”, entrevista de Juan Cruz. En *Homenaje a Manuel Padorno*, edición al cuidado de Marcial Morera, Academia Canaria de la Lengua, 2006, pág. 45-77.

— “Atlántico”, entrevista de Juan Cruz. En *Homenaje a Manuel Padorno*, edición al cuidado de Marcial Morera, Academia Canaria de la Lengua, 2006, págs. 77-89.

— “Una lectura distinta del mundo a través de la pintura y la poesía”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, edición al cuidado de Marcial Morera, Academia Canaria de la Lengua, 2006, págs. 130-113.

— “He tratado de desvelar el mundo de lo invisible desde la sensibilidad”, *Diario 16*, Madrid, miércoles 5 de mayo de 1991, pág. 34, entrevista a Manuel Padorno por M. Mar Rosell.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE MANUEL PADORNO Y SU OBRA

- ALEMÁN, José A.: “El nomadeo de Manolo Padorno”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre de 1981, pág. 10.
- “Celebro mucho haberte conocido, Manuel”, *CanariasAhora.com*, 24 de mayo de 2002.
- ALFARO, J. R.: “El nomadismo de Manuel Padorno”, *Hoja del Lunes*, Madrid, 4 de julio de 1983.
- ALMEIDA, Manuel: “Manuel Padorno: Me considero un poeta canario y universal”, *La Gaceta de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de mayo de 1996, pág. 23.
- ALONSO, María Rosa: “Manuel Padorno”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de junio de 2002, pág. 11.
- ALLEN, Jonathan: “Manuel Padorno: la mano madura de la serenidad creadora”, *La Provincia*, “Cultura”, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de agosto de 1990, pág. 26/VI.
- “La palabra visual en el sincretismo artístico de Manuel Padorno”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de junio de 1994, pág. VII/39.
- “En el corazón de la poesía”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de enero de 1999, pág. 75.
- “Nómada marítimo”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de julio 2000, pág. 58.
- AMADOR ARMAS, M. P.: “Manolo Padorno, la liberación a través del arte”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de diciembre de 1981, pág. 26.
- ANASTASIO, Joaquín: “Manuel Padorno da a conocer en Madrid ‘el territorio poético’ de su último libro”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de octubre de 2000, pág. 26.
- “Padorno insiste en buscar ‘otra realidad’ a través de su obra”, *La opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de octubre de 2000.
- ARBÓS, Federico: “Objeto translúcido en la blancura de la luz”, *El Mundo*, *La Esfera*, Madrid, 3 de febrero de 1991, pág. 4.
- “En la terráquea alcoba donde bebo”, *El Mundo*, *La Esfera*, Madrid, 8 de marzo de 1992, pág. 15.
- BARRETO, Daniel y otros: “Diálogo con el poeta, Manuel Padorno”, *Calibán*, nº 1, Revista de los alumnos de la Facultad de Filología y de Traducción e Interpretación, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, febrero/marzo 1999.
- BECERRA BOLAÑOS, Antonio: “Un camino hacia otro lugar”, *La Provincia*, Cultura, nº 610, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de septiembre de 2000, págs. 43-45.
- BETANCORT REYES, Fernando: “Padorno y la certeza de la Canariedad”, *Lancelot*, nº 984, 31 de mayo de 2002, pág. 78.
- BLESA, Túa: “La paradoja de las generaciones”, Madrid, *ABC Cultural*, nº 443, 22 de julio de 2000, págs. 10 y 11.
- BONET, Juan Manuel: El poeta como artista, (“Epílogo en Punta Brava”), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, 21 de mayo de 1995, págs. 252-254.
- “Diálogo necesario”, Madrid, *ABC* de las artes, 11 de julio de 1997, pág. 35.
- “Manuel Padorno, en su casa de la vida”, *ABC*, Madrid, 25 de mayo de 2002.
- “Guía para una lectura de la poesía de Manuel Padorno”, en *Manuel Padorno 1933-2002*, Islas Canarias, Juan Manuel Bonet *et alii*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003, pág. 10.

- CABALLERO BONALD, José Manuel: “Manuel Padorno: A la sombra del mar”, Madrid, *Ínsula*, nº 205, diciembre, 1963, pág. 7.
- “La poesía como Procedimiento”, *El País, Babelia*, nº 461, Madrid, 23 de septiembre de 2000, pág. 9.
- “Manuel Padorno, en su casa de la vida”, *ABC*, Madrid, 25 de mayo de 2002, pág. 55.
- CABRERA, Andrea: “Padorno: ‘Las Canteras es el espacio espiritual’ *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de julio de 1996, pág. 23.
- CALVO SERRALLER, F.: “Una banda de pintores”, Madrid, *El País, Artes*, 19 de marzo de 1983, pág. 2.
- “Manuel Padorno en pos de la pintura”, *El País, Artes*, Madrid, 25 de junio de 1983.
- CALDERÓN, Manuel: “¿Qué pintan los poetas?”, *ABC de las artes*, Madrid, 11 de julio de 1997, pág. 34.
- CARRASQUER, Francisco: “¿Por qué esa Obsesión por el Extravío?”, *Empireuma*, nº 26, Orihuela, verano de 2000, págs. 19 y 20.
- “Poesía Por Definición Hacia Otra Realidad”, *Empireuma*, nº 27, Orihuela, otoño de 2001, págs. 64 y 65.
- CASADO, Miguel: “Hay más. El naufrago sale”, Madrid, *Diario 16*, 1 de mayo de 1990.
- “Para un cambio de las formas de atención”, en “Poetas del 50: Una revisión”, Madrid, *El Urogallo*, nº 49 (junio 1990) págs. 28-37.
- “Cada poeta es el centro”, *Diario 16*, Madrid, 15 de mayo de 1991, pág. 36.
- “Respiración blanca”, *Diario 16, Libros*, Madrid, 5 de diciembre de 1991, pág. V.
- “Manuel Padorno”, Madrid, *El Urogallo*, nº 76/77 (septiembre-octubre de 1992) págs. 77-78.
- “El espacio exterior” en *Homenaje a Manuel Padorno*, edición a cargo de Marcial Morera, Academia Canaria de la Lengua, 2006, págs. 209-219.
- *La poesía como pensamiento*. Madrid, Huerga y Fierro, 2003.
- CASTRO BORREGO, Fernando: *Manuel Padorno. Nómada de la luz. Antológica 1964-1994 (Pinturas, dibujos, collages)*. Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, 1994.
- “Comentario a una bebida desconocida de Manuel Padorno. El fuego de la imagen”, *Jornada, Archipiélago Literario*, nº 23, Santa Cruz de Tenerife, 7 de marzo de 1987.
- CATAÑO, José Carlos: “Manuel Padorno: arbre de llum”, *Avui*, Barcelona, 31 de octubre 1996.
- “Una Partida de Agua (La técnica impecable y el mejor aliento de Manuel Padorno en Para mayor gloria)”, *El País, Babelia*, Madrid, 5 de septiembre de 1998, pág. 8.
- “Empieza la ventana frente al mar. Cincuenta años de los poetas del 50”, *ABC Cultural*, nº 443, Madrid, 22 de julio de 2000, pág. 20.
- “Al otro lado”, *La Provincia, Cultura*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de mayo de 2002, pág. V/45.
- CILLERUELO, José Ángel: “La periferia es el centro”, Barcelona, *El Observador*, 25 de mayo de 1991, pág. IV.
- “La biblioteca de...”, Barcelona, *El Ciervo* (marzo 2000) págs. 39-40.
- *Antología de la poesía española contemporánea*, Barcelona, Clásicos Castellanos, 2002.
- CINTA MONTAGUT, M.: “El nómada sale”, *Quimera*, Barcelona, junio 1995.
- COLLADO, Gloria: “Tres pintores y un firme propósito”, *Guía del Ocio*, nº 379 Ma-

drid, 21-27 de marzo de 1983.

—“El cuadro se termina cuando el espectador comienza a interpretarlo”, *Guía del Ocio*, nº 393, Madrid, 27 junio a 3 julio 1983.

—“...Y mirando a lo alto”, en catálogo *Manuel Padorno. Nómada urbano: Toro*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1985.

CRUZ RUIZ, Juan: *El nómada sale*, (Antología, 1963-1989), edición, introducción y la entrevista a Manuel Padorno, “Palabra del sol (Conversación en Punta Brava)”, Islas Canarias, Biblioteca Básica Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1990.

—“A la sombra del mar”, (“Manuel Padorno publica la recopilación de ocho años de poemas”), *El País*, Suplemento cultural, Madrid, 11 de marzo de 1990, pág. 4.

—“Padorno es el poema”, *El Urogallo*, nº 52/53. Autores del año, Madrid, septiembre-octubre 1990, págs. 32-35.

—“‘Leonardo’ Padorno: una aventura blanca”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de junio de 1991, pág. 39.

—“Varias veces Manuel”, *Zurgai*, Bilbao, junio 1992, pág. 58.

—“Manuel Padorno, 60 años. ‘Ya coooooño’”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de octubre de 1993.

—“Manuel”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de junio de 1996.

—“Polémica”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de junio de 1996.

—“Mar”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de junio de 1996.

—“Las Palmas”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de junio de 1996.

—“Padorno”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de junio de 1997.

—“Padorno en la playa”, *El País*, Madrid, 28 de febrero de 1998.

—“Paco Rabal pide poemas”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de mayo de 1999.

—“Jerez del cincuenta”, *El País*, La Cultura, 20 de noviembre de 1999, pág. 41.

—“Los poetas perplejos”, *El País*, Crónicas, 8 de julio de 2000.

—“La libertad de imaginar”, *El País*, Madrid, 7 de octubre de 2000.

—“Rosas salvajes”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de mayo de 2002.

—“Un hombre de mar firme”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de mayo de 2002, pág. VI/42.

—“Muere a los 69 años Manuel Padorno, poeta clave de Canarias”, *El País*, Cultura, Madrid, 23 de mayo de 2002.

—“El viaje de Padorno”, *El País*, Cultura, Madrid, 27 de mayo de 2002.

—“El arte de Padorno vuelve a Madrid”, *El País*, Cultura, Madrid, 30 de septiembre de 2003.

—“Los poetas se encuentran en el aire y en los años”, *El País*, 22 de mayo de 2012.

CUARENTAL, Beatriz: “Gabilondo controló el Auditorio”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de abril de 2000, pág. 24.

CHECA FAJARDO, Plácido: (coordinador), Manuel Padorno: 35 alumnos en busca de su autor, Proyecto de innovación educativa “El coloquio de los tiempos”. Premio Nueva Mirada a la Literatura Canaria, Centro de Profesores Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio: *Gramática pictórica*, (“*El ojo táctil de Manuel Padorno*”), Madrid, Torre Manrique, 1987.

DONCEL, Diego: “Hacia otra realidad, Manuel Padorno”, *El Cultural*, Madrid, 29 de noviembre-5 de diciembre de 2000, pág. 18.

D(ORESTE) S(ILVA), L(uis): “Oí crecer las palomas, por Manuel Padorno”, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de agosto de 1955.

DUQUE AMUSCO, Alejandro (editor): *Cómo se hace un poema*, Pre-Textos, Valencia,

2002.

DURÁN, Isabel: “Manuel Padorno, la pintura es para mí...”, (entrevista), *El Guía, Ars Mediterranea*, VIII año, Barcelona, 5-6/1995, págs. 92-99.

DURÁN, Javier: “Manolo Padorno: en el momento de la escritura”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 01 de junio de 1989.

—“Padorno, poeta marítimo. ‘Desnudo en Punta Brava’, nuevo libro del autor canario”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de enero de 1991, pág. 26.

—“Padorno insiste, con su pintura en la luz canaria, en ‘el incendio del mediodía’”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de marzo de 1995, pág. 18.

—“El CAAM presenta sesenta poetas que se vieron ‘contagiados’ por la pintura”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de abril de 1995, pág. 15.

—“Manuel Padorno denuncia su supresión de un programa cultural de Canarias en la Expo”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de abril de 1998, pág. 20.

ECHEVARRÍA, Amaya: “Manuel Padorno en ‘La banda’”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de marzo de 1983.

FELIPE, Carlos: “La percepción de la madurez”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de abril de 1991, pág. 39.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M(elchor): “Dos Adonais”, (“Manuel Padorno, *A la sombra del mar*”), *La Vanguardia Española*, Barcelona, 13 de septiembre de 1963, pág. 12.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael: “Manuel Padorno, visión de la luz”, *Canarias 7*, Suplemento cultural, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de enero de 1991, págs. IV32-33-V.

—“*Éxtasis*, (1973-1993), de Manuel Padorno”, (“Una topografía atlántica de la luz”), *El Día, Archipiélago Literario*, Santa Cruz de Tenerife, 16 de julio de 1994, págs. III-IV.

FERNAUD, Pedro: “A propósito de la poesía canaria”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de julio de 1992, pág. 38.

FERRER SOLÁ, Jesús: “Manuel Padorno. Desde la vida sencilla”, *La Razón, Caballo Verde*, Madrid, 23 de junio de 2000, pág. 44.

GALLARDO, José Luis: “La pasión escrutadora de Manolo Padorno”, *La Provincia*, Cultura, nº 244, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de septiembre de 1993, págs. 40/III-IV/41.

—“En el jardín de Manolo Padorno: un efebo, un olivo; un olivo, un efebo”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de junio de 1994.

—“Punta Brava”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de junio de 1999, pág. 2.

—“El espejo, la peonza y la tiza”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de abril de 2000.

—“Manuel Padorno”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 2002, pág. VII/43.

GARCÍA, Concha: “Una altra realitat”, *Avui*, Cultura, Barcelona, 4 de enero de 2001, pág. XV.

GARCÍA-ALCALDE, Guillermo: “Manuel Padorno. Genealogía mítica del desvío”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de julio de 1997, págs. 34-35.

— “Palabra, nave infinita...”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 2002, pág. 41.

— “Pensamiento y sentimiento de un poeta: Manuel Padorno”, *Homenaje a Manuel Padorno*, edición al cuidado de Marcial Morera. Academia Canaria de la Lengua, 2006, págs. 39-45.

— “La emoción espiritualista”, *Homenaje a Manuel Padorno*. Edición al cuidado de

- Marcial Morera. Academia Canaria de la Lengua, 2006, págs. 231-253.
- “El pasajero bastante de Manuel Padorno. Explicación órfica del mundo”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de junio de 1999, pág. VII/45.
- “Epistemología y sensualismo en el 'canto general' de Padorno”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 31.10.1991, págs. VII/35.
- GARCÍA CABRERA, Pedro: “Oí crecer las palomas, de Manuel Padorno”, *Obras Completas*, Vol. IV, ed. e introd. Rafael Fernández Hernández, Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Madrid, 1987, págs. 303-304. (Publicado inicialmente en *La Tarde, Gaceta de las Artes*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de septiembre de 1955).
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: “Égloga del agua”, Madrid, *ABC*, *ABC Literario* n° 22, 3 de marzo de 1992, pág. 8.
- “Desvío hacia el otro silencio”, Madrid, *ABC*, *ABC Literario*, n° 208, 27 de octubre de 1995.
- GARCÍA GALI, Jordi: “No existe una generación de los cincuenta”, *La Opinión de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de junio de 2001, pág. 26.
- GARCÍA JAMBRINA, Luís: “Una cosmología luminosa”, *ABC*, *Blanco y Negro Cultural*, Madrid, n° 621, 20 de diciembre 2003.
- “Queridos animales invisibles”, *ABC*, *Cultural ABC* de las Artes y de las Letras, Madrid, n° 799, semana del 6 al 12 enero 2007, pág. 18.
- “La otra realidad”, Madrid, *ABC*, *Cultural ABC* de las Artes y de las Letras, 2007, 7 de julio de 2007, pág. 18.
- GARCÍA OSUNA, Carlos: “Obras de Padorno, F. González y Cillero”, *Ya dominical*, Madrid, 26 de junio de 1983.
- GARCÍA SALEH, Alberto: “La poesía a ritmo de rumba”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de marzo de 2001.
- GARZÓN, María: “Una sala de arte a pie de arena”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de junio de 1996, pág. 14 y 15.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando: “Cartografía del desvío”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de febrero de 1998, págs. III/35-36/IV.
- “El idioma del principio”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 2002, pág. VII/43.
- GONZÁLEZ, Cayo, y SUÁREZ, Manuel (editores): *Antología poética del paisaje de España*, Ediciones de la Torre, Madrid, 2001.
- GONZÁLEZ DÉNIZ, Andrés: “Manuel Padorno: desnudo al sol del parnaso atlántico”, *Los lunes del Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 de marzo de 1992, págs. 50 y 51.
- GONZÁLEZ DÉNIZ, Emilio: “Un siglo de Literatura: Manuel Padorno. *El naufrago sale*”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de julio de 2000, pág. 7.
- GONZÁLEZ JEREZ, Alfonso: “Nómada en la luz”, *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de julio de 1994.
- GONZÁLEZ MORERA, Rafael: “Oí llorar en Las Canteras”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 2002, pág. VIII/44.
- “Tormenta en Las Canteras”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de diciembre de 2002, pág. 26.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, Federico: “Padorno forja con sus poemas una guía de la ‘mitología atlántica’, *El Mundo*”, Madrid, 15 de junio de 1997, pág. 68.
- GONZÁLEZ SOSA, Manuel: “Junto a Manolo, Josefina”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de mayo de 2002, pág. 45.
- GUEREÑA, Jacinto-Luis: *La poesie espagnole contemporaine*, (*“Anthologie 1945-*

- 1975”), Collection “P.S.”, Editions Seghers, París, 1977, págs. 173-179.
- HERNÁNDEZ, Diego F.: “José Ortega, Manzanita: Verso a verso es un proyecto serio para llevar la poesía a las nuevas generaciones”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de marzo 2001, pág. 24.
- HERRERA, Ángel-Antonio: “Nomadismos de la mirada. ‘Desnudo en Punta Brava’, de Manuel Padorno”, *Los Libros de El Sol*, Madrid, 8 de marzo de 1991, pág. 7.
- JURADO, Ángeles: “El viaje mental del ‘pasajero bastante””, *La Tribuna de Canarias*, Culturas, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de enero de 1999, pág. 57.
- LANZ, Juan José: “Manuel Padorno. Para mayor gloria”, *Zurgai*, Bilbao, julio 1998, págs. 119-120.
- LEÓN BARRETO, Luis: “Manuel Padorno: De la cultura de la mirada a la cultura de la acción”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de julio de 1986, págs. VI/30-VII/31.
- “A la sombra del mar: geografía del sentimiento y radiografía de los sentidos”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de junio de 1989, pág. 33.
- “El encuentro de Cultura, en el 98”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de mayo de 1997, pág. 40/VI.
- “Reencuentro con Lezcano y Padorno”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de junio de 1997, pág. 40/VI.
- LUJÁN, José A.: “Canteras de luz”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de abril de 1998, pág. 30.
- MANERA, Danilo: “Manuel Padorno / Versi e quadri. Ma la poesia è un’orma sulla sabbia”, *Famiglia Cristiana*, nº 38, 1991.
- MANGADA, Eduardo: “El plano físico pintado” catálogo Manuel Padorno. *Nómada urbano*, Galería AeLe, Arco 84, Madrid, 1984.
- MAÑOSO VALDERRAMA, Joaquín: “Leer ciudad/Escribir pintura” en catálogo Manuel Padorno. *Nómada urbano*, Galería AeLe, Arco 84, Madrid, 1984.
- MARCOS, Armando: “Padorno en Barcelona”, *La Gaceta de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de mayo de 1996, pág. 4.
- MARCHÁN FIZ, Simón: “Aquel cuadro que aún no existía...”, en *Manuel Padorno. Nómada de la luz. Antológica 1964-1994 (Pinturas, dibujos, collages)*. Viceconsejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, 1994.
- MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel: “Éxtasis, de Manuel Padorno: Día claro del alma”, *Ínsula*, nº 582-83, Madrid, junio-julio, 1995, págs. 21-22.
- MARTÍN, Sabas: “Manuel Padorno, a las puertas del agua”, *La Gaceta de Canarias*, Literatura, La Laguna, Tenerife, 20 de junio de 1993, pág. II.
- *Para mayor gloria, Poesía, por ejemplo*, Madrid, nº 9, abril/septiembre 1998, págs. 95-96.
- “La otra realidad de Manuel Padorno”, *La Tribuna de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de junio de 2000, pág. 51.
- *Hacia otra realidad*, *La Gaceta de Canarias*, La Laguna, Tenerife, 14 de julio de 2000, pág. 4.
- *Hacia otra realidad*, Tres poemarios, *La Estafeta Literaria*, Madrid, nº 13, 2000.
- *Hacia otra realidad*, *La Fábrica*, La Palma, nº 24, primavera 2001, págs 19-20.
- “Manuel Padorno. La otra realidad”, *Suplemento 2.C, La Opinión*, Tenerife, 30 de mayo de 2002, pág. 11.
- “Imagen de Manuel Padorno”, *La Gaceta de Canarias*, La Laguna, Tenerife, 4 de julio de 2002, pág. 2.
- “Manuel Padorno: una narratividad lírica o *Para llegar a otra realidad*”, *Cuadernos del Ateneo*, La Laguna, Tenerife, nº 13, noviembre 2002, págs. 35-37.

- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio: “Una aventura blanca”, *ABC*, *ABC Literario*, Madrid, 1 de enero de 1991, pág. IV.
- MARTÍN HERRERO, Cristina: “Manuel Padorno o el gran tanteo azul”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, edición al cuidado de Marcial Morera, Academia Canaria de la Lengua, 2006, págs. 289-229.
- MARTINÓN, Miguel: “Oí crecer a las palomas, un poema neovanguardista de 1955”, Santa Cruz de Tenerife, *Jornada, Jornada Literaria*, nº 128, 29 de agosto de 1983.
- *La poesía canaria de medio siglo. Estudio y antología*, Santa Cruz de Tenerife, Confederación de Cajas de Ahorro, 1986, págs. 45-111.
- *Poetas canarios de la Generación de 1950*, Tomo I y II, La Laguna-Tenerife-Islands Canarias, Colección Monografías, nº 29, Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1986, págs. 115-439.
- *La Escena del Sol*, (Estudios sobre poesía canaria del siglo XX), “La poesía de Manuel Padorno en la década de 1980”, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996, págs. 207-220.
- *Espejo de aire*, Madrid, Editorial Verbum, 2000.
- *Antología de la poesía canaria contemporánea (1940-2000)*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 2003.
- “La poesía de Manuel Padorno”, Santa Cruz de Tenerife, *SyNTAXIS* nº 7, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Invierno 1985, págs. 78-85.
- *La isla sin sombra*, (“Estudios y ensayos sobre la poesía moderna en Canarias”); “La poética del 50: esquema evolutivo”, “La isla sin sombra” (el ensayo que da título al libro ya fue publicado en *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de junio de 1981, pág.11) y “La poesía de Manuel Padorno”, *ACT*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1987, págs. 53-72, 73-75 y 77-85.
- “Algunas opiniones sobre la obra de Manuel Padorno”, *Jornada*, Archipiélago Literario, Santa Cruz de Tenerife, 07 de marzo de 1987.
- (Prólogo) *A la sombra del mar*, 2ª ed., Colección Lancelot 28º 7º, Edición Cabildo Insular de Lanzarote, Las Palmas de Gran Canaria, 1989, págs. 9-20.
- “Manuel Padorno: el espacio de la visión”, *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de mayo de 1990, pág. 46.
- “Manuel Padorno: poesía en sucesión”, *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de mayo de 1990, pág. 40.
- “La llama del agua”, *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de junio de 1990.
- “Una voz insular en la poesía española contemporánea”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de mayo de 2002, pág. VII/43.
- MEDINA LEZCANO, Francisco: “Manuel Padorno, entre la línea rígida y la sutil evocación”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de junio de 1983, pág. 26.
- MILLARES, Manolo: *Memorias de infancia y juventud*, Valencia, IVAN Documentos, 1998.
- MONTERO PADILLA, José: “PADORNO, MANUEL”: Oí crecer a las palomas”, *Revista de Literatura*, T. VIII, nº 15, Madrid, Instituto “Miguel de Cervantes” de Filología Hispánica, 1955, págs. 136-137.
- MORALES, Servando: “Un poeta canario vuelve a su isla”, *La Estafeta Literaria*, nº 52, 2ª época, Madrid, 14 de julio de 1956.
- MORERA, MARCIAL: *Homenaje a Manuel Padorno*, Academia Canaria de la Lengua, Islas Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.
- MOYA, Ángel: “Exposición de lienzos y serigrafías de Manuel Padorno”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de marzo de 1995, pág. 23.

- MUNÁRRIZ, Jesús (editor): *Un siglo de sonetos en español*, Madrid, Hiperión 2000.
- NAVARRO SANTOS, Marianela: “Dos poemarios”, Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 608, febrero 2001, págs. 130-132.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la: *Poesía Canaria, (Antología, 1940-1984)*, Editorial Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1986, págs. 18-20 y 178-185.
- Historia de Canarias, “La literatura de los siglos XIX y XX”, (“La generación del medio siglo, 1950-1960”)*, Editorial Prensa Ibérica, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, págs. 903-904.
- “La poesía contemporánea en Canarias: Dos generaciones de posguerra (1940-1960)”, *Zurgai*, junio 92, págs. 10-19.
- NUÑO, Ana: *Sextinario*, Barcelona, Random House Mondadori, S.A., 2002.
- O’SHANAHAN, Alfonso: “Manuel Padorno o el animal ahíto de poesía”, Las Palmas de Gran Canaria, *Diario de Las Palmas*, 19 de octubre de 1989.
- “Con El naufrago sale, Padorno rompe su largo silencio editorial”, Madrid, *El Independiente*, 28 de octubre de 1989, pág. 40.
- “Árboles de luz en Buenos Aires”, Las Palmas de Gran Canaria, *Diario de Las Palmas*, 3 de abril de 1995, pág. 10.
- OJEDA QUINTANA, José Juan: “Los amigos de la playa”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de marzo de 1997, pág. 2.
- ORTEGA, Carlos: “Panorámica del Tiempo Vencido”, *El País, Babelia*, nº 342, Madrid, 30 de mayo de 1998, pág. 5.
- OTERO, José Antonio: “Mediodía (Para un árbol de Manuel Padorno)”, *La Provincia*, Cultura, nº 322, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de abril de 1995, pág. 37.
- PADORNO, Ana Teresa: “Plaza Cairasco, 3. Trabajo íntimo”, documento fotográfico, en *Manuel Padorno 1933-2002*, págs. 144-153.
- PADORNO, Eugenio: “Manuel Padorno y la isla poética”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, edición al cuidado de Marcial Morera, Academia Canaria de la Lengua, 2006, págs. 315-333.
- PADORNO, Eugenio, y Lázaro SANTANA: *Poesía Canaria Última, (Antología)*, Las Palmas de Gran Canaria, Prólogo de Ventura Doreste, Colección San Borondón, Ediciones de El Museo Canario, 1966, pág. VI.
- PAEZ, Jesús: “Manuel Padorno”, en *Homenaje a Manuel Padorno*, edición a cargo de Marcial Morera, Academia Canaria de la Lengua pág. 24.
- PAMPLONA, Esperanza: “Manuel Padorno, la mirada marina del verso”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 09 de agosto de 1990, págs. 28 y 29.
- PAREDES, Tomás: “La poesía actualmente es la arquitectura”, *El Punto de las Artes*, Madrid, 20-26 de octubre de 2000, pág. 32.
- PERDOMO, Mario Alberto: “Escribir sobre el volcán”, *Canarias 7*, Pleamar, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de junio de 1997, pág. IV.
- PUENTE, Antonio: “Manuel Padorno: enigma del retornado”, Las Palmas de Gran Canaria, *La Provincia*, Cultura, 2 de noviembre de 1989, pág. 28/VI.
- “Manuel Padorno recrea la generación del 50”, Madrid, *El Sol*, 30 de junio de 1990.
- “Manuel Padorno llega al exterior”, Las Palmas de Gran Canaria, *La Provincia*, Cultura, 2 de octubre de 2000, pág. 18.
- “Quiero entrar en la alcoba del agua”, Las Palmas de Gran Canaria, *La Provincia*, Cultura, 23 de mayo de 2002, pág. VI/42.
- “Manuel Padorno, el poeta que ‘pintaba versos’, muere en Madrid”, Madrid, *La Razón*, jueves 23 de mayo de 2002, pág. 25.
- “El (imposible) testamento marino”, *La Razón, Caballo verde*, Madrid, 03.10.2003,

pág. 41.

—“Hormigas del Atlántico”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 02 de mayo de 1999, pág. 26.

—“Ningún velorio”, *Diario de avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de mayo de 2003, pág. 74.

—“Manuel Padorno: La lírica española no sale de lo obvio”, *El Sol*, Madrid, 20 de mayo de 1991, pág. 37.

QUIÑONES, Fernando: “Crónica de poesía”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 171, 1964.

RODRÍGUEZ, Claudio: “Toro”, en catálogo *Manuel Padorno. Nómada urbano: Toro*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1985.

RODRÍGUEZ, Emma: “Manuel Padorno, La guía”, *El Mundo*, La Esfera, Madrid, 02 de noviembre de 1996, pág. 18.

RODRÍGUEZ GAGO, Víctor: “El fin del silencio de un poeta fundamental. Manuel Padorno rompe con su generación en ‘El naufrago sale’”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de septiembre de 1989, pág. 19.

—“La fiesta bondadosa de la claridad”, *Canarias 7*, Suplemento cultural, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de enero de 1991, pág. 33/V.

—“Estoy construyendo un país atlántico”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de mayo de 1994, pág. 20.

—“Un pintor de lo que no se ve”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de mayo de 1994, pág. 20.

—“Bonet: ‘La pintura de Padorno hace más moderna su poesía’”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de junio de 1994, pág. 20.

—“Padorno aprende a podar la luz”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de marzo de 1995, pág. 13.

—“El Color de las paredes”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de marzo de 1995, pág. 13.

—“El CAAM invoca a los poetas-pintores del siglo, en una muestra para leer”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de abril de 1995, pág. 14.

—“Solario Anteluz”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de febrero de 1997, pág. 20.

—“Happy Deepavali”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de noviembre de 2001, pág. 14.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge: “Otra lectura quince años después”, en “Poetas del 50: Una revisión”, Madrid, *El Urogallo*, nº 49, junio 1990, págs. 38-49.

— *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992.

— *El sueño proliferante y otros ensayos*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1993, págs. 73.

— “Poesía y periferia”, Santa Cruz de Tenerife, *La Gaceta de Canarias*, Sol de Verano, 27 de junio de 1992, pág. 6.

— “Mudanza, hacia otra realidad”, Las Palmas de Gran Canaria, *Canarias 7*, Pleamar, 27 de diciembre 2000, pág. 5.

—“Tránsito de Manuel Padorno” en *Homenaje a Manuel Padorno*, edición a cargo de Marcial Morera, Academia Canaria de la Lengua, págs. 337-357.

—*Lectura de la poesía canaria contemporánea, I y II*, Colección Clavijo y Fajardo, nº 11, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1991, Tomo II, págs. 470-485.

- Tres textos, el “Tres”, *La Plazuela (de las Letras)*, nº 4, Área de Debates y Literatura, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.
- Paso sobre paso, Cuadernos de Calandrijas, I y II*, Director: Jesús Cobos, Toledo, mayo, 1993, II, págs. 39-43.
- “Poetas”, *Canarias 7*, Pleamar, nº LXXI, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de septiembre de 1998, pág. XII.
- “Mudanza, hacia otra realidad”, *Canarias 7*, Pleamar, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de diciembre de 2000, pág. 5.
- ROJAS, Antonio: “Padorno busca ‘lo infrecuente’, en su último poemario”, *Canarias 7*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de octubre de 2000.
- ROSALES, Juan Carlos: “Envolvente Padorno”, *El País*, Cultura, 20 de enero de 1991, pág. 7.
- ROSELL, M. Mar: “Manuel Padorno. ‘He tratado de desvelar El mundo de lo invisible desde la sensibilidad’”, *Diario 16*, Madrid, 15 de mayo de 1991, pág. 36.
- SAMANIEGO, F.: “Una muestra recoge la conexión entre la poesía y el arte del siglo XX a través de 70 autores”, *El País*, Madrid, 5 de abril de 1995, pág. 32.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: “Padorno, Manuel: *Coral Juan García El Corredera*” *Ínsula*, nº 377, abril 1978.
- “Tres paneles sobre la pintura de Manuel Padorno”, *SyNTAXIS* nº 7, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, Invierno 1985, págs. 86-88.
- “Pinturas de Manuel Padorno en la Galería Leyendecker. De un auto/nomadismo”, Santa Cruz de Tenerife, *Jornada Literaria*, nº 66, 6 de marzo de 1982, pág. 11.
- “El mar, el objeto”, Madrid, *Diario 16*, Culturas, nº 78, 5 de octubre de 1986, pág. VIII.
- “Presencia de Manuel Padorno”, Santa Cruz de Tenerife, *La Gaceta de Canarias*, 25 de mayo de 1990, pág. 4.
- “Manuel Padorno y la imagen insular (fragmento)”, Tenerife, *Jornada*, 26 de mayo de 1990, pág. 12.
- “El hombre que llega al exterior”, Las Palmas de Gran Canaria, *Canarias 7*, 28 de mayo de 1990, pág. 6.
- Soledad escrita en la isla de Madeira*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Tenerife, Universidad de La Laguna, Seminario de Estudios Canarios, 1985.
- “El Miserere, sublime traducción”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, lunes 4 de noviembre de 1991.
- “La otra cara del Vizconde de Buen Paso”, en *Los Lunes de Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de diciembre de 1991, pág. VI.
- “Un maestro sin magisterio”, *Los lunes de Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de diciembre de 1991, pág. IV.
- “Y tercera lección marginal”, en *Los lunes de Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de enero de 1992.
- SANTA ANA, Mariano de: “Manuel Padorno sostuvo ayer que su libro ‘Oí crecer las palomas’ fue determinante en la aparición del grupo poético”. Seminario sobre Poesía Canaria Última, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de junio de 1997, pág. 18.
- “El poeta Manuel Padorno incrementa sus ‘criaturas atlánticas’ en su último libro”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de febrero de 1998, pág. 22.
- “Manuel Padorno: Busco reorganizar mis sentidos” *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de febrero de 1998, págs. 34/II-III/35.
- “El final de todo será el agua”, *La Provincia*, Cultura, nº 610, Las Palmas de Gran

- Canaria, 30 de septiembre de 2000, pág. 45.
- “Tusquets publica *Hacia otra realidad*, último poemario de Manuel Padorno”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de septiembre de 2000, pág. 22.
- “El escritor Antoni Marí presenta esta noche en La Regenta el nuevo libro de Manuel Padorno”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de octubre de 2000, pág. 30.
- SANTANA, Lázaro: “Manuel Padorno, entre poesía y pintura”, *ABC Cultural*, nº 137, Madrid, 13 de junio de 1994, pág. 32.
- Diccionario (personal) del arte canario contemporáneo*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.
- “A la sombra de Manuel Padorno”, *La Provincia*, Cultura, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de junio de 2002, pág. 26.
- SANTANA AYALA, M. M.: “Manuel Padorno mostrará su obra plástica en La Regenta”, *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 26.05.1994, pág. 20.
- SENANTE, Fernando: “Manuel Padorno, el hombre desde la luz”, *Diario de Avisos*, Borrador, Santa Cruz de Tenerife, 17 de mayo de 1990.
- SOTO, Alfonso: “Manuel Padorno: Conversación con el poeta de la luz”, *Revista Islas*, nº 3, Las Palmas de Gran Canaria, septiembre, 1992.
- SUNÉN, Juan Carlos: “El hombre que llega al exterior”, Madrid, *El País*, Libros, 22 de julio de 1990, pág. 7.
- “El buscador de oro”, *Ínsula*, nº 534, Madrid, junio de 1991, pág. 13.
- “Puro interior”, Madrid, *Ínsula*, nº 553, enero de 1993, págs. 12-13.
- TRUJILLO, Ramón: “El espacio de la palabra” en *Homenaje a Manuel Padorno*, edición al cuidado de Marcial Morera, Academia Canaria de la Lengua, 2006, págs. 357-374.
- TOLEDANO, Ruth, “Manuel Padorno”, *El País*, Madrid, 24 de mayo de 2002.
- UMBRAL, Francisco: “A la sombra del mar, de Manuel Padorno”, Madrid, *Poesía Española*, nº 135, 2ª época, marzo, 1964, págs. 11-13.
- VALLS, Fernando: “La Barcelona de Manuel Padorno”, *El País*, Barcelona, 22 de diciembre de 2001.
- VV.AA.: *Antología General de Adonais (1943-68)*, Ediciones Rialp, S. A., Madrid, 1969.
- *Tercera Antología de “Adonais”*, Rialp, Madrid, 1973.
- *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Madrid, Forum Artist, 1994, pág. 3.084, Tomo X.
- “La poesía del mar”, Málaga, *Litoral*, nº 231-232, 2001.
- *Radio de acción en torno a la performance en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001.
- *Homenaje a Manuel Padorno*, edición al cuidado de Marcial Morera, Academia Canaria de la Lengua, 2006.
- *Manuel Padorno 1933-2002*, Islas Canarias, Juan Manuel Bonet *et alii*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2003.
- *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Forum Artist, S. A., Madrid, 1994, pág. 3.084, Tomo X.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: “Sobre *Papé Satàn*, de Manuel Padorno”, *Triunfo*, nº 433, Madrid, 19 de diciembre de 1970.
- VIDAL, Joaquín: “¿Quién mira al toro?”, Madrid, catálogo *Manuel Padorno. Nómada urbano: Toro*, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1985.
- VILLENA, Luis Antonio de: “Manuel Padorno. Luz de las islas”, Madrid, *El Mundo*,

23 de mayo de 2002, pág. 6.

WESTERDAHL, Eduardo: "Reflexión sobre la reflexión del pintor Padorno", texto en el catálogo *Manuel Padorno. Nómada urbano*, Santa Cruz de Tenerife, Galería Leyendecker, 1982.

ZAMBRANO, María: "Manuel Padorno", Poema-prólogo a *Égloga del agua*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991; 2ª edición, Libertarias, Madrid, 1992, pág. 9.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE TEORÍA LITERARIA Y ANÁLISIS DE LA LÍRICA

AMORÓS, Amparo: *La palabra del silencio: la función del silencio en la poesía española desde 1969*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

BACHELARD, Gaston: *Psicoanálisis del fuego*. Traducción de Ramón G. Redondo, Madrid, Alianza Editorial, 1966.

—*El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

—*El aire y los sueños*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

— *La poética de la ensoñación* de Gaston Bachelard. Santafé de Bogotá, D.C. Fondo de Cultura Económica, tercera reimpresión (FCE, Colombia) 1998.

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Traducción de Julio Forcart y César Conroy, Breve Biblioteca de Reforma, Barral Editores, 1971.

BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos* (1972), Madrid, Siglo XXI, 1989.

BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*, Madrid, Gredos, 7ª ed. aum., versión definitiva 1985.

COMBE, Dominique, *La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía*, en *Teorías sobre la lírica*, compilación de textos y bibliografía de Aseguinolaza, Fernando Cabo, Madrid, Arco Libros, 1999.

DURAN, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. (Introducción a la antropología general)*, Madrid, Taurus, 1982.

GALLIOT, Jeanle: *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Buenos Aires, Hachette, 1977.

GOMBRICH, E.H.: *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*. Barcelona, Traducciones de Ricardo Domingo y Eduardo Subirats, Barral Editores, 1971.

HAMBURGUER, Kate: *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.

HEIDEGGER, Martin: *Arte y poesía*. Madrid, Traducción y prólogo de Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión FCE-España, 1995.

—"Hölderling y la esencia de la poesía" en *Arte y poesía*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión FCE-España, 1995, págs. 124-148.

JAKOBSON, Roman: *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

— «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie», en *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973.

OTAOLA OLANO, Concepción, *Comentario y desarrollo de textos lingüísticos*, de Madrid, UNED, 1996.

—*Semántica. Lexicología. Lexicografía*, Madrid, UNED, 1998.

KRISTEVA, Julia: *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978.

QUILIS, Antonio: *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1986.

- SCHRADER, Ludwig: *Sensación y sinestesia: estudios y materiales para la historia de la sinestesia y para la valoración de los sentidos en las literaturas italiana, española y francesa...* versión de Juan Conde. Madrid, Gredos, 1975.
- SCHAEFFER, Jean-Marie *Romanticismo y lenguaje* poético, en *Teorías sobre la lírica*, compilación de textos y bibliografía de Aseguiolaza, Fernando Cabo, Madrid, Arco Libros, 1999.
- SEGRE, Cesare: *Principios del análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SPANG, Kurt: *Géneros literarios*. Madrid, Síntesis, 1993.
- SHKLOVSKI, Víctor: «El arte como artificio», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970.
- TODOROV, Tzvetan: *Poética estructuralista*. Madrid, Losada, 2004.
- TOMACHEVSKY, B. *Teoría de la literatura*, Madrid, con prólogo de Fernando Lázaro Carreter. Akal, 1982.
- VV. AA.: *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1998.
- *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, compilación de textos (L. Doležel, W. Iser, F. Martínez Bonati, J.M. Pozuelo y M. L. Ryan), introducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez, Arco Libros, 1997.
- *Teorías sobre la lírica*, Madrid, compilación de textos (G. Agamben, Jean-Marie Schaeffer José Guilherme Merquior Dominique Combe, etc.) y bibliografía de Fernando Cabo Aseguiolaza, Arco Libros, 1999.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ARTES PLÁSTICAS

- ARNHEIM, Rudolf: *El pensamiento visual*, Barcelona, traducción de Rubén Masera, Paidós, 1ª reimpresión 1998.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona Paidós Comunicación 1ª ed., 1990.
- *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- BERGER, John: *El sentido de la vista*, Madrid, edición e introducción de Lloyd Spencer, traducción de Pilar Vázquez Álvarez, Alianza Forma, 2ª ed. 2006.
- *Mirar*, Barcelona, versión castellana de Pilar Vázquez, Editorial Gustavo Gili, 2001.
- BRYSON, Norman: *La lógica de la mirada*, Madrid, versión española de Consuelo Luca de Tena, Alianza Forma, 1991.
- HENRY, Michel: *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid, traducción del francés de María Tabuyo y Agustín López, Siruela, 2008.
- PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Madrid, versión castellana de Nicanor Ancochea, Alianza Forma, primera reimpresión 2006.
- STOICHITA, Victor I.: *Breve historia de la sombra*, Madrid, versión española de Anna María Coderch, Siruela, 3ª ed. septiembre de 2006.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Cátedra, 2003.

ANTOLOGÍAS Y ESTUDIOS SOBRE LA POESÍA DEL SIGLO XX

- ALEGRE Heitzman, Alfonso, edición y prólogo de *Lírica de una Atlántida*, Juan Ramón Jiménez. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, 1999.

- BARRERO PÉREZ, Óscar, “La fauna de Ángel Crespo”. En *Ángel Crespo, una poética iluminante*. Edición e introducción de José María Balcells. Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, 1999.
- BATLLÓ, José: *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, Lumen, 3ª ed. 1977.
—*Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.
- BERTELLONI, M^a Teresa: *El mundo poético de Ángel Crespo*, Madrid, El Toro de Barro, 1983.
- CLARAMUNT ADELL, Teresa: “El ojo y la pluma (sobre pintura y poesía en Ángel Crespo)”. En *Ángel Crespo, una poética iluminante*. Edición e introducción de José María Balcells. Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, 1999.
- CANO, José Luis, *Antología de la nueva poesía española*. Madrid, Gredos, 1958.
—*Lírica española de hoy*, Madrid, Cátedra, 1974.
- CAÑAS, Dionisio: “El sujeto poético posmoderno”, en *Ínsula*, Madrid, 512-513 agosto septiembre de 1989.
- CARRIÓN, Héctor: *Poesía del 60. Cinco poetas preferentes*. Madrid, Endymión, 1990.
- CASTELLET, José María: *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1ª ed. 1960.
— *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2º ed. 2006.
- CASADO, Miguel: *La poesía como pensamiento*. Madrid, Huerga y Fierro, 2003.
—“Leer poesía”, *Ínsula*, 543, marzo de 1992, págs. 28 y ss.
—*Los artículos de la polémica y otros textos de poesía* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
— “Tendencia y estilo”, en *Los artículos de la polémica y otros textos de poesía*.
—“Soledad, arrecife, estrella”, en *Los artículos de la polémica...*
—“Nada más que voz”, en *Los artículos de la polémica...*
—“Seis poetas de las periferias”, en *Los artículos de la polémica...*
—“Para un debate sobre la crítica de poesía”, en *Los artículos de la polémica...*
—“Relatos críticos y líneas de fuerza en la llamada Generación del 70”, en *Los artículos de la polémica...*
—“87 versus 78”, en *Los artículos de la polémica...*
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Obra poética*, edición de Clara Janés, Madrid, Cátedra, 1981.
- CILLERUELO, José Ángel: prólogo a *Ciudad del hombre: Barcelona*, José María Fonollosa, Barcelona, DVD, 1996.
- CORREDOR-MATHEOS, José: “La trascendencia en la poesía de Ángel Crespo”. En *Ángel Crespo, una poética iluminante*, edición e introducción de José María Balcells, Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, 1999.
- CRESPO, Ángel: “Presentación de El bosque transparente”, en *El poeta y su invención, Escritos sobre poesía y arte*, edición de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.
—«Mis caminos divergentes», *Anthropos*, Barcelona, número 97, junio de 1989, pág. 27.
- CRUSET, J.: “J. E. CirLOT: La poesía, sustitución de lo que el mundo no es”, entrevista con el poeta aparecida en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 30 de marzo de 1967. Tomado de *Obra poética*, Juan Eduardo CirLOT. Edición de Clara Janés. Madrid, Cátedra, 1981.
- DEBICKI, Andrew Peter: *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971* Gijón, Júcar, Los Poetas-Serie Mayor, primera edición, enero 1987.
—*Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid, Gredos, 1997.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio: *Novema versus povema*, Madrid, Torre Manrique, 1987.

- GARCÍA JAMBRINA, Luis, *La promoción poética de los 50*, selección y edición. Madrid, Austral, tercera edición 2007.
- La otra generación poética de los 50*, Madrid, UNED, 2009.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, *La segunda generación poética de postguerra*. Badajoz, Dpto. de Publicaciones de la Excma. Diputación, 1986.
- GARCÍA HORTELANO, Juan: *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 1978.
- GARCÍA POSADA, Miguel (ed.): *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996.
- GIL de BIEDMA, Jaime, “Con Jaime Gil de Biedma” entrevista de Jesús Fernández Palacios, en *Fin de Siglo*, núm. 5, 1983.
- GIMFERRER, Pere: prólogo a *Ciudad del hombre: New York*, de José María Fonollosa, Barcelona, El Acantilado, 2000.
- GONZÁLEZ, Ángel, entrevista del 22 de enero de 1975 en Albuquerque, New Mexico. Tomado de *Jaime Gil de Biedma*, Shirley Manzini González, Madrid, Júcar, Colección Los Poetas 1980, pág. 14.
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad: “Las «voces del aire» en la poesía de Ángel Crespo”, en *Ángel Crespo, una poética iluminante*, edición e introducción de José María Balcells. Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, 1999.
- GRANELL, Enrique: edición y prólogo de *En la llama. Poesía (1943-1959)* Juan Eduardo Cirlot, Madrid, Siruela, Libros del Tiempo, 2005.
- HERNÁNDEZ, Antonio, *Una promoción desheredada: la poética del 50*, Bilbao, Zero, 1978.
- JANÉS Clara: introducción a *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, Juan Eduardo Cirlot, Madrid, Siruela, Libros del Tiempo, 2008.
- JIMÉNEZ, José Olivio: *Diez años de poesía española 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972.
- JIMÉNEZ MARTOS, José: *Nuevos poetas españoles*, Madrid, Ágora, 1961.
- MAINER, José-Carlos: prólogo a *Obra poética y cuentos*, Luis Feria, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- MANTERO, Manuel: *Poesía española contemporánea*, Barcelona, Plaza&Janés, 1966.
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio: *La nueva poesía española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1971.
- MILÁN Eduardo: *Las ínsulas extrañas: antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, selección y prólogo de, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2002.
- PARRA, Jaime D.: *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2001.
- PAULINO AYUSO, José (ed.): *Antología de la poesía española del siglo XX (1900-1980)*, Madrid, Castalia, 2003.
- PIEDRA, Antonio: *La tensión poética* en Francisco Pino, España, Junta de Castilla y León, 1998.
- PÉREZ PAREJO, Ramón: *Metapoesía y crítica del lenguaje: (de la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.
- PINO, Francisco: *Cien poemas*, edición y prólogo de Esperanza Ortega, Edilesa, León, 1999.
- PRIETO de PAULA: *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hipertión, 1996.
- Antología poética*, Antonio Gamoneda, León, Edilesa, Junta de Castilla y León, 2002, edición y prólogo de Ángel Luis Prieto de Paula.
- PRIETO de Paula, M^a Victoria ATENCIA [et al.]: *Poetas españoles de los cincuenta*.

- Salamanca, Almar. 2002.
- RAMONEDA, Arturo: introducción a *Antología poética* de Ángel Crespo, Madrid, Alianza, 1994.
- RIBES, Francisco, *Poesía última*. Madrid, Taurus, 1963.
- RODRÍGUEZ CAÑADA, Basilio, *Milenio. Ultimísima poesía española (Antología)*, Madrid, Sial ediciones/ Contrapunto, 7 1999.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, introducción a su *Antología poética (1949-1995)* de Ángel Crespo, Madrid, Cátedra, 2009.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta* Barcelona, Anthropos, 1993.
- TALENS, Jenaro, en su edición de *Agujero llamado Nevermore (Selección poética, 1968-1992)*, Leopoldo María Panero, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1992.
- VALENTE, José Ángel, “Los intelectuales están domesticados”, entrevista de Ángeles García en *El País*, el 24 de julio de 1994, pág. 20.
- VV.AA., “Poetas del 50: Una revisión”, *El Urogallo*, Madrid, nº 49, junio, 1990.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

- ALEGRE Heitzman, Alfonso, edición y prólogo de *Lírica de una Atlántida*, Juan Ramón Jiménez. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999.
- BLASCO, Javier: *Obra poética* de Juan Ramón Jiménez. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- *Antología poética*, Juan Ramón Jiménez, Madrid, Cátedra, 17ª edición de 2010.
- CRESPO, Ángel: “Los Rubén Daríos de Juan Ramón”, en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, edición y dirección de Pilar Gómez Bedate, Puerto Rico, Mayagüez: Recinto Universitario, 1981, págs. 47-87.
- GARCÍA de la CONCHA, Víctor: prólogo a *Obra poética* de Juan Ramón Jiménez. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Obra poética*, volumen I y II con prólogo de Víctor García de la Concha, edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- *En el otro costado*. Madrid, edición preparada y prologada por Aurora de Albornoz, Júcar, primera edición de septiembre de 1974.
- *La estación total*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- *Leyenda (1896-1956)*, edición de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, Visor, 2006.
- *Eternidades*, tomado de *Selección de poemas*, edición de Gilbert Azam. Madrid, Castalia, 1987.
- *Segunda Antología poética (1898-1918)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- JULIÁ, Mercedes, *De la nueva luz. En torno a la poesía última de Juan Ramón Jiménez*. Punta Umbría, Diputación Provincial de Huelva, Servicio de Publicaciones, 2010.
- PALENZUELA, Nilo: “El espacio moderno de Juan Ramón Jiménez”, artículo recogido en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*. Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga. Barcelona, Anthropos, 1991.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio: “Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y el Romancero”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Madrid, Ediciones Istmo, 1986.

- *Leyenda*, Madrid, Cupsa, 1978.
 — *Leyenda (1896-1956)*, Madrid, Visor, 2006.
 VV.AA., *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, edición y dirección de Pilar Gómez Beate, Puerto Rico, Mayagüez: Recinto Universitario, 1981.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AREÁN, Carlos (ed.): *Rubaiyyat*, de Omar Jayyam, con introducción y versión de Carlos Areán. Madrid, Visor, 5ª ed., 2003.
 BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Traducción de Julio Forcart y César Conroy, Breve Biblioteca de Reforma, Barral Editores, 1971.
 BELL, Daniel, *Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales*, en *La industria de la cultura*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1969 traducción de María Ester Benítez.
 BORGES, Jorge Luis: *El libro de los seres imaginarios*, en *Obras completas en colaboración*, Barcelona, EMECÉ, 4ª edición, 1997.
 CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, décima edición de 2006.
 — *Bronwyn*, Madrid, Siruela, Libros del Tiempo, 2001.
 — “De Sartre a Bronwyn (Rosemary Forsyth). Los sentimientos imaginarios”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 5 de enero de 1968.
 MILLÁN, María Clementa: *Poeta en Nueva York*. Federico García Lorca, Madrid, Cátedra, 1987.
 COROMINAS, Joan: *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid, Gredos, tercera edición, 1973, 14ª impresión de 2008.
 CUETO, Juan, *La sociedad de consumo de masas*, Madrid, Aula Abierta Salvat, 1ª reimpresión de marzo de 1983.
 CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.
 ECO, Humberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Editorial Lumen 1973, Barcelona, Traducción de Andrés Bóglar.
 ESTÉBANEZ CALDERÓN: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, cuarta reimpresión 2004.
 — *Arte e ilusión*, Londres, traducción del inglés de Gabriel Ferrater, Phaidon, segunda edición en español 2002.
 FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*. Traducción de Ramón Rey Ardid, Madrid, El Libro de Bolsillo, Biblioteca de Autor, Alianza Editorial, séptima reimpresión de 2005.
 — *Tótem y tabú y otras obras*, Buenos Aires, Amorrurtu, 1988.
 — *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*, Madrid, El Libro de Bolsillo, Biblioteca de Autor, Alianza Editorial, tercera reimpresión 2004, traducción de Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y López.
 FONOLLOSA, José María: *Ciudad del hombre: Barcelona*, Barcelona, DVD, 1996, prólogo de José Ángel Cilleruelo.
 — *Ciudad del hombre: New York*. Barcelona, El acantilado, 2000.
 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmoderni-*

dad. Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 1988.

—*El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Madrid, 1989, Akal.

GONZÁLEZ SEGURA, Alejandro: prólogo y edición del *Romancero*, Madrid, Alianza.

GREENSBERG, Clement, *Vanguardia y kitsch*, en *Industria cultural y sociedad de masas*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1969, versión castellana de Eugenio Guasta.

LACAN, Jacques: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 4. La relación de objeto (1956-1957)*. Barcelona, traducción de Enric Berenger, texto establecido por Jacques-Alain Miller, Paidós, 1994.

MACDONALD, Dwight, *Masscult y Midcult*, en *Industria cultural y sociedad de masas*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1969, versión castellana de Eugenio Guasta.

MARX, Karl: *El Capital*, Karl Marx. Madrid, Akal 2ª edición de mayo de 2000.

MORTARA GARAVELLI, Bice: *Manual de retórica*. Madrid, Cátedra, 1988.

NAVAJAS, Gonzalo: *Más allá de la posmodernidad*. Barcelona, EUB. 1996

NIETZSCHE, F.: *Escritos sobre retórica*. Madrid, Trotta, 2000.

ORTEGA y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, Madrid, edición de Domingo Hernández Sánchez, Tecnos, 2009.

POMMIER, Gérard: *Esto no es un papa... Ficción psicoanalítica en torno al inconsciente y la cultura*. Barcelona, traducción de Daniel Alcoba revisada por Graziella Baravalle, Serbal, 1999.

RAMONEDA, Arturo: *Antología poética de la generación del 27*, Madrid, Castalia Didáctica, 1990.

SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*. Madrid, Alianza Universidad Textos, 1993.

VALENTE, José Ángel: *Obra poética 2, Material memoria (1977-1992)*. Madrid, Alianza Literaria, tercera reimpresión de 2001.

—“Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, incluido en *Material memoria* (1979), tomado de *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Madrid, Alianza Literaria, tercera reimpresión de 2001.

—*La experiencia abisal*, Barcelona, Círculo de Lectores Galaxia Gutenberg, 2004.

VALLEJO, César: *Obra poética completa*, con introducción de Américo Ferrari. Madrid, Alianza editorial, segunda edición de 2006, pág. 233.

VERÓN, Eliseo, *Construir el acontecimiento*, Buenos Aires, Gedisa, 1983.

WALSH, John K. (ed.): *El libro de los doce sabios. Tratado de nobleza y lealtad*, Madrid, Anejos del Boletín de la RAE, 1975.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza Universidad, 1989.





**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

