

JAVIER LOSTALÉ: LA VIDA EN EL POEMA

Por Armando López Castro

El punto de partida de la creación poética es siempre la experiencia de la vida, que nos lleva a cambiar en relación con el mundo del que forma parte y debe ser plasmada en el poema, construcción lingüística que trata de expresar una emoción personal que no es transferible, de ahí que el poeta dice a sabiendas que no ha de ser entendido (“Quiero decir que nunca te quieras satisfacer en lo que entendieres de Dios, sino en lo que no entendieres de él”, dice Juan de la Cruz en la segunda redacción del *Cántico espiritual*, I, 12). Y dado que el poema se forma en lo oscuro y es por naturaleza enigmático, no debemos aproximarnos a él con una teoría previa, que con frecuencia condiciona su sentido, sino *exponernos* a lo que el poema quiera decirnos. El poema se constituye así como objeto irradiante, con varias capas posibles de significado, y crea una ilusión viviente del sentido, que no puede ser reducida al discurso racional. Por eso, lo que justifica la escritura del poema no es la teoría previa ni la objetividad crítica de las ideas, sino la singularidad poética del análisis. De la realidad a la palabra hay una distancia ilimitada, pero lo que hace ésta es recuperar lo esencial, hacer posible la realidad¹.

Leer es una operación íntima, un diálogo con uno mismo. Cuando leemos un poema, estamos dispuestos a dejarnos decir por otro, lo cual exige saber esperar. La lectura es, por tanto, una experiencia compartida, un pacto entre el poeta y el lector, que se hace audible en el poema mediante el ritmo, que tiene que ver más con un impulso musical que con una determinada forma métrica. En este sentido, habría que considerar el poema como una de las manifestaciones del ritmo universal (“El

¹ Hablando del poema como acontecimiento lingüístico de lo singular, señala D.Attridge: “Se puede decir que la singularidad literaria se deriva -aunque sea mucho más que eso- de la *particularidad verbal* de la obra, esto es, de ciertas palabras concretas dispuestas de un modo determinado”, en *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada Editores, 2011, p.124.

ritmo no es medida, es visión del mundo. Calendarios, moral, política, filosofía, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones”, escribe Octavio Paz en *El arco y la lira*). Aparece entonces el ritmo como visión originaria de la realidad, objeto de toda poesía, como reunión de sonido y sentido en la palabra, que si por algo se caracteriza es por la inmediatez de su fulgurante aparición. Esta irrupción súbita de la luz marca bastante la escritura de *Jimmy, Jimmy* (1976), donde la luz se ofrece como don de lo que no está, como forma de nombrar la ausencia. Así lo vemos en “Rodal”, uno de los poemas claves del libro, donde la luz brilla en el fondo más oscuro del olvido:

RODAL

“Tú, rosa del silencio, tú, luz de la memoria”

Luis Cernuda

Solo queda para hilvanar la vida
 este pequeño círculo luminoso,
 atmósfera de luz,
 que la mañana enciende en la montaña.
 5 El dolor y el hastío cubrieron los años
 de una calma opaca, agua
 que inútilmente me mojaba
 sin revelar sus ondas rostro alguno.
 Así fui olvidando nombres, lugares,
 10 climas de cuerpos amándose
 que el aire impregnaban
 y en lluvia oblicua
 su tacto dejaban en los ojos.
 Cerraron su horizonte las palabras
 15 y la memoria no pudo rescatar
 al extraño viajero que en las tardes adolescentes
 tocaba el pecho con alguna alucinada respiración;
 y el deseo se abría entonces a impalpables presencias
 cuyo vapor enfermo nos duraba varios días.
 20 Hoy nada queda de esto.
 Por eso, ahora, camino
 sin ecos que me aparten
 de este paisaje solo;

- acaso más puro.
- 25 Y al mirar, he visto
cómo la luz, sin prisa,
transfiguraba la montaña.
Y en su desnudo rodal
me he detenido un momento.
- 30 Una tristeza que de nadie llegara
se ha fundido con la luz
mientras los ojos,
reflejo sólo en la brisa,
olvidaban mi nombre.

La palabra poética es un triunfo de la memoria sobre el olvido, forma de la muerte. El olvido es pérdida, pero en esa pérdida alienta un deseo de reconocimiento. Aunque el olvido borre todo aquello que recordamos, el olvido queda retenido en la memoria, pues lo que se dice olvidar es algo que no se consigue nunca. Bien lo comprendió san Agustín en las *Confesiones*, al meditar sobre la memoria y el olvido: “Cuando recuerdo el olvido, dos cosas están presentes, la memoria con la que recuerdo, y el olvido, que es lo que recuerdo. Sin embargo, ¿qué es el olvido sino la ausencia de la memoria?”. Tales palabras parecen estar resonando en la poesía de T.S.Eliot, para quien hay siempre “un eco de pisadas en el recuerdo”, y en la de Luis Cernuda, poeta de la memoria y del olvido, donde la latitud del recuerdo es lo que da sentido a lo que era ya olvido, como vemos en su poema “Urania”, de su libro *Como quien espera el alba* (1944), en donde hay el mayor número de poemas que él prefería. También en este poema todo parece articularse en torno a esa línea divisoria entre pérdida y recuperación (“Hoy nada queda de esto”), en donde la palabra poética aparece como voz inextinguible que no podemos silenciar y la poesía como metáfora de la resurrección (“La luz es el primer animal visible de lo invisible”, escribe Lezama Lima), donde la luz, abierta a su propia noche, es la que hace posible la transformación de lo real (“Y al mirar, he visto / cómo la luz, sin prisa, / *transfiguraba* la montaña”). En este sentido, el valor cualitativo de los adjetivos antepuestos (“*alucinada* respiración”, “*impalpables* presencias”, “*desnudo* rodal”); el predominio de las formas verbales en imperfecto de indicativo (“olvidaban mi nombre”), tiempo de la evocación; y la imagen de la palabra como “pequeño círculo luminoso”, capaz de albergar la vida, se asocian entre sí para llegar a la posible revelación. En ese paso de las sombras a la luz, en que toda poesía consiste, “al extraño viajero”, figura misma del poeta, sólo le queda estar dispuesto a atrapar un fragmento de luz, que desde sí mismo apunta a una reconstitu-

ción de la totalidad de la experiencia vivida. Al ser la memoria el lugar originario del pensamiento y la palabra, lo que hace el fragmento es aludir, desde su autonomía constitutiva, a un conjunto abierto y no limitado. De este modo, lo único que satisface al poeta es el estado de la luz, su transparencia o claridad original, que hace más visibles todas las cosas².

La forma es el modo en que la interioridad busca hacerse visible. En los poemas de *Figura en el Paseo Marítimo* (1981), libro de transición que recoge algunos poemas del libro anterior y anticipa otros del libro siguiente, el recuerdo queda abolido para que en sus cenizas perviva la llama del amor. Poética del fuego: poética de lo residual (*Singbarer rest*, en expresión de Paul Celan), de lo que pervive tras la destrucción de la memoria del fuego “en donde ardía”, según el célebre soneto de Quevedo, pues la palabra poética, igual que el ave Fénix, renace de sus propias cenizas para volver arder. Mediadora entre formas de destrucción y creación, la palabra se hace “memoria del fuego”, pudiendo dejar un residuo, de ahí que la escritura sea más un estado que un acto. Escribir sería entonces buscar la destrucción como fundamento. Eso es lo que vemos en el poema que abre la segunda parte del libro, precedida por la cita quevedesca (“Fuego a quien tanto amor ha respetado”), en donde la destrucción es signo de persistencia:

EXTINGUIRSE PUEDE...

Extinguirse puede el amor
 mas no su bella latitud.
 Nubes hay como un brillo silencioso
 que descienden un momento sobre la memoria
 5 y el corazón toca el límite
 de lo que nombrado fue un día
 por una forma ya muda
 que en sus luces permanece.
 Pausas de soledad extrema
 10 que nos elevan en vibración gloriosa

² El propio poeta ha aludido a esta irrupción súbita de lo poético: “Únicamente la capacidad de unos versos para revelar algo a alguien (como un relámpago que es como actúa el poema), o para crear un espacio de intensidad en el que una vida pueda reconocerse y ahondarse, únicamente esta capacidad o misterio presente en la verdadera poesía, es lo que importa”, en el prólogo que precede a la edición de *Jimmy, Jimmy*, Madrid, Huerga y Fierro, 2000, p.7.

sin rosa final o presencia.
 Fluir ignoto que sin hora descompensa
 el inerte nivel de la palabra.
 Añadida transparencia siempre
 15 donde sin conciencia llegamos.
 Extinguirse puede el amor
 mas no su resonada vida total.

En el proceso artístico nada debe considerarse concluido. Los puntos suspensivos que aparecen en el título del poema, signo de sugerencia, anticipan la posibilidad de una permanencia que el lenguaje del poema va matizando. Si tenemos en cuenta su estructura concéntrica, pues los versos iniciales y finales se construyen del mismo modo, con la leve y significativa variación de “bella latitud” por “vida total”, observamos que el hablante muestra una preferencia más por lo que no se dice o late sin mencionarlo que por lo que se dice de forma explícita. Y así, sintagmas como “brillo silencioso”, “forma ya muda”, “Pausas de soledad extrema”, “Fluir ignoto” y “Añadida transparencia”, se relacionan directamente con el proceso creador, que antes de convertirse en “rosa final o presencia”, tiene que pasar por la “vibración gloriosa”, pues la forma sólo se justifica cuando expresa la necesidad interior del artista. El pintor Paul Klee, uno de los artistas más imaginativos del siglo XX, escribe en sus *Diarios*: “También la obra de arte es, antes que nada, génesis; jamás se la capta como mero producto”. En efecto, la obra artística nace de un impulso creador y se percibe en el movimiento de su formación, atraviesa las cosas, pues va más allá tanto de lo real como de lo imaginario, y está destinada a durar (“que en sus luces permanece”). Por eso aquí el hablante, reconociendo en lo pasajero un símbolo de lo eterno, como sucede con el descenso de las “Nubes” sobre “la memoria”, hace del “corazón” el órgano central de todo movimiento en el espacio y el tiempo, la clave de todo (“y el corazón toca el límite / de lo que fue nombrado un día”), la memoria del fondo original. Rara vez se ha dado, en un poema condensado como éste, una visión de la forma en acción, en proceso de constituirse, puesto que la duración no es algo adquirido, acabamiento o muerte, sino ante todo una forma de vida³.

La rosa inclinada (1995) es una obra nuclear en la trayectoria de Javier Lostalé,

³ La materia busca la forma que la hace ser real tras haber sido arrasada y el poema viene a ser lo que se ha ido formando en medio de esa destrucción. La memoria se abrasa en el poema y sufre sobre las cenizas todavía calientes. Para esta poética del fuego, donde la imagen del Fénix es una imagen dinámica y creadora, remito al estudio de G. Bachelard, *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós, 1992.

no sólo porque su título ha servido para recopilar su obra poética, siempre dispuesta a establecer de inmediato una relación entre lo personal y lo cósmico, como sucede en la de su admirado Vicente Aleixandre, sino también porque nos muestra una conciencia de lo efímero, del instante vivido con intensidad, que presenta la experiencia en el poema no como es, sino como debiera ser. Siguiendo la estela de Rilke, para quien la poesía puede abrir nuevos caminos hasta llegar a tocar lo absoluto y cuya cita encabeza los poemas del libro, el poeta madrileño se esfuerza por crear en la palabra la configuración de la belleza, que se desvanece ante el intento de poseerla y se sirve del artista para poder existir. Al poeta le ha tocado en suerte el poder revelarla, hacer de su momento fugaz algo eterno, como sucede en este poema inicial y singular, donde la rosa, identificada con la mirada, aparece como salvación de lo efímero, como la fuerza de estar en el mundo:

Inclina la rosa su voz sin nombre ni camino
 en un silencio de color con escala de olvido.
 La rosa se desvanece en el pulso de una sombra, cuerpo ayer,
 y un hálito hay de llanto en su último resplandor.

5 Inclina la rosa su brisa en oculto cristal de llama
 y para alguien recinto es de sangre enamorada.
 Rosa que en su reflejo canta entera pasión,
 hora de nadie donde arder en soledad.
 Mirada-rosa en dulce manar

10 que nunca habito en su final.
 Inclina la rosa su cielo de luz
 y seno es todo de una transparencia núbil
 que inunda el tiempo de solitarios encuentros.
 Rosa respirada hasta la espuma de un rostro,

15 polen de una presencia que la vida turba.
 Pensada rosa en el aire
 -escalofrío de pura ausencia-
 alienta su sombra en la sangre,
 mientras la línea de una mano callado delirio dibuja.

20 Ni rosa tuya, ni rosa mía,
 esplendor sólo de un sueño mío contigo.

Bajo la contemplación de la rosa se esconde siempre una referencia a la inmortalidad, lo cual la convierte en símbolo de la palabra poética, que si por algo se distingue es por su enorme poder de encarnación de las cosas. En realidad, la sim-

bología de la rosa ha girado en torno a una doble dimensión ética y estética. Dentro de la primera, hay una corriente ininterrumpida desde el tópico del *carpe diem* (Ausonio, Ronsard, Garcilaso), hasta la tradición masónica, en donde la rosa funciona como símbolo del mundo. En cuanto a la segunda, posee un alcance más amplio: La flor como equivalencia de la palabra se remonta a una expresión de la retórica clásica, a la “flor orationis” de Cicerón (*De oratore*, III, 96). En esta dirección se mueven “une rose dans les ténèbres”, de Mallarmé, el imperativo juanrramoniano (“No la toques ya más, / que así es la rosa”, o la formulación de Guillén (“En lo negro se yergue hasta una rosa”). La verdadera belleza pasa por el intercambio de lo ético y lo estético, como vemos en la poesía de Rilke, donde la rosa es símbolo de la belleza eterna (“Rosa, oh pura contradicción / deseo / de no ser dueño de nadie / bajo tantos párpados”, seguimos leyendo en su epitafio).

También aquí, los recursos más destacados en el poema, como la ruptura lingüística del guión o paréntesis (“-escalofrío de pura ausencia-”), que actúa como comentario del tema principal; la intensificación anafórica de la forma verbal en presente (“Inclina”); la translocación del hipérbaton (“y para alguien recinto es de sangre enamorada”); y la presencia reiterada de ese símbolo generador (“Rosa respirada hasta la espuma de un rostro”), sirven todos ellos para poner de relieve lo que surge como impulso creador. En efecto, sintagmas aplicados a la rosa, como “voz sin nombre”, “pulso de una sombra”, “hálito”, “brisa”, “dulce manar”, “cielo de luz”, “transparencia núbil”, “callado delirio”, aluden a un fondo oculto donde los elementos germinales se producen por sí mismos. Sólo en él, la rosa puede ser a la vez de nadie y de todos, según ponen de manifiesto los versos finales (“Ni rosa tuya, ni rosa mía, / esplendor sólo de un sueño mío contigo”), porque la rosa, como la palabra, debe ser compartida, ser de todos, para ser cierta. Para que haya poesía, tiene que haber unidad de experiencia, y lo que revela este poema, mediante la identificación del símbolo y la mirada (“Mirada-rosa”), es la belleza se percibe como un deseo de unirse a lo original, como plenitud de un esplendor que resulta constantemente renovado en la palabra⁴.

La simbología latente de *La rosa inclinada* (1995) se prolonga en la escritura de *Hondo es el resplandor* (1998), donde la respiración del fondo es la que engendra la forma, según ha visto Roberto Loya en su iluminador prólogo “Hacia un cuerpo de luz”, ya que el fondo sólo llega a revelarse en la medida en que accede a una cierta forma. Aunque resulta evidente la relación de ambos

⁴ La visión de la belleza va ligada a la unicidad del instante. Sobre ello afirma F.Cheng: “Una verdadera belleza nunca sería un estado perpetuamente anclado en su fijeza. Su advenir, su aparecer ahí, constituye siempre un instante único; es su modo de ser”, en *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2007, p.22.

libros, sobre todo por la latencia de ese fondo primordial, confundido con la potencialidad de sus formas, en el segundo se da un paso más allá y hay un deseo de escuchar la voz del otro lado. Así lo percibimos en el poema “Atardecer”, donde la canción habla de un viaje y la palabra tantea las distancias, sostenida por el impulso incandescente de los latidos de la sombra, como si el alumbramiento de la inminencia nunca se cortara:

ATARDECER

Nunca es acabamiento el atardecer
sino ordenación del ciego crepitar humano.
Su estuario dorado lleno de venas azules
como espuma fulge en las cristaleras
5 tras las que se oculta el sueño
y empuja hacia formas aún no nacidas.
El atardecer no es una montaña cansada
que se despeña por un cielo mudo,
sino una joven tristeza
10 que destila transparencia
en la que un destemplado pájaro sucesivo se estrella
y el rocío rosa de su sangre
tiembla un momento el paisaje
antes de ser inundado por la sombra.
15 Nunca es acabamiento el atardecer
pues la luz se adelgaza
hasta el manantial del silencio,
allí donde oídos de piedra
rasgan su velo de olvido con el filo de un nombre.
20 El atardecer dobla su cascada de oro
sobre el desnudo virgen
que reduce como una isla
y en algún lugar un pecho se turba con su reflejo.
Pero no es todavía la hora del amor
25 sino de la espina-violín del deseo
que coloca la sangre al borde.
Nunca es acabamiento el atardecer
porque el llanto del amante

es pozo en el que se ahoga
30 una imagen rota en resplandores.
No hay tumba para el atardecer.
Su horizonte de navío lento
junta la vida y la muerte
en la blanca tiniebla de lo que va a despertar.

La experiencia poética es siempre una experiencia radical y fuera de esa radicalidad no existe. Se escoge aquí el instante suspendido del atardecer, del crepúsculo, que expresa el fin de un ciclo y el comienzo de otro. Por eso va asociado a la continuidad de la experiencia, según pone de manifiesto la repetición del verso que va pautando el poema (“Nunca es acabamiento el atardecer”), que contiene la posibilidad de ir más allá, pues el signo del hombre es romper los límites, extralimitarse. En ese espacio cambiante y humano, previo a toda manifestación y ligado al deseo (“Pero no es todavía la hora del amor / sino de la espina-violín del deseo / que coloca la sangre al borde”), es donde tiene lugar la experiencia poética, a la que aluden recursos tan visibles como el valor cualitativo de los adjetivos antepuestos (“*ciego* crepitar humano”, “*joven* tristeza”, “*destemplado* pájaro”, “*blanca* tiniebla”); el predominio de la forma verbal en presente de indicativo (“fulge”, “se oculta”, “empuja”, “se despeña”, “destila”, “se estrella”, “tiembla”, “se adelgaza”, “rasgan”, “dobla”, “reluce”, “se turba”, “coloca”, “se ahoga”, “junta”), en su mayor parte pertenecientes al campo semántico de lo poético; la reiteración sintáctica del verso ya comentado, que produce una intensificación; y la estructura diseminativo-recolectiva de la estrofa final, signo clásico de saber acabar, en la que se recogen los elementos dispersos y se presenta el atardecer como navegación (“Su horizonte de navío lento”), como límite que funde los opuestos (“que junta la vida y la muerte”), como tránsito del sueño al despertar. A ello habría que añadir el color dorado (“Su estuario *dorado* lleno de venas azules”, “El atardecer dobla su cascada *de oro*”), símbolo de la perfección imposible. Gracias al deseo de lo que aún no hemos vivido, que aparece en la frontera del sueño, se puede construir otra realidad, escuchar otro canto de intimidad descubierta. Al situarnos en el límite entre dos mundos, entre lo visible y lo invisible, este poema suscita un estado de inminencia, donde lo no manifestado se revela al poeta antes que su propia manifestación. Y no hay que olvidar que ese sentimiento de inminencia es consustancial a lo poético, que se vislumbra en su posibilidad siempre anticipadora⁵.

⁵ Más que como ausencia o privación, el deseo se ve como un proceso hacia lo que aún no se ha dado. Aludiendo a esta posibilidad, señala J.Lostalé: “La lectura cohabita con el deseo, entendiendo

Ponerse en lugar del otro supone compartir sus puntos de vista, que son parte de uno mismo, realizar su destino en complicidad con el mundo, pues nadie es sino con los demás. Tal vez en esta apertura a lo otro, que es a la vez ética y estética, radique uno de los valores fundamentales de *La estación azul* (2004), libro de hondo sentido existencial y poético, pues el otro, al ser un enigma para mí, se propone como descubrimiento de un mundo desconocido, que es también la función de toda poesía. A ello contribuye el amplio desarrollo del poema en prosa, menos cultivado en España que en Francia, su país de elección, y que, a partir de Baudelaire, responde a una necesidad de liberarse del corsé de la versificación silábica. Y dado que lo poético es lo imprevisible, la poesía, convertida en prosa, se aleja lo menos posible de sí misma y se dispone de acuerdo a un orden interior. Se trata de un orbe creado por una inteligencia luminosa, que ve sólo lo esencial, según vemos en “El jardín”, uno de los poemas más conocidos, en el que se transparenta toda una poética y donde nada de lo que ocurre en nuestro mundo puede reemplazar al espacio cerrado de nuestra infancia, en el que algo que ocurrió todavía perdura en la memoria y podemos rescatar mediante la palabra:

EL JARDÍN

Desde que nacemos vamos cultivando un jardín tan íntimo y secreto que hasta nosotros mismos perdemos la llave. Vivimos ajenos a las rosas que crecieron en horas transparentes, cuando el corazón habitó el mundo con el latido de un nombre. Nos olvidamos de despertar el “tiempo en profundidad” -como diría Jorge Guillén- de nuestro jardín. Pero ahí está, dormido, mejor, suspenso, entre nuestros actos y las imágenes que mueven los sueños. Ahí está, como un orbe cerrado donde canta siempre la fuente del espíritu. Hablamos y las palabras son opacas, se levantan como muros hasta que la brisa de un silencio revela, de pronto, temblando, su oculto paisaje. Miramos y en nuestras pupilas sólo se refleja la estrella fría de una sombra. Pero en algún momento nuestro jardín abre su ala de luz y con consistencia de alma van apareciendo todas las formas. Veloces, ávidos, sin memoria, vamos cada día hacia no se sabe dónde. Cometas abandonados a un cielo huérfano, nuestro destino es tan incierto como el aire: todo y nada. Sólo nuestro jardín nos salva. Con las co-

por éste no sólo el dibujo de un cuerpo sino la proyección en todo de nuestra alma”, en *Quien lee vive más*, Madrid, Editorial Polibea, 2013, p.58.

pas de sus árboles nos traslada a la alta luz de la infancia. Con su hora en reposo entreabre el ámbito azul de un deseo. Con sus surtidores aclara tantas voces confusas que perturban nuestro corazón. Con sus iras rescata hasta la lágrima el incombustible rostro de la belleza. Presos de normas, dogmas y días grises, espejo de sí mismos, nuestro jardín es claustro dorado por el perfume de un cuerpo, punto de fuga de un sueño sin orillas, pequeñas llamas o labios que retienen la corola de un beso, nube en libertad en la que se refleja el otro que somos. El ritmo de nuestra existencia está completamente alterado por celestes estremecimientos que colocan la sangre al borde. Por impulsos desconocidos que nos arrastran hacia radiantes praderas donde todo se consume en la música de su anunciación. Hermosas plantas de desvarío crecen en nuestro jardín. Gracias a ellas renacemos cuando ya nada nos parecía posible. Gracias a ellas sabemos que aún nuestros ojos pueden escuchar al mirar. Y nuestros oídos ser hontanar de palabras ruiseñores. Secreto e íntimo desde que nacemos cultivamos nuestro jardín. Tan secreto e íntimo que olvidamos la llave. No importa. En algún instante, sin que nada nos lo avise, una mano pura se alzaré contra el tiempo, y sentiremos cómo dentro de nosotros algo se enciende.

Desde el taoísmo al modernismo, pasando por el *hortus conclusus* del *Cantar de los Cantares*, el vergel de las canciones medievales y el jardín barroco de los poetas metafísicos ingleses, sobre todo Andrew Marvell y John Donne, el jardín aparece como espacio íntimo, como lugar de meditación y comunicación con la naturaleza. Recuerdo del paraíso perdido, el jardín refleja la unidad original del ser, donde no existe el tiempo ni la muerte, y que la palabra poética busca reconstituir. Lugar perdido y lugar prometido, su calidad de enigma lo asocia al punto con la zona de sombra que rodea a la poesía, cuya revelación viene matizada en el texto por la repetición, al principio y al final del poema, de idénticos adjetivos (“íntimo y secreto”); su visión de un “tiempo en profundidad”, según pone de manifiesto la cita de Guillén; la particularización del adverbio de lugar (“Ahí está”); el carácter de impresión súbita que caracteriza a lo poético (“de pronto”); su relación con la trascendencia (“Sólo nuestro jardín nos salva”); su vinculación con lo absoluto (“Con su hora en reposo entreabre el ámbito azul de un deseo”); su asociación con lo fecundante (“es claustro dorado”), lo ligero (“nube en libertad”) y lo musical (“la música de su anunciación”); y el símbolo de “la llave” como apertura de lo desconocido.

Si este jardín es “un orbe cerrado donde canta siempre la fuente del espí-

ritu”, reino apenas visible en el que se reunifican lo bello y lo útil, como vemos en *El jardín de las delicias*, con el que el Bosco quiere darnos una expresión del reino milenar, en *Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, de Pedro Soto de Rojas, y en el cuento de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan”, es porque en él se ha operado la abolición de la dualidad entre naturaleza e historia, cuerpo y espíritu. En efecto, lo que consideramos pérdida de la unidad, tal vez sea el acto más decisivo de afirmación y búsqueda. Lo que revela el jardín, ligado a la caverna y al laberinto, es un itinerario iniciático, un lugar artístico de transfiguración en el que “algo se enciende”, donde algo empieza a revelarse en una realidad anterior y prometedora, pues se escribe para anticipar una posibilidad, para hacer posible lo real⁶.

Lo propio de la palabra es intensificar la realidad, dar a ésta la emoción que no tiene y la hace existir. Como la tormenta, la palabra poética es oscura y brilla como si fuera un diminuto relámpago, como si tuviera la capacidad de sorprendernos con una inesperada revelación. De pronto, un destello nos deslumbra y este tiempo en suspenso, propio de la poesía, que se caracteriza por su aparición súbita, es el que articula los poemas de *Tormenta transparente* (2010), cuyo temblor tantea las distancias y nos invita a un intercambio en donde todo empieza a cobrar forma. Ahora la escritura está expuesta a la presencia de lo invisible y la palabra, investida con la fuerza del deseo, habla con el lenguaje de la hospitalidad y tiene carácter de acogida. El juego entre el recogimiento y la acogida, la acogida del otro, apunta a una trascendencia del lenguaje en la que desaparece toda apropiación y la palabra sigue siendo una posibilidad esencial. No habría acogida sin la alteridad radical de la separación, sin la cual no sería posible la respiración en la unidad. Esta hospitalidad supone el recogimiento y reclama la alteridad femenina, cuya naturaleza sagrada está al margen de la historia, como vemos en el poema “El hueco”, donde se siente la necesidad de llenar el vacío, receptáculo virtual de la existencia, de ir al otro lado de lo visible, que es lo que nos completa como seres:

⁶ La incorporación de los mecanismos de la prosa por la poesía ha sido estudiada por S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu' à nos jours*, París, Nizet, 1959. En cuanto a la visión del jardín como estado de inocencia natural, véase el trabajo de R. Assunto, *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, Tecnos, 1991.

EL HUECO

I

En el hueco que separa dos cuerpos desnudos
hay un cielo pálido de mañana cansada,
una circulación húmeda de silencios
pues labios en cenit aún fulgen desligados.
5 No existe distancia entre dos cuerpos desnudos,
sino sólo un primitivo pulso sin historia,
un envión de nube táctil sin rostro.
Todo se hunde en la maravilla aplazada de su término
mientras las palabras se apagan entre latidos de mercurio.
10 En la pequeña asfixia luminosa sucede entonces el mundo.

II

En el hueco que separa dos miradas
crepitan las ramas mojadas del deseo,
y amanece una marisma de vuelos encendidos
que pronto se desvanece en humo azul
15 donde tiembla, virgen, la respuesta.
No existe distancia entre dos miradas
sino sólo aire suspenso en su envío secreto.
Nadie nunca sabrá quién primero conquistó tan frágil dominio.
Nunca nadie dirá lo que la inocencia supo.

III

20 En el hueco que separa dos silencios
algo se clausura con debilidad de rosa,
mientras la tristeza fluye como un astro de luz fija
que besa la memoria con los últimos sonidos.
No existe distancia entre dos silencios
25 sino sólo el espacio transparente de una lágrima,
la sepultada aurora del vacío.

Sin la alteridad de la separación no habría acogida ni hospitalidad. Y precisamente lo que hace el poema, desde su unidad constitutiva, es conjurar la distancia, dar lugar al otro, que precisa ser acogido de manera inmediata. Observemos cómo el poeta construye cada una de las tres partes con estructuras casi idénticas, que van

encabezando cada una de ellas (“En el hueco que separa dos cuerpos desnudos”, “En el hueco que separa dos silencios”), e identificando esos sintagmas que aparecen en posiciones equivalentes (“dos cuerpos desnudos”, “dos miradas”, “dos silencios”), los conocidos *couplings* o acoplamientos, porque lo que a él le interesa oír es ese silencio que llega desde el abismo, desde el fondo de una voz casi inaudible, una voz que el profeta Elías creyó percibir en el soplo del viento, después de haber buscado a Dios en la montaña.

Si tenemos en cuenta que en medio de la tormenta se despliega la acción creadora, según vemos en los mitos de los dioses Zeus, Bel, Donar, Tor, Agni e Indra, resulta evidente que ese silencio se ofrece como el don de la palabra, como respiración elemental del decir. Lo que se intuye en ese silencio creador, pleno de luz y de quietud, que es un preludio de la revelación, es la totalidad del ser, que implica a su vez una instalación en lo germinal (“Nadie nunca sabrá quién primero conquistó tan frágil dominio”), pues tal impersonalidad, en la que habita “un primitivo pulso sin historia”, es la que sirve de fundamento a la experiencia poética. En suma, lo que ha querido sugerir aquí el poeta, desde la inquietud que produce el temblor (“donde tiembla, virgen, la respuesta”), es la energía creadora de ese “hueco” o vacío, visto como búsqueda e impulso de lo naciente (“la sepultada aurora del vacío”), que da cauce a la irrupción del deseo (“crepitan las ramas mojadas del deseo”), a la posibilidad de lo que germina en la oscuridad, pues lo que sobrevive siempre brota de lo oscuro. Lo que se abre dentro de ese vacío en expansión, en su eterno presente, es el conjuro del recuerdo, la receptividad hospitalaria de la palabra, que viene de otra parte y se sustrae a toda tematización⁷.

Los poetas quieren estar cerca de las nubes por ser maestros de libertad y signos del germen primordial no diferenciado antes de la manifestación. Desde la tradición china hasta Baudelaire, las nubes aparecen como símbolo de transformación, de la renuncia de lo efímero para poder alcanzar lo eterno. El poema, como la nube, se construye haciendo visible la ausencia, dejando atrás lo vivido para inventar otra vida que nos sobrevive y nos completa. Por ser único y distinto, igual que la nube, el poema da paso a un mundo diferente. En su metamorfosis sin fin, el latido de las palabras nos permite ir más allá de nosotros mismos, de nuestros límites, y en ellos reconocemos la vida que perdimos o no fuimos capaces de conquistar. *El pulso de las nubes* (2014) tiene mucho de reflexión sobre el tiempo y la palabra, de reconocimiento, porque las nubes que se escapan, dejan el rastro de lo invisible, de una

⁷ En *Totalidad e Infinito* (1961), libro tan marcado por la conciencia de la hospitalidad, señala E.Lévinas: “Es un recogimiento, una venida hacia sí, una retirada a casa como en una tierra de asilo, que corresponde a una hospitalidad, a una espera, a una acogida humana. Acogida humana en la que el lenguaje que se calla sigue siendo una posibilidad esencial”, Salamnca, Sígueme, 1977, p.173.

unidad que habita regiones desconocidas y que el poema va creando. Tal vez ese pulso de lo inexistente, de lo que aún no ha nacido y sigue latiendo, es lo que se percibe en el poema “Nubes”, donde el tiempo en suspenso concentra lo que existe y se desvanece, donde la realidad entreabre sus puertas y podemos vislumbrar lo esencial:

NUBES

No tienen memoria las nubes,
su tránsito de espejo en vuelo
se consume en libertad de luz cambiante.
Apenas necesitamos levantar los ojos
5 para sentir el leve peso de sus formas,
tan ignorantes de nuestro desvelo
como de la soledad pequeña de unos pasos.
Ángeles insomnes de claridades y tormentas
queman las nubes el pecho adolescente
10 con su sofoco tibio de pajar.
Y si un viento de sombras las cruza
tiemblan navíos fantasma en cada ventanal
mientras al fondo manos maternas
se posan en un silencio azul.
15 Oro de sueños siempre en vilo
depositan las nubes en el corazón más solitario,
y el nadador cruza el río
en su propia constelación cegado.
A su paso las torres resumen
20 la tensión íntima del paisaje,
y entre valles el aire más alto
irradia su secreto.
En su luciente desvanecimiento
las nubes nos ignoran,
25 pero hay en ellas un fugitivo soplo carnal
que nos anuda sin tiempo ni destino
a la universal pulsación de lo aún no concebido.

El lento movimiento de las nubes, que pasan muy altas y silenciosas en el cielo, traducen el sueño de la naturaleza (“Juego de las nubes, juego de la naturaleza;

esencialmente poético”, dice Novalis en uno de sus *Fragmentos*), un sueño ideal que trata de aproximar lo terrestre a lo celeste en un contexto onírico, intermedio, donde habita la imaginación poética. Si ésta viaja de lo gravitante a lo aéreo, no resulta extraño que la nube vaya asociada al vuelo (“su tránsito de espejo en vuelo”), y que el poeta se sienta atraído por “el leve peso de sus formas”, siendo la levedad, que viene reforzada en el poema por los símbolos del “viento”, “las torres” y “el aire”, una cualidad propia de lo poético. Si la función de la poesía consiste en quitar peso al lenguaje, tal levedad o ligereza, que se crea en el poema, no puede darse sin la conciencia de la gravedad.

Por eso aquí, lo abstracto tiende a concretizarse, como vemos en las imágenes simbólicas (“tiemblan navíos fantasma en cada ventanal”, “manos maternas se posan en un silencio azul”, “un fugitivo soplo carnal”), que traducen un universo de formas en continua transformación y en las que se combina la vaguedad con la precisión. En este sentido, tal vez la fuerza del poema, y con él de todo el libro, resida en que la poesía de lo invisible nace de un poeta que tiene una clara conciencia del mundo físico, de que el poeta de lo indeterminado tiene que ser el poeta de la precisión. Para Lostalé, como también lo fue para Cernuda, lo desconocido, simbolizado por las nubes (“las nubes nos ignoran”), es siempre más atrayente que lo conocido y lo que revela su proceso de sublimación es un esfuerzo por expresar la visión sensible de las cosas, pues la palabra poética, según ha visto María Zambrano, no puede reducirse a simple concepto, sino que su semilla primordial es la que hace concebir⁸.

Navigare neccese est, dice el proverbio clásico, pero entre la salida de la aventura y el ansiado retorno se produce una situación de provisionalidad, de ambigüedad o duda, territorio en que se inscribe lo poético, gracias a la cual la palabra se libera de lo retórico y se abre a lo desconocido, a algo que puede venir de pronto y manifestarse en el poema. Tal vez por eso, el pensamiento, en su retorno al origen, trata de encontrar su lugar y habitar en él, inscribiendo un nuevo mundo en la palabra, el de lo sagrado que viene a nuestro encuentro (“Sólo un dios puede aún salvarnos, no nos queda otra posibilidad que la de preparar en el pensamiento y en la poesía un espacio para la aparición del dios”, dice Heidegger en una entrevista en *Der Spiegel*, aparecida unas semanas después de su muerte). El estar dispuesto ante la posible aparición del dios, de lo que permanece oculto, es lo que convierte a la palabra en irrupción de lo real, como vemos en el poema “Regresas”, de *Cielo*

⁸ La imaginación dinámica de la nube concentra en sí misma un sueño de transformación. Aludiendo a ello, señala G. Bachelard: “El soñador tiene siempre una nube que transformar. La nube nos ayuda a soñar la transformación”, de su ensayo “Las nubes”, en *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958, p.232.

(2018), en donde la casa, morada de la palabra, traduce toda una poética de la receptividad, una aceptación de lo otro, que se despliega a partir de su propio fondo:

REGRESAS

La luz que envuelve hoy tu casa
 mientras a ella regresas,
 es la misma que un día te borró
 en la dicha pasajera de saberte amado.
 5 Tanto es así que no eres tú
 el que ahora en soledad camina,
 sino aquel que nunca acabó de llegar
 extraviado en el único paisaje
 de la memoria encendida de otro ser.
 10 Por eso un momento te detienes
 para, separado del mundo,
 escuchar de nuevo la voz
 de quien ya no existe,
 pero que ahora te otorga
 15 el don inmortal
 de volver a nacer dentro de su olvido.

La palabra poética nos convoca a esperar escuchando. En la casa, lugar de lo propio, lo extraño se reconoce como hospitalidad. Y aunque lo vivido se haya borrado con el paso del tiempo, el lenguaje del poema, con el paso del pronombre de segunda persona, en el que se da un desdoblamiento del hablante, al demostrativo de tercera (“sino *aquel* que nunca acabó de llegar”), que expresa un distanciamiento de lo vivido; la reiteración del adverbio temporal (“ahora”), que construye un tiempo presente del poema; y el símbolo de “la luz”, ligada al conocimiento de lo real, tiende a poner de manifiesto que la función de la poesía, como ya pensaba Hölderlin, consiste en convertir lo familiar en extraño y lo extraño en familiar. A ello contribuye, además, la presencia de la voz poética, vista como “don *inmortal*”, en la medida en que puede “volver a nacer dentro del olvido”, descubrir que sólo la escritura, con su doble movimiento de muerte y resurrección, destrucción y creación, es capaz de llegar a salvarnos. El regreso a la casa, que conserva la memoria de lo perdido (“la memoria encendida de *otro ser*”), apunta a una reunión del ser y el estar, pues lo que allí se contiene y alumbra es la vida misma. Lo que hace de la casa un espacio abierto, receptivo y expresivo, es el deseo de salir de los límites de

lo ya conocido y traer lo desconocido al ámbito de lo familiar, donde brota la creación de lo inesperado⁹.

Sin el deseo de ser diferente, es decir, distinto, ningún escritor puede llegar a ser original. No hay libro de Javier Lostalé que no deje de ofrecer algo único al lector, algo que está oculto y nos convoca a esperar escuchando (“Si no esperas, no hallarás lo inesperado”, escribió Heráclito en uno de sus *Fragmentos*). La renuncia a lo inmediato supone una apertura a todo lo otro, a lo que es anterior a la palabra y se revela en ella. Nada mejor que la desaparición o *el borrado* para que la palabra transite libremente de un ámbito a otro y lo real se manifieste en toda su plenitud. La abolición de lo discursivo conlleva la desaparición de toda intencionalidad para dejar paso al lenguaje (“Escribir poesía no es hablar con el lenguaje, sino dejar que el lenguaje hable en uno”, ha dicho Novalis en la época moderna). Dentro de una estética progresivamente interiorizada, Lostalé se ha ido acercando cada vez más a esa situación de no interferencia, ley suprema de toda escritura, defendida ya por Flaubert, en donde el lenguaje se libera de sus convenciones y busca pronunciar la ausencia (“Cada vez creo más en vida generada por el lenguaje”, ha dicho el poeta en una de sus últimas entrevistas). Ya que la palabra poética sólo se cumplirá como tal si nace para *borrarse*, para instaurar lo que es contrario a ella: lo absoluto del silencio, que ella necesita para desarrollar lo que tiene que expresar. Un silencio al que sólo se puede acceder en el límite de la más extrema soledad, cuando todo se ha callado y sólo se escucha la voz que susurra.

⁹ Refiriéndose a la casa como espacio de recepción o acogida, señala H.Mujica: “De la casa se sale y se vuelve, ella es el punto fijo del girar de nuestra vida, es donde lo múltiple recupera su unidad, regresar a ella es sentir que se regresa a la unidad, allí, donde lo demás se reúne”, en *La casa y otros ensayos*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2008, p.16.