

## UNA EXPERIENCIA POÉTICA EN LAS CANTERAS: FRENTE AL ÁRBOL DE LA LUZ

**Maximiano Trapero**

Catedrático de Filología Española  
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Una de las experiencias intelectuales más interesantes que he tenido en el último año ha sido la de adentrarme en el mundo poético de Manuel Padorno. Surgió por casualidad, y no a través de la lectura de su poesía, hartamente bien conocida por mí, sino por medio de la conversación, es decir, de la prosa. Y surgió paulatinamente, sin preguntar por ello, inevitablemente, al compás de una conversación sin tema que se repite dos veces por semana, las mañanas de sábados y domingos, paseando por la playa de Las Canteras: una conversación que tiene por objeto el puro gozo del hablar, para unirse al puro gozo de ver y de oír y de oler el mar, y de sentir que la naturaleza toda amanece cada día con plenitud de vida.

Hablamos de todo, de cualquier cosa, del privilegio de un clima inigualable, de la maravilla que es esta playa, del poco uso y disfrute que se le da a estas horas de la mañana, cuando más intensas son las sensaciones, del gozo de quien sí lo ha descubierto, una cosa que está ahí, al alcance de cualquiera y que tan pocos la han descubierta. Y hablamos de Canarias, de la cultura canaria, de literatura, de sus autores principales, antiguos y modernos, del romancero y de mis experiencias encuestadoras, de arte, de investigación, de la «lengua» de Canarias y de su pretendida Academia, de la «nacionalidad» canaria, de todo, sin opinar los dos siempre lo mismo sobre cada cuestión, sin estar necesariamente de acuerdo; pero hablamos, porque oír otra voz y otras razones en la mansedumbre de una mañana sin horario, caminando por la playa, frente al *Árbol de la luz*, predispone a la comprensión. Un gozo, por demás, valdesiano. Un ejercicio ése de gozarse en la conversación y la compañía, paseando por la ribera, que para Berceo y sus contemporáneos tenía un nombre muy preciso, *deportarse*:

En esa matinada, cerca de prima ora,  
issieron deportarse fuera a la ribera...

y que hoy, ¿por falta de uso?, ni siquiera tiene nombre.

Fue así como surgió el tema de un libro de Décimas que Manuel tenía por terminar. Sabedor él de mi dedicación al estudio de la décima, como modalidad de poesía popular, tanto en su vertiente de poesía tradicional, como de poesía improvisada, la décima fue tomando poco a poco protagonismo en nuestras conversaciones. Tenía él un libro de décimas que venía configurándose desde hacía 10 años, desde 1987, al que volvía y volvía, corrigiendo, añadiendo, y que no acababa de terminar. Pero lo sentía ya acabado, falto, quizás, sólo de la decisión de decir «ya está».

### Un libro de décimas

Un libro de décimas en un poeta como Manuel Padorno, tan moderno, tan de verso libre, es una novedad grande, la verdad, por lo que supone de sometimiento a una estructura métrica cerrada, extraña a los usos actuales de la poesía. Y aun si fuera el endecasílabo o el soneto, que

sí son medidas más frecuentadas, pero la décima, no, desde luego, al menos en España. Aunque no es la primera vez que Manuel experimenta con algún tipo de verso o estrofa clásica (sonetos, sextinas), pero muy libremente, y muy acertadamente también, con mucha originalidad.

Le hablé yo entonces del proyecto de un Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima que reuniría en Las Palmas a algunos de los mejores especialistas en el estudio de la décima y a los mejores decimistas de varios de los países iberoamericanos donde se practica esta modalidad de poesía improvisada, también españoles y también canarios, por supuesto. Precisó Manuel que su libro nada tenía que ver con la décima improvisada, pero que quizás fuera de interés poder presentar ese libro suyo de décimas en un foro en que la décima sería la protagonista. Debí pensarlo y debí convencerse de que ése era el empujón que su libro necesitaba para ser terminado. A las pocas semanas me lo confirmó:

-Ya está, vamos a ver si podemos que esté publicado para tu Festival de la Décima, y quiero que tú me hagas el prólogo.

Por medio, por aquellos días, había aparecido su libro *Para mayor gloria* (Valencia: Pre-Textos, 1997), un poemario que volvía a incidir en el imaginario poético de Manuel Padorno, pero con nuevos temas, nuevos puntos de vista, y sobre todo con un nuevo lenguaje poético: un libro escrito en endecasílabos y en poemas de, exactamente, 21 versos cada uno, ordenados y organizados en 7 partes con, exactamente, 7 poemas por cada una (en total, exactamente: 49 poemas y 1.029 versos endecasílabos). ¿Pesa una estructura así, tan medida, tan férrea, en la poesía? No, cuando quien la utiliza lo hace con maestría; al contrario, le confiere la perfección a que aspira toda obra de arte, pero no como un valor añadido, sumado, al sustancial valor poético del contenido, sino, al contrario, configurando el contenido, haciéndolo que sea así y no de otra cualquier manera. El endecasílabo que Padorno logra en *Para mayor gloria* es un verso de sílabas medidas, sí, aunque sin rima, cosa que no afecta al verso, sino al poema, pero tan fluido, tan natural, aunque tan rítmico, tan melodioso, que pareciera que Padorno hubiera hallado en esa estructura métrica la medida exacta para acomodar en ella, y de manera natural, su pensamiento y su hablar cotidiano. *Para mayor gloria* es, entonces, un maravilloso poemario, uno de esos libros que sólo la madurez puede producir, un feliz encuentro del pensamiento fecundo y original con la forma poética maestra, hecha ella misma poesía.

Y me entregó el original de *El pasajero bastante*, su libro de décimas, también en la playa, en los días en que yo gozaba intensamente con la lectura de *Para mayor gloria*. Y empecé a intercalar lecturas. ¡Gran contraste! Porque del alargamiento y mansedumbre del endecasílabo pasaba a la brevedad entrecortada del octosílabo, de la falta absoluta de rimas del primero a la férrea y machacona repetición de sílabas finales de los segundos, del lenguaje lírico y ensoñado de *Para mayor gloria* al complejo y cerrado lenguaje de *El pasajero bastante*. Los temas, en muchos casos, eran coincidentes -¡cómo podrían no serlo!-, ¡pero qué diferentes libros!, ¡cuánto de predisposición y de amor a la poesía exige *El pasajero!*, por lo que tiene de libro rompedor, de ascético ejercicio del pensamiento y del lenguaje. Confieso que me atraía más coger el primero que el segundo, pero, al fin, los leí los dos, alternando las lecturas.

Y seguimos hablando de todo ello en los paseos mañaneros de sábados y domingos por Las Canteras, frente al gran *Árbol de la luz*. Hablamos primero de cuestiones formales, de métrica, de cuestiones externas -todavía- a la verdadera poesía.

### **La décima de Padorno**

¿Por qué elige Padorno la décima?

-Porque quiero contar una historia -me dice-, y la décima se presta para ello, tiene la dimensión exacta para que en cada una de ellas quepa una escena, una anécdota, un episodio, autónomo o dependiente, eso no importa, y permite a la vez la sucesión narrativa del conjunto.

Eso no es novedad, pero es verdad: la décima fue usada así en la época del Barroco, y aún por algunos poetas modernos, entre ellos Guillén, aunque la historia que Manuel quiere contar tenga más de lírica que de narrativa, por más que sí haya en ella una leve, sutil fábula en que se suceden unos hechos cronológicamente ordenados.

Pero la décima que Padorno elige y usa en *El pasajero bastante* no es la décima clásica, la fijada por Espinel, la que ha venido a configurarse como «la décima», por antonomasia. Ésta tiene un sistema de rima *abbaaccddc*, pero dividida en tres períodos sintácticos y, por tanto, también métricos, que podrían describirse como dos redondillas unidas por dos versos de enlace, de la siguiente manera: *abba:ac:ddc*, de tal forma que las pausas fónicas amortiguan -si no diluyen- la cargazón sonora que supondría la existencia de cuatro rimas en pareado: 2-3, 4-5, 6-7 y 8-9; así, con la sintaxis y con las pausas, se reducen a dos: 2-3 y 8-9, muy espaciadas ya éstas en el conjunto de la décima, y aun pierden la estructura del pareado al integrarse en la unidad superior de la redondilla. Por todo eso, la décima *espinela* adquirió de inmediato el favor de los principales autores: Lope, Quevedo, Góngora, Calderón..., tanto para la lírica como para el teatro. Por eso la décima es tan apropiada para el canto -«dulce y sonora» dijo de ella Lope-, porque lleva en sus versos octosílabos y en su rima entrecruzada la medida justa de la música. Y por eso se convirtió después en la estrofa preferida de la poesía improvisada, cantada siempre, porque su perfecto armazón ofrece la seguridad que la imaginación portentosa del repentista necesita para sujetarla a una medida que obliga y libera a la vez.

Pero la décima de Padorno tiene otra estructura y otro sistema de rima. El modelo tipo que usa Manuel es éste: *abab:cc:dede*, es decir, dos cuartetas unidas por un pareado, coincidentes con tres períodos sintácticos también, aunque con una rima más que la *espinela*, y en la que los dos versos intermedios, al formar período sintáctico y fónico independiente, se constituyen en verdadero pareado. Éste es el modelo tipo, decimos, representado, por ejemplo, en las décimas 2, 3, 6, 9, etc., pero no el único. El sistema de rimas, sí, siempre es igual, pero no el de la configuración de los períodos sintácticos: hay décimas que son simples variantes del modelo tipo, como 1, 4, 11, 15, etc., pero hay otras que presentan una estructuración muy libre, como 7, 8, 12, 13, 16, etc.; las hay que son muy entrecortadas, tanto por representar más períodos sintácticos que el modelo tipo, como por romper los versos, como 18, 20, 24, 34, 35, 41, 66, etc.; las hay, por el contrario, muy encabalgadas y extendidas, como 5, 21, 22, 28, etc.; las hay que fluyen, moderadas, en un solo período sintáctico, como 23, 56, 65, 72, 74, etc.; y las hay, en fin, que encabalgan su último verso sobre el primero de la siguiente décima, como 20 y 63. Y este último recurso es muy novedoso, por lo atrevido, lo mismo que lo es el encabalgamiento del tercer verso de la décima 24, al romper la palabra *sebar* y repartirla en dos versos.

Y todo esto, ¿qué significa?, si es que significa algo. Primero, que Manuel Padorno no es poeta «de academia», quiero decir de escuela poética que impone unas formas y una poética determinadas; que no se sujeta a modelo ajeno, aunque no haya una voluntad predeterminada por rechazarlo; que crea su propio modelo poético; más aun: que ni él mismo se sujeta a un modelo único, siendo propio. Segundo, que para Manuel Padorno lo importante es el contenido, la forma del contenido (es decir, el contenido poético), más que la expresión (la décima, la rima de la décima), y aún más que la forma de la expresión (es decir, los períodos sintácticos).

Se lo pregunté al autor: -¿Por qué este sistema de rima en tus décimas?

-No lo sé, me pareció que este sistema se acomodaba mejor a mi forma de decir.

## La rima

Pero todo esto tiene sus consecuencias y repercute necesariamente en la obra poética. El manejo del verso, y de la rima, como de cualquier recurso métrico, exige oficio, por encima -o por debajo- de la inspiración y de la sensibilidad poéticas. Forma y contenido, en este caso, no siempre van juntos, ni se presuponen mutuamente. Literatura -poesía, en este caso- no es sólo pensamiento, por sublime que éste sea, sino, sobre todo, lenguaje artístico poéticamente estructurado. Y éste sí que exige dotes particulares que el oficio no siempre proporciona, que se deben más -se dice- a naturaleza e inspiración que a aprendizaje, a *don* que sólo Dios -o las Musas- reparte donde quiere.

Nunca la prosa podrá traducir a la poesía, y menos sustituirla, pero sí podrá decir de los recursos que hacen del lenguaje poético verdadera poesía, o, por el contrario, decir cuáles de los recursos utilizados estropean o perturban la calidad poética.

Y en las décimas de Padorno existen algunas rimas que no están a la altura espléndida del conjunto. La rima muy marcada es extraña, molesta a la sensibilidad moderna; digo la rima *muy marcada*, no cualquier clase de rima. Cuando se eligen como formas de expresión poética el verso octosílabo y una estrofa como la décima, tan breve el primero para que el sonido marcado de su final se diluya en el resto, y tan repetitiva la segunda en esos mismos finales marcados, se corre un riesgo evidente: la de la cargazón sonora, la agobiante sistematicidad de la medida. No cabe duda de que métricas más extendidas, como el endecasílabo y el soneto, diluyen mejor esa servidumbre. Sujeción obligada que no es negativa, *per se*, sino que puede resultar arte superior o lastre (¿quizás pretendido, en este caso?), según la capacidad de cada autor.

Décimas bellísimas, plenas de contenido y armoniosas de forma, son las que más abundan en *El pasajero bastante*, cada una aportando algo novedoso: o un diálogo interior, dramatizado, como la 21, o un período oracional extendido, fluido, como 23 y 74, o un lenguaje muy alegorizado, como 67; décimas, en fin, en que los recursos métricos (verso, rima y estructura) se ponen todos al servicio del contenido y ponen alas -y no trabas- al pensamiento, como 28, 32, 59, 89, 72, 75, 77 y tantas más.

Pero frente al mayor acierto de Padorno en el manejo del octosílabo y de la décima, alguna trabazón me producen a mí algunas rimas. Sobre todo en algunas de las décimas en que los versos 5 y 6 forman pareado, por constituir un período sintáctico independiente, por ejemplo en 1, 2, 9, 15, 26 y 29. Otro efecto sonoro -y formal- produce cuando el pareado se disuelve en períodos sintácticos mayores, como en 3, 10, 17, 19, 21, 41 y en la gran mayoría. Por otra parte, no se libran algunas décimas de rimas asonantes, como en 36: *movediza / alisa*, y en 76: *voz que da / orfandad*. De la misma forma que en algunas décimas las dos rimas de la cuarteta, por ser asonantes entre sí, producen una única asonancia en los cuatro versos, como en 44: *arriba / germina / altiva / termina*, o en 45: *plena / belleza / serena / naturaleza*, o en 49: *sumiso / bombillo / preciso / amarillo*. O hay rimas internas, como en 55: *del universo, tan cierto*. O existen rimas montadas sobre palabras de una misma raíz léxica, como en 31: *agüe / desagüe*; en 64: *quilla / ahorquilla*; en 68: *fin / confín*; y en 79: *dispuesto / predispuesto*. O incluso el cambio de género gramatical de una palabra final de verso ¿para forzar una rima?, como en 29: *clara misteria / materia*.

La libertad del poeta es la que decide, en definitiva, el sistema de rima. Pero la preceptiva y la historia literarias nos dicen que la rima consonante es la propia de la décima culta, de la décima escrita, y que la rima asonante es más propia de la décima popular, bien sea la tradicionalizada o la que se usa en la modalidad de poesía improvisada (aunque los repentistas cubanos, por ejemplo, tienen por defectuoso cualquier verso asonantado, pero esto es excepcional en el panorama de la poesía improvisada en el mundo hispánico). En Canarias, en donde tan viva está esa doble tradición de la décima popular, como poesía narrativa «memorial» y como poesía improvisada, la rima que predomina -la única que se practica, en realidad- es la asonante. ¿Habrá querido Padorno, buen conocedor de la décima popular canaria, conjugar en sus décimas los dos sistemas de rimas culta y popular para crear un producto nuevo, original y nada mimético?

Y otra pregunta más me hago aquí: todo el ideario poético que Padorno se plantea en *El pasajero bastante*, ¿hubiera resultado igual en verso libre?, o, ya que tenemos el antecedente de *Para mayor gloria*, ¿en endecasílabos de rima libre? A una métrica tan «tradicional» como son el octosílabo y la décima, parecería que no le fuera bien una estética poética tan moderna como la de Manuel Padorno. Tanta ruptura de ritmo, de pensamiento entrecortado, tanta alegoría, un lenguaje tan nuevo, tan críptico a veces, pudieran no acomodarse a unas formas estróficas tan fijas. ¿Les hacen ser a éstas «materia» (forma de la expresión) insuficiente? Parecieran, pero ¿lo son?

### **El lenguaje: Padorno pasajero del lenguaje**

Todo poeta busca la palabra nueva, la expresión nunca dicha, como si la fuerza semántica del verbo estuviera intacta, en plenitud de potencialidad, en el momento mismo de nacer, como así es, en efecto. La originalidad se convierte así en la aspiración máxima del poeta, y el lenguaje en la herramienta primera para lograrla. La literatura -es obvio- se hace con lengua. También con pensamiento, pero pensamiento -y emoción- artísticamente expresado por medio de un código lingüístico que pretende ser en cada caso nuevo y único.

Si algo es el poeta, es ser creador. Poeta es el que ve más allá que los ojos normales de los hombres normales, y oye voces que no perciben los oídos normales, y penetra su pensamiento en profundidades inexistentes para el pensamiento de los más (*Es circunstancia propicia / que el verso siempre refleje / oscura razón*, dice el poeta en la décima 2). Y posee además la facultad de crear lengua. Y crear lengua significa usar un código inédito, capaz de expresar esas realidades -físicas o mentales- nunca antes pensadas ni percibidas. «Dame el don de la palabra y crearé el mundo», dice cada día cada poeta a su dios. Y cuando ese dios se lo concede, ese poeta está, en efecto, creando un mundo pensable que asombra por su novedad, por la cualidad auroral que tiene. Poseer la metáfora -dijo Aristóteles- es disponer del más formidable don de la creación.

Pero claro está que un poeta no dispone de una lengua diferente de la de sus posibles lectores, ni siquiera de la que él mismo usa «cuando no es poeta», es decir, cuando habla, conversa y se comunica como común. Dispone de un mismo diccionario que el hombre común, de una misma gramática y hasta de un mismo código escritural, ya que no podemos hablar propiamente de un sistema fonológico en una poesía *que nace sin voz* y se lee en silencio (no así, sin embargo, en la poesía oral). ¡Pero cuánta distancia entre el lenguaje de la poesía y el de la calle! ¡Con cuánta intensidad ha de dedicarse el poeta a hallar su propio lenguaje poético, aquél que le permita expresar *su* pensamiento de una manera *nunca dicha* antes! Nunca el lenguaje del poeta está dado de antemano; ha de crearlo él en cada una de sus obras, en cada uno de sus poemas, en cada verso. Ésa es su grandeza y su servidumbre, ése su camino sin meta, ese su

*oficio.*

El apartamiento que cada autor use respecto de las reglas de la lengua de todos es un camino que debe medir, pues corre el riesgo de hacerse ininteligible: porque las «reglas» son colectivas y el «uso» individual. La lengua poética es «creación»: mientras más original, más creación personal, pero menos alcance de comunicación colectiva tendrá.

Y en este punto hallamos el punto central de la obra de Padorno, la atención máxima del poeta y su valor mayor. No es que sea conclusión del comentarista; es proclama inicial del propio poeta: *sin carta marina busca / llegar a donde el lenguaje*, dice en la primera décima del libro; es confesión conversacional en la Playa de Las Canteras: *Una aventura mental y verbal. Indagar en el lenguaje*, me dijo Padorno que pretendía; es obsesión reiterada a lo largo del decimario: *pasajero del lenguaje*, se dice de sí mismo en la décima 58; caminante dirigido *a la palabra verdad*, dice en la 58; buscador de *un ruido verbal, el nuevo*, en la 60; fenómeno, en fin, de creación poética al que el propio poeta bautiza con un nombre nuevo: *oológica boca huevo* (60), es decir: 'fecundación de la palabra en la boca'. Una décima entera me parece totalmente definitoria en este sentido, la 58:

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.

Y esa originalidad del lenguaje la logra el poeta mediante dos procedimientos: uno puramente léxico y el otro sintagmático. En los dos casos se trata de explorar las posibilidades que brinda el sistema de la lengua, virtualidades nunca antes practicadas, pero que el sistema permite. No son «norma» todavía, puesto que no han sido aún «habla», pero sí son ya «lengua», es decir, código comunicativo entre un emisor -el poeta- y un «oyente» -el lector-. En realidad, las creaciones lingüísticas del poeta nunca llegan a ser -ni el poeta aspira a ello-, salvo rarísimas excepciones, norma lingüística de la mayoría. De nombres de poetas crípticos, oscuros e ininteligibles, hay muchas páginas en las historias de la literatura, en todas las lenguas y de todos los tiempos, no sólo en los modernos de los -ismos.

### **La creación léxica**

De entre los muchos procedimientos que Padorno usa para la creación de nuevas palabras en *El pasajero bastante*, hay uno que sobresale muy llamativamente: consiste en la formación de nuevas palabras, en este caso formas verbales por la fórmula *en + sustantivo*. El procedimiento no es nuevo en la poética de Padorno, pero en ninguna obra anterior lo había desarrollado tan intensivamente. Tampoco es que sea un procedimiento original de Padorno, puesto que la lengua común lo practica de continuo, y así el autor usa muchos de ellos ya hechos «norma» lingüística, como *embellecer* (4), *embarcar* (5), *envolver* (24), *enrollar* (24), *emborronar* (29), *enmarcar* (32), *enamorar* (34), *encanar* (48), *encallar* (56) o *ensangrentar* (76).

El recurso es, pues, simple y está al alcance de cualquiera, pero sólo quien es poeta -es decir, creador- es capaz de aplicarlo eficazmente, poéticamente, alumbrando creaciones léxicas

nuevas. Palabras nuevas en plenitud, cargadas de semántica, semánticamente plenas, sin el desgaste

que va produciendo la generalización. Palabras como *enfebrece* (8), *envegar* (9 y 45), *envelar* (43), *encalmar* (46 y 63), *enalmar* (46), *encuerpar* (53 y 66), *enfiestar* (47), *enlabiar* (48), *enllamar* (49), *entuercar* (50), *encenizar* (49), *empueblar* (59), *encallar* (59), *enrumbar* (76) y quizás otras que a mí se me hayan escapado dan al libro de Padorno la categoría de obra original, resultado inédito que dice más por cuanto no estaba dicho, que sugiere, incluso, mucho más de lo que dice.

El prefijo *en* le añade al significado particular de cada palabra el valor genérico de 'convertir algo en otra cosa', 'estar envuelto de algo', 'comportarse como si se estuviera poseído de algo'. Así, *enalmar* será 'tomar alma una cosa u objeto físico', mientras que *encuerpar* será 'tomar cuerpo una cosa mental o concepto'; *envelar*, 'convertirse en vela de barco'; *enfiestar*, 'vestirse como si fuera de fiesta', etc. El procedimiento sirve incluso para dar a palabras ya usuales un significado distinto, el etimológico, que es lo mismo que volver al inicio de la voz: así *encallar* 'recluirse en el silencio' (y no 'embarrancar') (59) y, aunque sin el recurso del prefijo, *calado* 'metido el barco en una cala' (y no 'empapado') (55).

No es éste el único procedimiento usado por Padorno para la creación léxica en *El pasajero bastante*, pero sí, con mucho, el más importante. Hay otros casos de prefijos utilizados con valores novedosos, como *desaguar* (47) *agrisar* (54); creación de nuevas palabras mediante la conversión en categoría verbal con una simple sufijación, como *agüerar* (45) o *atmosferizar* (62); creación también novedosa de adjetivos procedentes de verbos, como *oleados* (de oler) (14), o sustantivos procedentes de adverbios, como el original *alláados* (28), en oposición a *allegado* (77); en fin, el uso del cultismo atraído por vez primera a nuestra lengua desde una raíz clásica, como *oológica* (60).

### La creación sintagmática

Pero más interesante aún que la creación léxica, que al fin es un procedimiento de elementos aislados, son las creaciones que conllevan determinados procesos gramaticales. Éstas van, en el caso de Padorno y de su *pasajero*, desde el simple cambio del género gramatical de un término (*el platanal infinita*, 12, o *clara misteria*, 29), o de una concordancia «anómala» (*los pensamientos barroso*, 14, o *cuanto Diana embelleza*, 4, o *anguladas se termina*, 44), hasta desarrollos sintácticos mucho más complejos.

-Disfruté escribiendo *El pasajero* -me confiesa Manuel-. Nunca me había sentido tan libre ante el folio en blanco.

Y dice eso habiendo tenido que someterse deliberadamente a la estrecha medida del octosílabo y a la férrea medida de la décima.

Incluso hay aspectos meramente formales, como lo es la puntuación, que lleva Padorno en este libro hasta extremos muy personales. En un sentido concreto tiene el verso octosílabo de la décima de Padorno el valor de medida que tiene en la lírica tradicional: que la unidad métrica se ajuste a la unidad sintáctica. De ahí que el final del verso, por lo general, sea en la poética de Padorno marca de pausa, sin necesidad de que aparezca la coma, que sí usa en otras posiciones del verso. Son típicas del verso de Padorno (y no sólo de este libro) construcciones del tipo *tienen todos, de raíz* (12), *el olor cuecen, balaga* (14), *sólo el labio, conversable* (18), *que navegará, serena* (45), *procura ser, parecido* (60), *fundamentales, traída* (62), etc., y que ahí acaban su sintaxis, sin encabalar con el verso siguiente. Y no es que desconozca el verso de Padorno el encabalgamiento, sino que conjuga ambas alternativas de una manera muy personal.

El decir mucho con pocos elementos, comprimir el lenguaje hasta el extremo de su máxima expresividad, eliminando todo aquello que no sea significativo, ha sido obsesión de muchos poetas, y hasta poética que ha caracterizado a todo un movimiento literario. En esa línea se sitúa Padorno en *El pasajero bastante*. Para ello se sirve de determinados procedimientos, bien estudiados por la retórica clásica, pero que en el caso de Padorno nada tienen de imitación, sino que resultan de una reflexión muy personal. La elipsis es la «figura literaria» que debemos suponer para explicar versos como *a toda vela llanura* (9) o *palabra nave infinita* (62) o *marino rostro salobre* (46), pero cuáles sean los elementos elididos es algo que resulta imposible de saber para el lector, y que al fin y al cabo tampoco tiene por qué preguntarse por ellos, pues lo que ha de importar al lector no es lo que no aparece en los versos, sino lo que realmente aparece, sean cuales sean los vericuetos mentales por los que el poeta ha tenido que transitar para lograr versos tan plenos de significado como los anteriores.

La cuestión aquí para el lector de *El pasajero bastante* no es preguntarse por los fenómenos literarios que hay detrás de expresiones como *los tres callaron mayor* (21), *viva soy al alejarse* (30), *el naufrago que me vente* (75), *el pasajero me fue* (78) o *el pez de la luz nutricio* (80). Esa es cuestión que queda, en todo caso, para el crítico literario que quiera dar cuenta de las «desviaciones» del lenguaje poético respecto del lenguaje «académico». Lo que cabe preguntarse, es si el lector del libro de Padorno llega a entender el mundo pensado por su autor y expresado por tales versos. Es decir, si el código lingüístico elegido por Padorno se sitúa dentro del sistema de la lengua de sus lectores.

El conocimiento del léxico de cualquier hablante de español le permite reconocer, por ejemplo, que la palabra *ciruela* es nombre de un objeto, una fruta en ese caso, pero nada impedirá que, dentro de las posibilidades que marca el sistema de nuestra lengua, esa misma voz en un verso como *la luz volcaba ciruela* (35) haya desviado su significado hacia una circunstancia de aquel objeto, precisamente la de su color. Y así, todo lector de esta décima de Padorno entenderá que la luz del día de aquel espacio era de color ciruela, una luz incomparable, nunca percibida antes, porque nunca antes del verso de Padorno había tenido nombre.

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. Ante versos como

mirando la llama, el vaso  
colmado luz transparente;

la interpretación del lector se diversifica en una serie de posibilidades. Puede entender que, conforme a la norma del poeta, después de *vaso* debe existir una pausa (coma elidida) y que, por tanto, *el vaso* es aposición sinonímica de *la llama*, calificación metafórica -casi alegoría- que, efectivamente, Padorno usa con frecuencia para calificar *la llama* de luz que es el mar de Canarias divisado desde Las Canteras (2, 12, 67, 69), la cual, a su vez, es un *vaso* (31, 33, 34). Pero entonces el *colmado* del verso siguiente, tal cual aparece escrito, ya no puede ser adjetivo de *vaso*, sino de *luz*, y en este caso presenta una concordancia anómala. Y si el lector interpreta que *colmado* califica a *vaso* debería entonces aparecer una coma detrás de *colmado*, según las reglas de escritura del español normativo. Y sin embargo, nada impide leer -y entender- esos versos tal cual están escritos por su autor y conforme a su práctica de puntuación: *mirando la llama, el vaso[,] / colmado [de] luz transparente*. Y me recuerda Manuel que este *vaso* (y su escultura es objeto / que enamora la mirada, 34) es un homenaje al poeta mexicano José Gorostiza, a su *Muerte sin fin*.



Se trata, por tanto, más de una sintaxis «semántica» que gramatical, es decir, más interna -del poeta- que externa -de la lengua de todos-. Pero claro está que el poeta quiere decir con sus versos -y con su lenguaje poético- algo que el lenguaje común, utilizado según el uso del común, no le permite decir, y para ello busca, indaga y encuentra fórmulas que, según los casos, resultan unas veces transparentes -felices- y otras crípticas -oscuras-. ¿Cuánto de oculto hay en la décima 13, por ejemplo? ¿Cuánto media entre el código lingüístico de Padorno y la *lengua* de un lector (culto, incluso, hablante de español) para que éste pueda *leer* -es decir, entender- el pensamiento que aquél expresó en estos versos?:

Seguí por donde el tabaco  
al higueral las espigas,  
cuece el olor, donde saco  
del cielo sus largas vigas,  
resinan dulces el aire  
que se respira, al socaire  
del valle los palmerales.  
El tabaco luce cientos,  
primero los higuerales  
de los siete sentimientos.

## El título

El título del libro es un ejemplo más, aunque el primero, de esa sintaxis «semántica» que domina el lenguaje poético de Padorno. *El pasajero bastante* es un hermoso título, un acierto expresivo que empieza por llamar la atención del lector e individualiza ese libro dentro del conjunto de la obra de un autor, uno de esos hallazgos que todo poeta busca ansiosamente para sus títulos. Pero es una construcción sintáctica «anómala» desde el punto de vista de la lengua «académicamente correcta». *Bastante* es adverbio que califica en este caso a un sustantivo, cosa que las gramáticas del español no contemplan como norma. Y, sin embargo, Manuel Padorno la convierte en construcción que reaparece en las décimas 7 y 79, y en modelo que se repite en otras construcciones, como en *sabor a patria despacio* (12). El adverbio, así, en el código poético del autor, toma el valor de un adjetivo. *Pasajero bastante* será aquél que posee la cualidad de pasajero en alto grado, el pasajero que se siente bastante preparado para el viaje, no completamente, pero sí suficientemente preparado.

Quien conozca la obra de Padorno, sabrá que la cualidad de caminante, de peregrino, es una de las constantes de su trayectoria poética. Se llamará a sí mismo unas veces *náufrago*, otras *nómada*, aquí *pasajero*, *nómada del afecto* (9), *pasajero infinito* (69). En todos los casos, hay una condición permanente de búsqueda, de oficio que se justifica más en el propio viaje que en la meta. Lo recordará el propio autor en una de las décimas más bellas de este libro, la 68:

Comenzada nave mía  
hacia un viaje sin fin...

Comenzada en *A la sombra del mar*, allá en 1963, y transitada sin descanso, sin detener el paso, en una serie de entregas orientadas en una misma dirección: en *Una bebida desconocida* (1986), en *El náufrago sale* (1989), en *El hombre que llega al exterior* (1990), en *El nómada sale* (1990), en *Égloga del agua* (1991), en *Éxtasis* (1993), en *Desvío hacia otro silencio* (1995) y más. Y sigue:

Esta larga travesía  
atraca en el confín.  
Y la nueva luz, primera

alumbrará, toda entera  
distinto mundo y ceniza,  
otra tierra luminosa,  
otra mañana, otra brisa,  
otra playa jubilosa.

¿Qué busca el nómada, el náufrago, el pasajero Manuel Padorno? Como lector atento e interesado en la obra de Padorno, creí intuirlo en la lectura de sus otros libros, pero lo he descubierto en éste. Y hasta creo que para el propio autor el misterio, intuido pero nunca evidente, se ha desvelado de pronto nítido y claro en este libro. Manuel Padorno ha sido un poeta en viaje permanente, en búsqueda continua de la palabra, y ahora, por fin, se halla ya *bastante* pasajero del lenguaje.

## La estructura

*El pasajero bastante* tiene 81 décimas, divididas en 9 bloques de 9 décimas cada uno.

-¿Por qué -le pregunto al autor- esa estructura matemática?

-Es múltiplo de 9 -me responde-. A mí me gustan los números 7 y 9; tienen algo de cabalístico. Pero no estaba premeditado, se fue imponiendo. Quizás el libro pudiera haber tenido menos décimas, pero yo no he sabido quitar, el número 9 se me impuso y me marcó el resultado final.

Esta es la estructura formal, evidente, que el propio autor ha querido hacer patente gráfica (en el Índice) y hasta tipográficamente, engrandeciendo el cuerpo del número de la décima que inicia cada bloque.

-Pero, ¿por qué las décimas están ordenadas de la forma que están y no de otra? -le pregunto.

-Quiéren contar una historia -contesta el autor-. Me pareció que ese era su orden. Es cuestión que trabajé mucho. Las décimas no nacieron en ese orden; en otro que ahora ya no sabría recomponer, quité de aquí y puse allí. Ese orden responde, me parece a mí, a los distintos momentos de la historia que quiero contar.

-¿Una historia? ¿Cuál?

-La historia -responde el autor- de un viaje mental-verbal. Una aventura mental y verbal. Indagar en el lenguaje. Me propuse llegar al límite del lenguaje, me situé al borde del abismo.

Interpreto que es la historia de la creación poética del propio autor. Una alegoría. La confesión explícita del poeta sobre su propio proceso creativo. Un viaje en busca del lenguaje, la indagación de la expresión poética.

-¿Ha de suponerse, entonces, que esas 9 partes del libro representan otros tantos momentos distintos y sucesivos del viaje? ¿Una cronología en nueve escenarios o nueve tiempos narrativos?

-No, eso no. El viaje es mental y verbal, las dos cosas a la vez, pero no tiene esa organización tan marcada, me parece a mí. Yo no he querido dársela de una manera explícita. Además, mi poesía no es poesía narrativa, lo que se entiende por poesía narrativa.

Un libro de poesía no es un tratado de lógica, ni siquiera una novela, con toda la libertad que la novela contemporánea se ha conferido para ordenar las cronologías narrativas, claro está. Pero tratamos de explicarnos en prosa un libro de poesía. Insistimos en ello. Nos interesa descubrir si en esa ordenación que Padorno ha dado a sus décimas existe otro tipo de estructura, desde el punto de vista del contenido, que pueda servir de guía al lector, a mí mismo, a ese *pasajero*

que aún no está *bastantemente* preparado para el viaje y puede perderse en el itinerario de su lectura.

Desde este punto, de vista yo veo claramente 4 partes o momentos narrativos:

1. El propósito del viaje
2. El viaje
3. La contemplación
4. El regreso

Cuatro momentos que se corresponden, más que menos, pero no exactamente, con el orden en que las décimas aparecen en el libro. Por ejemplo, el autor ha querido hacer explícito que ese viaje imaginario pasa también por Canarias, y ha dedicado una que él llama «suite canaria», que nombra a diferentes islas (Lancelot, Fuerteventura, Tenerife, Gran Canaria) y a diferentes elementos representativos de las islas (el árbol de luz, el Teide, volcanes, arenales, gavias, los frutos, el mar...). Pero esa «suite» ocurre en tres momentos diferentes del poemario, y en lugares muy distanciados entre sí: las Islas aparecen una primera vez en las décimas 10 a 15, la segunda en las décimas 66 a 68, y la tercera en las décimas finales, desde la 77 a la 81.

### **El propósito del viaje**

El propósito se declara expresamente en las 9 primeras décimas (aquí sí hay una correspondencia entre la estructura de contenido y la disposición formal de las décimas). Es un comienzo «polifónico»: el planteamiento, repetitivo, de subir al barco, desatracar, partir, iniciar el viaje.

En la décima primera, el pasajero declara su propósito: decide el viaje, elige el instrumento (la décima: *en diez partes se divide / la escala del pensamiento*), determina el medio (*blanca nave*), fija el destino (*al desvío, al infinito*) y confiesa el objetivo (*llegar a donde el lenguaje*).

En las décimas posteriores se precisarán algunas cosas: se elige el verso porque éste es más propicio para reflejar *oscuras razones* (2) -sólo la vista de un poeta puede penetrar en ellas-; se prevé la duración (7): *Todo transcurre durante / el tiempo que va al lenguaje*; sabe el pasajero de antemano que el viaje emprendido no tiene puerto de destino: *de tan cierto / él únicamente parte* (3); empiezan a aparecer los signos propios de la poética padorniana: la llamarada (2), la luz (5, 6), el *alacrán* encendido del atardecer y el *ciervo* de la noche (4); empiezan también a hacerse polisémicos -polivalentes- esos signos: la nave es casi siempre marina, otras veces terráquea, otras veces celeste, aladamente celeste; se apunta una recurrencia a versos definitorios y aparece, convertido en verso (7), el título del libro: *El pasajero bastante*.

### **Un viaje ascético**

La temática del viaje ocupa la mayor parte del libro. En realidad, empieza en la décima 7 y termina en la 80, pero sin que esos límites sean excluyentes, pues, por el inicio, siguen los «preparativos» hasta por lo menos la décima 10, y, por el final, incluye entero el movimiento siguiente, la *contemplación*. El viaje se convierte, por tanto, en *el tema* del libro. Un tema que se manifiesta explícitamente de manera reiterativa aquí y allá (décimas 7, 25, 41, 70, 71, 79), hasta hacerse redundante.

La nave avanza y no avanza, se detiene, retrocede, cruza por lugares conocidos y llega también a territorios ignotos. No es un viaje lineal, ni tiene una cronología medida en tiempo real. Una

travesía sin meta ni derroteros: *hacia el desvío* (38, 70), *hacia ninguna parte* (42, 79); estando el *itinerario perdido* (43), sólo el viaje importa, el *continuo viaje* (65), *el viaje que nunca termina* (69), eterna travesía *que a ninguna parte va / si no es a la alegría / que, por vivirla, ella da* (79).

En esta parte es donde aparecen los elementos tangibles que unen el viaje mental-verbal que el poeta se propone realizar -totalmente imaginario, pues-, con un mundo de referencias reales, que sitúan al lector -y al autor- ante un mundo conocido. Este tránsito constante de lo real a lo imaginario es uno de los grandes aciertos de *El pasajero*.

La nave parte de un metafórico *Muelle del Oeste*, situado en *el último puerto* (3), que no puede sino estar anclado en Canarias. Y en su deambular, desde la nave, unas veces *en cubierta* (16), *acodado en la borda* (11), otras *por el ojo de buey* (24), el poeta pasajero ve las islas en que se fraguó su vida, repara en los elementos que conformaron su pensar, los que le dieron la palabra: frutos que tienen *sabor a patria* (12); lava, volcanes y arenales (12) que configuran el paisaje inamovible de las Islas, desde las *Endechas de Guillén Peraza*; árboles que *resinan el aire* (13), plantas que *oloran las estaciones* (14). Y está la luz omnipresente e inigualable de Canarias: la luz de todas las horas, la luz total de Canarias: *la llama transparente* (31), *el claro cristal deslumbrante* (33). Y está la luz del amanecer: *una luz desconocida* que hace de la mar *una llanura infinita* (71, en claro homenaje a Fernando de Herrera y a su «llanura» marina). Y la luz del día: *llamas azules a mares* (23), *llamas desenlazadas* (24) que *emborronan* la materia de tanta *clara misteria* (29). Y la luz del atardecer: *el alacrán incendiado* (4, 40) bajo el que *alta gañe la gaviota* (22). Y está también la luz infinita de la noche: *el especiero del árbol estrellado* (15).

Advierte el poeta que es *él únicamente* quien sube al barco (4), el pasajero poeta *que procedía del sol* (20), el poeta *periférico, sin centro / encarnado* (38). Mas comienzan después a dibujarse otros personajes, pasajeros también, que premonitoriamente proceden del Norte: sus ropas *huelen a nieve*. El segundo pasajero es filósofo, el *solitario claustral* que daría *lecciones / del existir, ver [y] creer* (17). El tercero es pintor (18): se presenta entre nieve y es autor de un paseo de amor sobre un puente (19) y de un grito desgarrado enmarcado en una *llamarada celeste* (21). Los tres pasajeros conversan en la nave (21). El pasajero poeta es Manuel Padorno. Éste se ha querido acompañar con un filósofo y un pintor, las otras dos dimensiones que marcan la personalidad intelectual y artística de Padorno. El pasajero filósofo encarna a todos los filósofos existencialistas, pero fijados imaginariamente, personificados en Sören Kierkegaard (no lo dice el texto, pero me lo dice el autor del texto). El pasajero pintor es varios pintores a la vez, pero queda fijado imaginariamente, personificado, en Edvard Munch. Kierkegaard y Munch representan las dos referencias más admiradas de Padorno, personajes los dos que viven en la soledad creadora más atormentada, en los límites de la racionalidad, pero altamente simbólicos, representativos de dos de los movimientos más influyentes del pensamiento y del arte del siglo XX, el existencialismo y el expresionismo, para quienes el hombre muere -terrible verso- *hecho locura dormido* (42). Y los tres pasajeros, una vez fusionadas las tres personalidades, se convierten de nuevo en uno solo: *tres pasajeros son una / historia sola y manera* (55); *uno solo es el viajero / que a ninguna parte va* (57).

La nave, que empieza siendo objeto real, se convierte paulatinamente en metáfora polisémica, en un proceso perfectamente graduado: las blancas velas se tornan *llama envelada* (43); esa llama de luz se convierte después en *alma* (45, 66): la nave se *enalma* (46); el alma, después, en *palabra* (62, 64); y, finalmente, la palabra en la obra entera del poeta (68).

El viaje que emprende el pasajero es un **viaje ascético**. Son muchos los signos que reiteran ese deseo del poeta a lo largo del libro. Lo confiesa en la primera décima: *llegar a donde el lenguaje*. Y lo expresa fervientemente en otra décima definitoria, la 30:

El espanto de vivir  
donde sea, de ver algo  
por afuera, del morir  
pues para la muerte salgo,  
ignorada travesía  
al final de cada día;  
estremecerse por poco,  
vertiginoso atinarse,  
al olvido fiel evoco  
viva soy al alejarse.

La ascética es esfuerzo, renuncia y privación; ejercicio del espíritu por llegar a la perfección, por desprenderse del afecto a las cosas y bienes terrenales. *Viva soy al alejarse*, dice el alma del poeta en esa antítesis tan barroca -y tan clásica- en que más viva se siente en cuanto más se aleja de la vida y más cerca llega de la muerte, que no es otra cosa que el olvido: *pues para la muerte salgo*. El deseo de *éxtasis* (5) conlleva *vivir sobre el fuego acaso* (31), y exige ir *sagradamente* (42) como único camino para llegar a *lo innombrable* (42)

### De la ascética a la contemplación

El objeto final de la ascesis es la contemplación. Aunque, bien mirado, de las tres fases o «vías» que se distinguen en el camino de la mística, a saber: la purgativa, la iluminativa y la unitiva, sólo la última pertenece propiamente a la mística; las otras dos son vías o fases de la ascética. Y ni aún todo ejercicio que pretende ser ascético llega a la vía iluminativa.

Cuando hablamos del *éxtasis*, del estado de *contemplación* al que llega *El pasajero bastante*, no nos estamos refiriendo, claro está, a esa vía unitiva representada por la mística de la literatura española del XVI. Ese estado de beatitud, de conocimiento divino al que no se puede llegar por las simples fuerzas naturales: el estado inefable al que sólo la Gracia lleva. No es un *éxtasis* «a lo divino», tal cual está representado por San Juan o por Santa Teresa, raptados de este suelo en su unión con Dios. Es el de Padorno un *éxtasis* «a lo humano», producido por cosas humanas «casi divinas».

No puedo dejar de decir el paralelismo que la lectura de *El pasajero bastante* de Padorno me hizo establecer con la lectura de la *Oda a Salinas* de Fray Luis. Con Fray Luis es con quien creo que hay que comparar a Padorno, y no con San Juan, dentro de este correlato exacto al que nos referimos. En el caso de Fray Luis el *éxtasis* lo produce la *música extremada* salida de la sabia mano de Francisco Salinas; en el caso de Padorno, la contemplación del «reino» de la palabra, el espacio verbal de lo inefable. Diferentes pueden ser los territorios en que, llegados a él, el alma de cada poeta navega: en el caso de Fray Luis, *la más alta esfera* gobernada *por el gran maestro*; en el caso de Padorno, *la inmensa llanura blanca* sin escollo. Pero igual en los dos casos el placer sublime y supremo de los sentidos.

Dice Fray Luis:

Aquí la alma navega  
por un mar de dulzura, y, finalmente,  
en él así se anega,  
que ningún accidente  
extraño y peregrino oye o siente.

Y dice Padorno (72):

Ni un escollo alrededor,  
inmensa llanura blanca,  
abovedado esplendor,  
árbol abierto, de franca  
vegetación jubilosa,  
mar distinta, luminosa  
concavidad ahuecada,  
silente lámina pura  
resonancia plateada  
invisible singladura.

Llegados a ese estado, no es extraño que los sentidos se confundan, y que el oído vea, y el ojo oiga, y el azul dé sabor. En varios lugares de su obra, y no sólo en ésta, describe Padorno su novedosa experiencia de la fusión o confusión de los sentidos, pero en ninguno de ellos se muestra tan exacta la causa de la confluencia como aquí (décimas 39, 40, 48, 50). Y en ninguna de sus otras obras llegó tan alto el arrebató poético de su palabra, de su verso.

Con la de Fray Luis y no con la de San Juan cabe comparar la experiencia contemplativa de Padorno. Y, sin embargo, son los versos y la palabra del segundo los que Padorno tiene presentes. Aquel *silbo* que *calladamente* se oyó al comienzo del poemario de Padorno (2) no era sino trasunto de aquel otro *silbo de los aires amoroso* del *Cántico Espiritual* de San Juan; el deseo de *El pasajero* del lenguaje de navegar a *otro lado*, de alcanzar *otro sitio diferente* (5), lo expresaba también el Alma peregrina de San Juan en busca de sus amores; *el no se qué* que favorece al poeta pasajero del lenguaje (7) es aquél mismo balbuceo que la Esposa enamorada del Santo del Carmelo oye decir cuando busca a su Esposo:

Y todos cuantos vagan,  
de ti me van mil gracias refiriendo.  
Y todos más me llagan;  
y déjame muriendo  
un no sé qué que quedan balbuciendo.

La *llamarada* que impulsa la nave de *El pasajero* (2) es también aquella *llama* que en el corazón del santo ardía, y que más cierto le guiaba *que la luz del mediodía* en *Noche Oscura del Alma*. Más aún: Padorno elige para sus décimas culminantes los dos procedimientos principales usados por San Juan en su obra cumbre: la acumulación y la antítesis semántica. El recurso de la acumulación lo usa Padorno en el máximo de sus posibilidades en la décima 72, transcrita anteriormente, pero a un nivel más reducido la usa también en las décimas 68, 69 y 74. La acumulación retarda el ritmo, asienta la poética, amansa la afirmación; la antítesis, por el contrario, intensifica el contenido, lo hace más barroco, recarga la afirmación por medio de la negación. De *la música callada* y de *la soledad sonora* de San Juan pasa Padorno a *el más silencioso / grito final* (76) que cierra su libro, y que coincide y da sentido a aquel *calladamente se oyó / un silbo* con que empezaba (2).

## El regreso

La nave, cumplido el viaje, regresa al punto de partida. De ello dan cuenta las décimas que van desde la 77 hasta al final (excepto la 79, que no es regreso). Aquel *Muelle del Oeste* (3) del que la nave partió se concreta ahora en la playa de Las Canteras, en Punta Brava (81). El pasajero *parece Manuel Padorno* (77).

Parece, pero no es. El naufrago *allegado* no es el mismo pasajero que partió: *el pasajero me fue,*

confiesa el propio autor (en un verso revelación de la décima 78); por otros lados andará, por otros mundos, por otros mares y riberas. Aquel pasajero se fue y quien llegó fue otro, transformado. Nada puede ser igual a como fue. Ni las olas baten igual (81): se oye distinto desde Punta Brava, con sonido diferente. De la misma forma, aquella *llamarada* premonitoria del principio que *se abría en lo alto*, impulsando a la nave y dando comienzo al viaje (2), es esta *llamarada* del final (el último verso de la última décima), cumplida ya, consumida en sí misma, que queda callada.

### **Que trata de explicar en prosa lo que es poesía**

Y aquí acaba el prólogo que trata de explicar en prosa lo que es poesía. ¿Ha sido necesario? ¿Lo ha logrado? Cada lector tendrá su propia respuesta. Yo, que he sido lector antes que crítico, tengo también la mía, y la quiero expresar, como final.

Nunca la prosa podrá sustituir a la poesía, y menos el crítico ponerse en el lugar del poeta. El lugar del crítico está, justamente -si es necesario que esté-, en un lugar intermedio, entre el poeta y el lector. Puede que desde esta posición, la intermediación del crítico ayude a comprender la obra del poeta, a entenderla mejor. Yo supe más de *El mio Cid* después de leer -de estudiar- a Menéndez Pidal, y entendí mejor a Góngora a través de Dámaso Alonso, y admiré más a Sor Juana Inés de la Cruz después de leer a Octavio Paz, y comprendí la grandeza de la poesía de Vicente Aleixandre por Carlos Bousoño.

Por lo que a este caso respecta, confieso que la reflexión que el prólogo me ha exigido, me ha proporcionado algunas claves para entender *El pasajero bastante* de Manuel Padorno. Porque me exigió mucho, me he detenido mucho en su lectura. He leído y releído el texto, considerado su lenguaje, ponderado su pensamiento. He puesto en relación versos de aquí con intuiciones de aquí y de allá. He razonado teorías y deducido resultados. Y he concluido un argumento que me permite ver ahora de manera muy distinta el libro de Padorno a como lo vi la vez primera, acabada la primera lectura. Y lo mismo que él -poeta y creador- ha querido desvelarnos la aventura de la creación poética, yo -lector y crítico- he querido explicarme las razones de la aventura que siempre supone la lectura de un libro de poemas.

Yo también soy pasajero del lenguaje. Me ocupo cada día de las palabras: es mi trabajo. Y con la lengua me encuentro a cada paso al borde del abismo, del todo y de la nada. Porque con la lengua pienso y con la lengua hablo. Quiero expresar tal idea y la palabra se me fue, y me dejó huérfano el pensamiento. Y quiero, después, ahondar en reflexiones de hombre, y la palabra penetra iluminando estancias hasta entonces oscuras. Y en ese ejercicio, como el poeta, acompañando al poeta, leyendo su libro, *he sentido / acercarme cada paso / a lo innombrable*.