

JUSTO JORGE PADRON: OTESNITA

Maria Payeras Grau
(Universitat de les Illes Balears)



Cuando Justo Jorge Padrón obtuvo en 1970 un accésit del premio Adonais por *Los oscuros fuegos* (su primer libro), empezaba a abrirse paso en el mundo editorial un grupo de poetas que la crítica ha consagrado ya con el nombre de "novísimos". Por su fecha de nacimiento, 1943, bien hubiera podido engrosar las filas del mencionado grupo. Pero no fue así. Desde el primer momento, Justo Jorge Padrón se mantuvo distante de la corriente representada por la antología de Castellet, haciendo de su obra un mundo personal y, a la vez, cercano a la tradición. No participó de la euforia iconoclasta, pero tampoco quiso ser un simple epígono de otros poetas mayores. Se limitó a aprender la lección que éstos le ofrecían y seguir al mismo tiempo su propio camino. ¿Cómo cabría, entonces, situar al poeta en el contexto de su tiempo?. Dejemos, con las debidas reservas, que sea él mismo quien lo haga:

"El grupo de poetas que seleccionó Castellet, 'Nueve novísimos', y esto debe necesariamente advertirse, no sólo no representa a la generación en su totalidad, sino que apenas refleja el primer brote pintoresco y polémico con que la mencionada generación se empezó a mostrar. A esta línea se la bautizó con el nombre de "escuela veneciana", así llamada por la reivindicación de un esteticismo situado en una escenografía bañada por el Adriático. Este neomodernismo, tan influenciado por el Darío más decadente, posee ráfagas de ilogicidad inspiradas en un automatismo surrealista y tuvo su principal intérprete en Pere Gimferrer, al que siguió un grupo epigonal que ya busca nuevos derroteros expresivos: la metapoesía de Guillermo Carnero, el irracionalismo de Félix de Azúa, el malditismo narcisista de Leopoldo M^a Panero y la incorporación de dos voces más recientes: el culturalismo histórico de Luis Alberto de Cuenca y un dandysmo de pasión efébrica en Luis Antonio de Villena. Destacados poetas aparecerían con posterioridad, abriendo nuevas líneas que equidistaban tanto de la generación del cincuenta como de la de sus iniciales coetáneos. Así veríamos llegar la poesía deli-

cada y neorromántica inspirada en la naturaleza de Antonio Colinas, el neopurismo filosófico de Jaime Siles, la experiencia elegíaca y estragada de Juan Luis Panero, el rupturismo antiverbal que mostraría, después de sus primeras manifestaciones de poesía social, José Miguel Ullán, y la de otros creadores rigurosos y notables como Antonio Hernández, Antonio Carvajal y Pedro J. de la Peña. Es precisamente entre estas tendencias donde situaría la línea visionaria cosmogónica y solar de mi propia poesía.

A pesar de ser poetas muy diferentes entre sí, hay numerosas características comunes, fácilmente rastreables, que diferencian a la generación del 70 con las anteriores de la postguerra. Puesto que por motivos de espacio no debo aquí desarrollarlas, me limitaré a indicar las que considero más evidentes: mayor importancia del lenguaje; poesía de más rica imaginación, con asociaciones más diversas y lejanas; menor sentido ético, crítico e ideológico; pensamiento interrumpido que rompe los anteriores esquemas socio-lingüísticos y que responde a cierto paralelismo que proviene de la cultura de la imagen; impulsos de mayor plenitud tomados de la lírica extranjera y que levemente iniciará la generación anterior, introducción de paisajes foráneos: Italia, Alemania, países escandinavos, etc.; despreocupación en la mayor parte de estos poetas por las formas estróficas y métricas tradicionales; reconocimiento del magisterio de movimientos poéticos extranjeros e indiferencia y rechazo de los clichés y modas expresivas y temáticas anteriores, e, igualmente, independencia del poema respecto al contexto referencial de su tiempo"¹.

La extensión de la cita queda justificada por la minuciosidad con que Padrón da a conocer no sólo su personal implicación en la poética de los 70 sino también su propia visión del momento literario. Abstrayendo el hecho de que los autores aquí citados como "compañeros de viaje" practican una poesía sumamente personal —tal como el autor admite— y que las características comunes que apunta no convienen a todos de una manera uniforme, el hecho es que todos participan de una misma necesidad: la de exigirle al poema un rigor que lo haga valioso por sí mismo y que lo consolide ante los tiempos por venir. Por ello son especialmente válidas las tres primeras características comunes que apunta nuestro poeta.

La panorámica descrita en las líneas comentadas nos libra, además, de incurrir en el error considerable de tener a los autores seleccionados por Castellet, así como las premisas expuestas por la antología, como la única o más genuina representación de la poesía de la pasada década. Conviene tener también presente que su cultivo no pasó de una época inicial, más allá de la cual cada uno se procuró nuevos plan-

(1) PADRON, Justo Jorge: "Entrevista con J.L. García Martín", en *Las voces y los ecos*. Ed. Júcar. Barcelona, 1980, pp. 72-73.

teamientos con objeto de hacer suya una poesía excesivamente despersonalizada y semejante a la de sus coetáneos.

Hechas estas consideraciones, conviene recordar que Justo Jorge Padrón no participó nunca de los rasgos más extremos y anecdóticos de los novísimos, aunque se dio a conocer por los mismos años que ellos. Desde entonces ha ido consolidando una obra ya dilatada y de considerable interés que se ha visto, además, galardonada con numerosos premios (accésit del premio Adonais en 1970, Premio Boscán en 1972, Premio bienal de la Asociación de Escritores Suecos correspondiente a los años 1976-77, premio Fastenrath de la Real Academia Española de la Lengua en 1977 y Medalla de Oro de la Comisión Francesa de la Cultura de Bruselas por su obra poética publicada entre 1971 y 1980, editada por Plaza y Janés). Ha sido asimismo acreedor a una ayuda a la creación literaria del Ministerio de Cultura en los años 1980-81. Todo ello en reconocimiento de una obra poética que en el momento actual alcanza un total de siete títulos.

Dicha obra sale por primera vez a la luz pública en forma de libro en el año 1971 con el titulado *Los oscuros fuegos*, y Justo Jorge Padrón, que es un autor inclinado al autoanálisis literario, nos dice de él lo siguiente:

"Desde una perspectiva rasante puede contemplarse este libro como la recuperación que ejerce el recuerdo de la zona oscura y deforme del tiempo pasado, en cuyo fondo aún brillan los fuegos de aquella plenitud en trance de extinción. Poesía que parte de la experiencia y del conocimiento de la vida por reflejar el mundo del hombre. Ahondamiento de la meditación en el dolor con la finalidad de encontrar el clima de un instante vivido, la lenta búsqueda del sentimiento donde arde cierta irremediable desesperación, la incapacidad de ser en el mundo, el amor en todos sus tiempos; es, en resumen, la elegía del esplendor de la juventud" ².

En efecto, el pasado y su recuperación a través de la memoria ocupan buena parte de este libro. Pedro J. Peña lo describe valorando positivamente su distribución cuatripartita, que, a su modo de entender, viene a desarrollar circularmente la dualidad básica del libro, la cual a su vez se divide en otra más: la del *"enfrentamiento constante entre la interioridad y el mundo"*. Partiendo de esta lucha inicial, las cuatro partes del libro refieren aspectos parciales de la misma, siendo la segunda y tercera las más concretas puesto que se ciñen, respectivamente, a la experiencia amorosa, y a la experiencia vivida en el tiempo dedicado al servicio militar. La primera y la cuarta, en cambio (y de ahí que se le haya visto una construcción cíclica) son mucho más generales y están constituídas por múltiples experiencias, bien sean rescata-
das del pasado, bien sean vividas al hilo de la actualidad, ya que esta poesía al ser

(2) PADRON, J.J.: "Palabras liminares" a su *Obra poética 1971-1980*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1980, pp. 13-14.

meditativa, trata, como ha visto Leopoldo de Luis, de agrupar pasado y presente en la reflexión. La temática debe, pues, ramificarse tanto como permita la multiplicidad de la experiencia humana que se narra. Así es como Peña ha visto la temática abarcada por el libro: "... puede afirmarse —dice— que las preocupaciones de Justo Jorge Padrón son esenciales: tiempo, fe, memoria, olvido y muerte". Temática profunda, aunque no original, como también ha sido señalado, y es sintomático que tanto Peña como de Luis coincidan en atribuirle como logro primordial la imaginaria básica de la cual se extrae el título y que impregna el resto del libro. Concretamente, Leopoldo de Luis se expresa en los siguientes términos:

"Pero la personalidad de Justo Jorge Padrón reside en esa misma concepción de unos años —más o menos felices— como fuegos oscuros, esto es: como brillo ardiente que se oculta no en el pasado mismo sino en la creencia del pasado.

*Relojes de otras horas
marcan los oscuros fuegos
del pasado.*

Estos versos, de los cuales el poeta extrajo su propio título, nos revelan que ese pasado, motivo de esta poesía, sin perjuicio de ser real, se idealiza, como si nunca hubiera existido: era un tiempo marcado por "relojes de otras horas"³.

Peña hace hincapié en el sentido paradójico del título, tratando de desentrañar su sentido:

*"El título es aquí metáfora expresiva que plantea una doble simbolización: la del fuego, como vivencia, y la de la oscuridad, como olvido. Sólo la evocación puede integrar luz al fuego olvidado pasando de la oscuridad a la existencia"*⁴.

Mar de la noche, su segundo libro, es más pleno en recursos y aumenta el valor dado a lo metafórico. También éste es un libro surgido de la experiencia, de la cotidiana sensación de fraude que la vida provoca y la difícil armonía con los demás seres. El sentimiento preponderante es la soledad. Padrón admite que en la etapa de elaboración del libro sus convicciones acerca de la poesía se iban transformando:

(3) LUIS, Leopoldo de: "Estudio preliminar: Aproximaciones a la obra de Justo Jorge Padrón", en *La visita del mar (1980-1984). Los dones de la tierra (1982-1983)*. Ed. Espasa-Calpe. Selecciones Austral. Madrid, 1984, p. 17.

(4) PEÑA, Pedro J. de la: "Justo Jorge Padrón: 'Diez años de poesía'", en *CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*, Madrid, julio-agosto 1980, nº 361-62, p. 4.

"Empezaba a ver la poesía no sólo como una forma de conocimiento. Buscaba otro sentido más abarcador. Por un lado, sin querer dar un salto en el vacío, me afané por extender las márgenes de la poesía de experiencia vital de la generación anterior. Trataba de hallar una perspectiva más compleja e imaginativa y visionaria con la intención de renovar en mí la inmediata tradición. Por otro lado, lejos de mis coetáneos, los venecianos y novísimos, que surgieron a finales de la década del sesenta, me he esforzado por hacer una poesía sustantiva y de síntesis que concediera igual importancia al lenguaje, la emoción humana, el concepto y la imaginación. Por ello estuve de acuerdo con el criterio de Octavio Paz de que 'la esencia de lo poético es la fijación de un instante en la percepción'. La conmoción que nos produce ese momento elegido entre todos, es precisamente lo que para mí constituye el núcleo de la revelación; puesto que la vida en esa fracción de tiempo se paraliza y nuestra conciencia ve y oye al mundo en su verdad esencial. Este estado intensificado nos lo remite la lucidez poética de la conciencia visionaria, que alcanza el mayor grado de fusión de su individualidad con el cosmos o con esa intuición que de él tenemos"⁵.

Esta concepción poética no acaba de cuajar plenamente en *Mar de la noche* si bien, como decimos, su expresión es más plena y avanza en ciertos momentos por cauces próximos a lo surreal. Sin embargo, los nuevos planteamientos literarios del autor anuncian los rasgos que van a darse en plenitud en su segundo libro: *Los círculos del infierno*.

Una vez más, con *Los círculos del infierno* nos hallamos frente a un libro que expresa la tensión máxima, la angustia mayor del existir humano en un mundo que se niega tercamente a ofrecer una salvación. El poeta, en su negación de la realidad no salva nada; ni siquiera se salva a sí mismo. Así lo expresa Artur Lundkvist:

"Es imposible distinguir aquí una amenaza individual o colectiva [...] Hay en estas visiones una fuerza alucinante y una locura que es convincente y que nunca se siente como invención literaria [...] Se puede ver al mismo tiempo esta situación desde dos partes distintas: como miedo ante la amenaza del futuro y como tragedia personal.

Ya dice claramente: 'La imagen venidera de la Tierra/es el espejo de este infierno'. Al mismo tiempo esta incesante experiencia conlleva un propio sentimiento de culpabilidad, el autorreproche, el des-

(5) PADRON, J.J.: "Palabras liminares" a su *Obra poética 1971-1980*, ed. cit., pp. 14-15.

carrilamiento [...] Es una manera de trasplantar el infierno de sus alrededores al propio interior del poeta" ⁶.

Esa intensificación del tema de la angustia viene a aliarse con una expresión alucinada, deudora de imágenes y símbolos sorprendentes, de asociaciones mentales próximas a lo surreal.

Paradójicamente, al tiempo que se va formando *Los círculos del infierno* se gesta también su cuarto poemario, *El abedul en llamas*, mucho más sosegado. Temáticamente, se percibe una recuperación psicológica del poeta que ahora se abre con menos recelo al esplendor de algunos aspectos de la vida; formalmente predomina, según admite por lo general la crítica, la voluntad de precisión.

Así es como, tras una reconciliación con el entorno vital, puede llegarse a un libro como *Otesnita* donde la expresión de la pasión amorosa alcanza su cénit para el poeta.

Cuatro años después de la aparición de *Otesnita* se publican conjuntamente los que hasta el momento son los últimos libros de poemas de Justo Jorge Padrón: *La visita del mar* y *Los dones de la tierra*. En el primero de ellos puede incluso hablarse de exaltación vital, se percibe el entusiasmo del poeta por algunos aspectos de la realidad, aunque no todo es pura exaltación: también están presentes elementos de lucha entre los que Leopoldo de Luis señala especialmente la lucha por la perfección artística y la imposible lucha contra la muerte cuya presencia contamina todos los rincones de la vida. A través de las distintas partes del libro hay una transposición de la experiencia individual a la de la colectividad. En palabras del autor:

"El libro es un resumen de la vida humana. Mar como vida. Vida como mar. La lucha entre Tanatos y Eros. La hermosura de la luz y la naturaleza contra las fuerzas destructoras del mal y las tinieblas. Esas dos grandes tensiones a las que implacablemente se remite mi poesía" ⁷.

Es reveladora esta actitud en un poeta que hasta ahora ha narrado su experiencia apoyándose decididamente en un soporte biográfico y haciendo de su propia intimidad, herida o exaltada, el centro del poema. Este paso a una abstracción en la que pueda englobarse toda la experiencia de la vida humana, no necesariamente referida a su persona, se ve superado en *Los dones de la tierra* donde, según el propio poeta, se trata de cantar a las "fuerzas creadoras del mundo":

"Desde el comienzo de mi camino poético tuve la intención de realizar una larga composición que apenas estuviera sustentada por so-

(6) LUNDKVIST, Artur: Prólogo a *Los círculos del infierno*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1975, pp. 12-13.

(7) PADRÓN, J.J.: "Palabras liminares" a *La visita del mar* (1980-1984). *Los dones de la tierra* (1982-1983), ed. cit., p. 76.

portes anecdóticos o biográficos y que fuera contemplación interiorizada de los elementos integradores del cosmos" ⁸.

De este modo se canta al fuego como símbolo de la vida, al agua como símbolo del devenir, etc., aunque en cada uno de esos elementos el poeta que los canta y contempla está bien presente. Así no es que esté ausente el soporte biográfico, sino que éste, en contra de lo que sucedía en el resto de su obra, no es lo esencial del poema.

Estos son, brevemente enunciados, los juicios emitidos por la crítica acerca de la obra poética de Justo Jorge Padrón. Sirva esto como preámbulo para el objeto central de estas líneas que es la aproximación a *Otesnita*, poemario, como hemos dicho, exclusivamente amoroso.

Otesnita se organiza en dos partes y un epílogo. Las dos primeras partes constan respectivamente de trece y dieciséis poemas, mientras que el epílogo está formado por un único poema que actúa a modo de conclusión o moraleja con respecto al contenido de las dos partes anteriores. Esta distribución del poemario contribuye a una lectura muy unitaria del mismo, no solo porque la exclusividad del tema amoroso propicia la unidad del libro, sino también porque su distribución en dos grandes momentos, la plenitud amorosa en la primera parte y el desamor en la segunda, muestran bien a las claras que el poeta se ha ocupado de distribuir con sumo cuidado los poemas en grupos coherentes y compactos.

En la primera parte, la presencia de la mujer como activadora del impulso vital del poeta impone su predominio. Desde el primer poema se muestra la irrupción de la mujer como un don no esperado, que arrastra consigo multitud de goces paralelos. Siguiendo esta línea, los poemas de *Otesnita* se refieren a una mujer que aparece apenas descrita, apenas esbozada en sus características personales, y cuya presencia en el poema viene dada fundamentalmente por las impresiones de todo tipo que causa en el poeta. Señalemos a este respecto que carecemos de descripción de la mujer en el plano físico, que de su temperamento sólo sabemos los efectos que produce en el poeta y que ni siquiera conocemos su nombre, pues, aunque el poeta se dirige frecuentemente a ella en esa convención habitual de la poesía amorosa, lo hace también mediante una convención acuñada siglos atrás: la de un nombre ficticio (*Otesnita*) con el que, enigmáticamente, se da título al libro. Tal vez un poema ("En la despierta dicha de los ojos") pudiera desmentir esa carencia de descripción de la amada, cuando leemos:

"... tus solares caderas
incendiándome imágenes,
tensándome un ardor
desconocido, en fuga,
como si los sentidos
adquiriesen poderes
voracidad y vértigo.

(8) Id., p. 70.

*Pechos que son topacios
con la dulzura y fuego
de las uvas al sol.
Cuerpo de la ebriedad,
yegua de espuma, noria,
frenesí inacabable.
Agua sedienta y fiera
en la piel del desierto"*⁹.

Sin embargo, aún obviando lo simbólico de la mayor parte de los términos transcritos, parece claro que lo importante en ellos no es tanto describir los atributos de la amada, como las sensaciones que del poeta emanan gracias a ellos. De este modo, en la primera parte del libro asistimos como espectadores al despertar de una inesperada dicha por parte del poeta, acompañada, desde luego, de un vitalismo no menos inesperado. A este respecto la cualidad que con más insistencia se le atribuye a la mujer, exceptuando la alegría, es la de reconciliar al poeta con el mundo. Es como si éste, desligado durante largo tiempo de la realidad, reanudase los lazos con ella a través de la mujer, renaciendo a la vida cotidiana con una nueva sabiduría que emana de la amada. Esta proporciona al poeta una seguridad en su existencia que se refleja incluso en los símbolos con que es representada en algunos casos, ya que sucesivamente vemos a la mujer convertida en patria, en hogar, en tierra.

A la vez que se produce en el poeta una nueva relación con el entorno éste va perdiendo sus contornos reales, se mitifica; los días transcurridos parecen ser vividos a través de una leyenda:

*"Porque la sorprendida noche crece en tus ojos
y vive en el presagio
de un mundo que de pronto fuera.
Ya los días ascienden legendarios,
vibrantes, a su más alta armonía.
No puedo comprender
la esbelta sencillez de este misterio"*¹⁰.

No menos sensación de irrealidad produce la entrega amorosa, que es en estos versos una fuente de plenitud. El erotismo latente o nítidamente expuesto es, a lo largo de estos poemas, otra de las fuentes constantes de inspiración. Las referencias al tema suelen tener un tono exaltado y jubiloso que contrasta vivamente con el estoicismo del que hace gala el poeta cuando el amor ha llegado a su fin. Quizá el máximo ejemplo de la temática erótica de Otesnita podamos encontrarlo en el poema "Unidad en el fuego":

(9) PADRON, J.J.: *Otesnita*. Ed. Prometeo. Valencia, 1979, p. 59.

(10) Id., p. 55.

*"Fulge como una antorcha
que en vez de crepitar atravesara
con hirviente ternura
la húmeda rosa abierta de la noche.
Es un mar de caballos
y labios sin medida,
un galope de sangre, tierra, fuego,
tumultuoso río
que hacia el abismo de tu vientre avanza,
retrocede y prosigue entre fiebre, espesura,
ramas, luz, sombras, greda,
y al final se convierte
en el solar aroma de la vida"*¹¹.

Resume este poema el vitalismo, la exaltación del deseo, la plenitud personal etc., es decir, las constantes que se reiteran a lo largo de esta primera parte del libro. No obstante, la pasión amorosa no está exenta de peligros que la amenazan. Desde el segundo poema del libro se perciben los presagios de destrucción que amenazan la dicha:

*"Vivamos este afán irrepetible,
sabiendo que después de nuestro fuego
tan sólo quedarán el miedo y la ceniza,
la desesperación, la lluvia y el olvido"*¹².

Las sombras, pues, atenazan desde el primer momento la dicha, sin embargo la duda se resuelve en entrega incondicional en honor a un aprendido estoicismo. De este modo el poeta puede refugiarse en la ensoñación cuando la realidad amenaza con volverse contra él y en último extremo, si el refugio de la ensoñación no es posible, existe la estoica convicción de que el sentimiento humano es mudable y hay que aceptar con valor este hecho:

*"Aunque mi ansia de tí lo niegue tercamente,
tal vez la intensidad de nuestro amor
no dure mucho tiempo,
porque ni el sentimiento más firme
desatar puede su condena humana.
Mas qué grato sería envejecer
junto a tí y que la vida
nos fuera diluyendo*

(11) Id., p. 63.

(12) Id., p. 49.

La segunda parte del libro, es en todo un contrapunto a la primera: el desamor y la ausencia ocupan el lugar de la que en otro tiempo fuera presencia jubilosa; y en oposición al vitalismo de los versos anteriores, cunde en los de la segunda parte el dolor y el desaliento, expuestos, por lo general, con grave contención. Pedro J. de la Peña, en su prólogo al libro, ha visto del siguiente modo el contraste:

*"Todo el trazado del texto va, en un plano estilístico, desde el neorromanticismo al metarromanticismo. Es decir, desde los ingredientes de una pasión subjetiva que se extrovierte, hasta el certero gusto en su contención, eliminando lo que la voz romántica tiene de aparatoso"*¹⁴.

Pero el contraste en estos poemas va mucho más allá del tono. Si en la primera parte hemos visto a la mujer como constructora de una nueva realidad para el poeta, ahora, en el poema titulado "Mundo que muere", vemos cómo los elementos de la realidad se convierten en negativos, se degradan por la ausencia de la amada, convirtiéndose el mundo exterior en algo falso en ausencia del sentimiento que le daba valor y lo configuraba.

Todo lo que en la primera parte fue sensualidad despierta y goce de los sentidos se convierte en resignada recepción de lo que le resta al mundo de belleza, y lo que fue vitalismo desbordado se desmorona: el sentimiento de usurpación y soledad que ahora invade al poeta le priva incluso en algunas ocasiones del poder de evocación de un pasado dichoso que ahora resulta incomprensible. Si antes la vida se imponía con todo su frescor, ahora los más negros pensamientos se imponen sobre los demás: "¿Cómo inventar los sueños —dice el poeta— en un final hendido por la muerte?". No obstante, pese a esta afirmación, los poemas del recuerdo se imponen sobre los demás; y ese recuerdo va asumiendo distintas caras a medida que avanzamos en la lectura del libro. En un primer instante se impone el recuerdo físico de la amada, y es éste recuerdo el único asidero para huir de la soledad, hasta tal punto que también es física la imagen elegida para representar el alejamiento de la mujer, puesto que éste produce ante todo el efecto de una amputación. En otros momentos el recuerdo del amor pasado se alza frente a la constatación actual de la soledad y el desánimo; orfandad, destierro, son los nombres que recibe la ausencia. El dolor y el deseo de olvido se contraponen en algún momento al deseo de regresar al pasado, bien sea negándose a la evidencia de un presente indeseado o bien sea con el imposible sueño de deshacer los errores cometidos. Sólo de vez en cuando aparece la aceptación del desamor y el olvido. En cualquier caso, y sea cual sea la forma que adopte el recuerdo para mani-

(13) Id., p. 69.

(14) PEÑA, Pedro J. de la: *Prólogo a Oresnita*, ed. cit., p. 27.

festarse, el dolor y la soledad están presentes; pero en todo momento predomina el estoicismo y la contención frente a la expresión desmesurada de los sentimientos. El estoicismo alcanza su punto álgido en el "Epílogo", donde, a modo de conclusión, el poeta desvela una moraleja que quiere ser también propósito de futuro:

*"Nunca ames con el ímpetu cerrado
de cualquier posesión,
ya que sería estéril lo que de ti creciese,
tan sólo sufrirías
por la callada muerte que le acecha.
Si todo cambia y nada permanece en lo que es,
no entregues este inconsistente anhelo
a lo que sólo puede ser la flor de un instante.
Tienes ante tus ojos todo el mar desplegado,
la iluminada tierra y su ventura.
Todo brilla, espejea en ti invocándote.
Vive su frenesi
mientras el aire esbelto de la tarde
llega benignamente hasta tu frente alzada,
pues sabes que el amor y la belleza
no podrán perturbar tu nueva certidumbre"*¹⁵.

Justo Jorge Padrón se apropia aquí la lección de los clásicos, aceptando de ellos el espíritu estoico, conciliando éste con el no menos clásico del "carpe diem", aceptando los errores pasados como una lección y encarando con una esperanza no exenta de escepticismo el futuro que le aguarda.

De acuerdo con los rasgos temáticos enunciados, los aspectos formales del libro no carecen de una cierta sabiduría clásica en su construcción, comenzando por la métrica, que, pese al versolibrismo, se construye en torno a una base endecasílaba y heptasílaba, con alguna aparición del alejandrino, dotando a la obra de un ritmo sabio y calculado. Los poemas, no demasiado extensos (no más de treinta y dos versos ni menos de seis, aunque predominan los comprendidos entre diez y dieciséis versos) se configuran en torno a una estructura frecuentemente bipartita o tripartita, que a menudo desarrolla el núcleo temático anunciado a partir del título y que se cierra felizmente con unos pocos versos finales que tienden a concluir, redondeándola, la idea expuesta en los versos anteriores.

Al mismo tiempo, Justo Jorge Padrón recurre moderadamente a la retórica tradicional sin desdeñar una figura tan arcaizante como el hipérbaton, cuando el ritmo del verso así lo aconseja ("*Cansados son los pasos que adelanta mi sombra*", "*desatar puede su condena humana*") o potenciando ritmo y concepto mediante una atinada elipsis ("*de todos mis exilios y regresos, /tú, el amor y la dádiva más plena*").

No es el objeto de estas líneas enumerar todos y cada uno de los recursos a

(15) PADRON, J.J.: *Oresnita*, ed. cit., p. 111.

que acude el poeta, sino tan sólo destacar de ellos lo más significativo. Sin duda el recurso a la paradoja, a las personificaciones, al retruécano o a la interrogación retórica tienen, aunque escasa, una representación en esta obra, y a ellos se debe, en parte, el aspecto tradicional que en algunos momentos ofrece a los ojos del lector. Pero igualmente se hallan presentes la sinestesia y la enumeración caótica, reveladoras de una sensibilidad moderna. No obstante, ni éstos ni aquéllos recursos son los que marcan definitivamente la construcción de *Otesnita*, puesto que en ella ocupan un lugar preponderante la adjetivación y, ante todo, la imagen.

La adjetivación, sin ser excesiva, es abundante, atinada y, ante todo, sorprendente; sorprendente, porque a través de ella se le atribuyen a los sustantivos cualidades que no se esperan de ellos y que los potencian expresivamente, destacando su cara recóndita, el aspecto inédito con que se desvelan ("*esbelta sencillez*", "*sigiloso fuego*", "*rapto transparente*"...). Igualmente, en alguna ocasión, recurre también a la adjetivación del sustantivo mediante la partícula "de" que contribuye, por lo infrecuente en el lenguaje habitual, a resaltar la cualidad.

El papel que desempeñan las imágenes, por otra parte, es descolante a lo largo de toda la obra. Entre ellas, llama la atención, por su extraordinaria abundancia el grupo de las imágenes relacionadas con la luz o el fuego. Ya la obra anterior de Padrón había insistido con frecuencia en este tipo de imágenes; no en vano afirma Pedro J. Peña, repetidamente citado en estas líneas, refiriéndose a los poemarios que precedieron a *Otesnita*:

"El fuego, símbolo esencial de la poesía de estos libros, es la pasión vital, la intensidad dichosa que se torna en luz, en llama del esplendor, capaz de hacer olvidar las ciegas sinrazones de la vida" ¹⁶.

En *Otesnita* la pluralidad de significaciones que alcanza esta imagen es asombrosa. No es ello extraño, puesto que la imagen misma se presta a ser tomada desde puntos de mira diferentes, encerrando con ello significaciones distantes. En la primera parte del libro (la que está consagrada a la entrega y la plenitud amorosas, según ya se ha dicho), es frecuente que las imágenes de la luz aparezcan relacionadas con el sentimiento de dicha, de alegría, albergado en ese instante por el poeta; en consecuencia, la alegría que produce el sentimiento de encontrarse acompañado es vista como un "*fanal llameante*". Otras veces, la dicha es como una lámpara, o como un fuego. En todas estas ocasiones el sentido de la imagen es positivo; la luz proporciona un material imaginativo acorde con la placidez de la situación descrita. También la mujer, sus cualidades y sus atributos se relacionan con la antedicha imagen. En este sentido, su presencia se le aparece al poeta como una fulguración y toda su persona tiene un halo luminoso (se refiere el poeta a la "*luz que te envuelve*"), hasta el punto de que toda ella está hecha de luz ("*prieta de luz*" es llamada en una ocasión). Considerando que luz y dicha se identifican frecuentemente en estos versos, es razonable suponer que

(16) PEÑA, Pedro J. de la: *Prólogo a Otesnita*, ed. cit., p. 23.

esa cualidad luminosa de la mujer le viene dada por la alegría que transmite, aunque también puede complementarse la imagen atendiendo a lo que de inasible o efímero pueda tener el fenómeno luminoso. Entre los atributos personales de la amada, son sus ojos los que se relacionan con la luz. Esos ojos, vienen a ser para el poeta como el lugar donde van a reflejarse las emociones más recónditas. Cuando los ojos se iluminan, cuando *"vienen en un mar de luz"* o cuando se asemejan a un duro relámpago, no se trata tanto de evocar las cualidades físicas y sensibles de esos ojos, cuanto de constatar cómo se reflejan en ellos los más variados sentimientos y sensaciones. Aclaratorio puede ser, en este sentido, el fragmento siguiente:

*"un mar de almendros blancos
y un torrente de soles
navegan nuestra sangre
abriendo su fulgor en la mirada"*¹⁷.

No es extraño, dado el contenido positivo de la imagen, que el amor de plenitud, ya sea en su vertiente espiritual, ya sea en la física, se vea equiparado a ella. Por ello, la pasión es como un fuego y el amor se describe sucesivamente como *"ave de luz"* y como *"cielo de fuego alzado contra el tiempo"*, con lo que se entra en contradicción entre la imagen de algo terrenal, mudable y efímero, frente al deseo expreso de perdurabilidad indefinida y aún eterna del sentimiento que se desea simbolizar con ello. También en el plano de las sensaciones (no de los sentimientos) que arrastra consigo la pasión amorosa, fija Padrón la expresiva imagen de la antorcha y habla de la entrega amorosa en términos también de fuego y de luz (*"me adentro en tu cuerpo encendido y nado jubiloso"*).

En cambio, en la segunda parte del libro, no puede decirse que las imágenes de este grupo se relacionen todas ellas con fenómenos positivos o placenteros. No olvidemos que el poder de la llama no es sólo el de arder o iluminar, sino también el de consumir y destrozar. A este respecto, podemos constatar la repetida alusión a la ausencia de la amada como si de una llama se tratase (*"ausencia que no se apaga"*, *"ausencia que arde"*), con lo que también se refiere el poeta a la dificultad del olvido. Por ello, por la resistencia a olvidar o por la imposibilidad de hacerlo, los retornos imaginativos al pasado son frecuentes en esta segunda parte. En dichas retrospectivas, volvemos a hallar la imagen de la luz con un simbolismo no del todo negativo, aunque quizás más ambiguo que en la parte primera del libro. Ahora, Justo Jorge Padrón alude al pasado como si de una luz se tratase, a la alegría pasada como una llama, un ardor, a la mujer como un astro o como una luz que le iluminaba en su desorientado vivir, etc.; pero en todo instante se hace patente la referencia a un bien perdido (nada más claro que referirse a la mujer como una *"luz fugitiva"*). Con referencia al momento presente, la imagen de la luz adquiere contornos plenamente negativos, cuando el dolor es un *"aire encendido"*, la esperanza un *"fulgor transitorio"*

(17) PADRON, J.J.: *Otesnita*, ed. cit., p. 65.

y el paisaje que se refleja en los versos viene determinado por una "ausencia de fuego" que obliga a una visión negativa del mismo hasta el punto de referirse también al "oro quemado" con referencia al mundo externo que se ofrece a la contemplación del poeta.

Correlativamente, aunque de menor importancia y cuantía, existen en esta obra imágenes que pudieran relacionarse con la ausencia de luz o del fuego, que generalmente asumen un contenido negativo, relacionado unas veces con la lejanía de la amada (el olvido representado por la ceniza, la tristeza y la soledad representadas por el frío) y otras veces con cualidades negativas de la humanidad, sin alusión específica a la ausencia amorosa. La noche, de manera especial en la segunda parte del libro, es también un símbolo o escenario de la ausencia, mientras que la soledad derivada de ello es vista como un "río de tinieblas".

Tras lo dicho, no cabe duda de la riqueza que encierra la imagen de la luz en la obra que nos ocupa; pero conviene recordar que ésta se ha relacionado a menudo con la mujer, y es precisamente la mujer otro núcleo esencial en la génesis imaginativa del libro. Por su contexto, abundan las alusiones a ella que son reflejo, bien de una sensación placentera para el hombre, bien de una sensación de seguridad. En torno a este último grupo son numerosas las ocasiones en que la amada es concebida como la patria del poeta, o, en un concepto más amplio, como tierra, como planeta ("*planeta único y azul, mundo mío*", "*hogar sagrado de la Tierra*", son expresiones extraídas del poemario); no falta en estas imágenes la referencia a la mujer como creadora de una nueva realidad, como forjadora de un mundo propio y como guía y asidero del hombre al que ha encontrado en trance de zozobra. De ahí que la esperanza del poeta cristalice en un acuciante deseo de conservar una realidad tan gratificante, hasta el punto de referirse a la amada como "*súbita eternidad*".

A diferencia de las anteriores, el grupo de imágenes que destacan la belleza o el placer que emana de la amada tienen una fuerte base sensorial, como es lógico, y se relacionan en algún grado con el agua y una de sus cualidades: el frescor. Entresacando algunos ejemplos, vemos que Justo Jorge Padrón la denomina "*intima fuente*", la compara al frescor de la mañana y a una "*gacela de agua*". En todos estos casos hay implícita una sensación placentera de belleza y plenitud, que alcanza su punto máximo en el ejemplo siguiente:

*"Cuerpo de la ebriedad,
yegua de espuma, noria,
frenesí inacabable.
Agua sedienta y fiera
en la piel del desierto.
Mueves, creas sus olas,
despertando la vida:
Muchacha que haces tuya
la plenitud del mar"*¹⁸.

(18) Id., p. 59.

El vitalismo y la elocuencia, presente en estas alusiones a la belleza o a la plenitud, se extreman cuando el tema se adentra en el mundo de Eros; para ello, las imágenes se extraen de las más variadas fuentes, atendiendo tan sólo a una simbolización adecuada y exaltada de la plenitud física: las caricias son como olas y el poeta se siente "*piedra inundada... por tus aguas ocultas*". Sin duda, es preciso aludir en este punto al ya transcrito poema "Unidad en el fuego", donde se halla la máxima condensación del simbolismo erótico.

No menos heterogéneas son las imágenes referidas a estados de ánimo que sufre el poeta. A título de muestra podemos decir que la soledad se compara con una prisión, los ruiseñores se convierten metafóricamente en la alegría y el desamor es representado por un hueco, una amputación. Refiriéndonos a esto queremos solamente constatar la riqueza y variedad simbólica e imaginativa que puede registrarse tras la lectura de *Otesnita*, siendo ésta una de las causas, o quizás la causa más importante de su importancia como obra madura de un joven poeta.

La exclusividad del tema y su escasa originalidad son dificultades añadidas a las muy abundantes que la creación poética conlleva. No obstante, Justo Jorge Padrón ha sabido salir triunfante del trance, no por vía de la originalidad absoluta en el enfoque, sino más bien adoptando una contención en el tono, un rigor selectivo en las imágenes, una bien aprendida lección de ritmo y un léxico habitual, aunque ponderado. En la obra están presentes las huellas de autores muy dispares, como Rilke, Pessoa, algunos representantes de la generación del "medio siglo", etc., pero las influencias no ocultan una expresión personal y certera.

Otesnita, al hilo de la trayectoria anterior del poeta, produce la impresión de un alto en el camino, como si el autor hubiese llegado, a través de una poesía de la experiencia, hacia una depuración expresiva cada vez mayor que augura (según está ya pudiendo comprobarse) un sólido futuro creativo para un poeta que ha querido hacer realidad dos grandes aspiraciones de todo poeta: dedicarse con exclusividad a la creación artística y situarse al margen de lo que es pura moda literaria.