

## Una casa sola \*

Miguel Casado

Volví para quedarme no lo supe nunca bien, con certeza. Estar aquí me parecía por primera vez distinto y clamoroso. Estar aquí solo. Ver la ladera rodar al agua espejeante y azul. Ver el mar. *Tenerlo delante todo el día.* [...] Desde la azotea, al mediodía, contemplar el incendio, el agua gaseosa, la lámina del agua.

Se trata de un fragmento del libro *En absoluta desobediencia*; como en otros muchos lugares, Manuel Padorno recoge en él el programa poético y el proyecto de vida que llenó las dos últimas décadas de su trabajo, las que coinciden con su regreso a las Islas Canarias.

Contemplar, ver. El agua, el mar, la luz. Todo parece resumirse, condensarse ahí; pero querría dedicarle unos minutos esta tarde al modo en que tal programa se abría al pensamiento, o mejor, al modo en que constituía una forma de pensamiento. Seguramente no describiríamos a Manuel Padorno como un teórico; pero una propuesta aguda y peculiar de pensamiento resulta inseparable de su voz poética, de su conciencia de la escritura, de su insistencia en el ámbito que había ido dibujando.

El dibujo estaba dado, en sus trazos fundamentales, desde mucho antes de ese regreso a Las Palmas, quizá ya desde el memorable e inaugural *A la sombra del mar* (1963). Es un paisaje de nombres y verbos, casi no de adjetivos; de escasos elementos que flotan en un hoyo de luz: cielo, mar, playa, rocas, pájaros; la evidencia en extremo nítida del paisaje se siente como emoción: emoción estética, sí; pero, también, irreductible conexión con la vida. Flotan los elementos, porque prevalece sobre sus cuerpos, en torno a ellos, el ardor, la incandescencia de la luz: “el sol cayendo arriba llameante / ladera abajo el cielo sobre el mar”; y, así, se mueven como dentro de un remolino, intercambiándose, fundiéndose unos con otros: “Era de luz el mar, era de luz. / Acantilados donde la luz bullía, / donde la luz violenta se rompía”. Miguel Martínón, evocó una fórmula de la *poética del espacio* de Gaston Bachelard, “imaginación aérea”, para referir el “valor de elevación moral y alegría” (1) que habitaba en versos como éste: “gaviota remontando mayo sola”.

Sin embargo, desde principios de los años 80, cuando menos, a Manuel Padorno no pareció bastarle esta síntesis de mirada y emoción, que no obstante había de seguir manteniendo, sino que inició una reflexión paralela acerca de la forma en que las coordenadas culturales vigentes condicionaban los mecanismos perceptivos. En entrevistas, en artículos periodísticos, en relatos, en poemas, explicó una y otra vez que la pintura italiana pre-renacentista, personificada por él en Giotto, había creado el mundo tal como se ve en Occidente, tal como todavía seguimos viéndolo: se trata, por supuesto, de la incorporación de la perspectiva, pero también de determinada jerarquización de los hombres, los seres y las cosas, determinadas relaciones entre sociedad y naturaleza. Decía Manuel Padorno que la lección de las vanguardias pictóricas de hace ya un siglo estaba todavía sin asimilar en este sentido y que quizá vivíamos el momento de esa asimilación: “Algo toca fondo. Quizá la mirada contemporánea, desde Giotto hasta acá. Conclusa”. Y tal vez desde esta firme convicción suya podría considerarse toda su trayectoria.

De una columna publicada en la prensa, tomo este otro texto, similar al que cité al inicio, también un programa de trabajo, una poética:

Ver la luz, la real. Verla distinta. Pararse un momento en el trabajo mirando por la ventana la luz. Descubrir la luminosidad del mundo. De manera animal, casi animal. Sin entender demasiado qué está pasando en nosotros.

Es un texto semejante al primero; pero aporta matices distintos: “de manera animal”, “sin entender demasiado”. Y es que, en el tipo de percepción que se propone, no cabe una distante mirada de espectador, una analítica lejanía, sino que percibir se concibe como contacto cuerpo a cuerpo con el mundo, cada uno de cuyos elementos es corpóreo también como nosotros, incluso en la mayor levedad de su apariencia: “Salgo encontrándome con cuerpos: / el árbol con sus plumas, a los pájaros / de grandes hojas verdes”.

La lengua de Manuel Padorno busca tal intercambio a través de algunos de sus gestos más personales. Entre ellos cuenta, sin duda, el continuo tránsito entre unas sensaciones y otras, entre unas realidades y otras, siguiendo la vieja pauta de Cristóbal del Hoyo, cuando, en su *Soledad escrita en la isla de la Madera*, decía: “Pero yo de vuestros ojos / me cegué por los oídos”. Si, en las frases que antes leí de Padorno, en los acantilados rompía la luz, en vez de las olas, ésta será característica de todos sus paisajes, todos ellos saturados por una red de correspondencias, en la que son tan móviles los sentidos humanos como las realidades naturales; su obra entera serviría como muestra, ya desde *A la sombra del mar*:

Suele la luz bajar, mirar oyendo,  
bajar, echarse al suelo, oler, oler.  
Va y viene luz mansa,  
poco a poco se acerca, mira, huele,  
picotea lo oscuro, amarillea  
la arena, oscurece la tierra roja;  
va y viene mansa, oyendo mira, pace,  
poco a poco se aleja; rumia  
mis ojos, rúmialos.

Esta densidad y deslizamiento sensorial aporta la textura del mundo, la consistencia material de las redes que lo constituyen. Pero, a la vez, las sensaciones sinestésicas se alimentan, en Manuel Padorno, de un *deseo de realidad* que desborda los límites, los obstáculos de las convenciones y los códigos: para que la percepción afile su dardo, precise su blanco, debe someterse a un proceso depurativo, a una ascesis formal. El poeta ha utilizado para ello métodos como la reiteración o la puesta en marcha de maquinarias formales, de complejas regularidades estructurales (estrofas, tejidos numéricos, intenso trabajo métrico...); sin embargo, habría que hablar, en términos más generales, de su *música* como primer motor de la escritura.

No me refiero sólo a los elementos más notables del ritmo, en los que Manuel Padorno es un virtuoso y también un permanente innovador, sino a otros factores menos susceptibles de inventario, pero que determinan la peculiar corporeidad musical de su poesía. En efecto, si he hablado de “cuerpo a cuerpo” con el mundo, no parece menos física la relación que se mantiene con la lengua: viva, móvil, capaz de expresar a la vez las posibilidades semánticas y sonoras, las sociales y las más privadas de cada vocablo; así, él mismo relata:

Parece que quisiera familiarizarse con las palabras cada noche largamente, con urgencia. Que tratara de amansarlas, saber qué peso tienen, qué cuerpo, cantidad de sal, qué levadura, combustión, susurro, silabeo, silbo.

Pero la relación física con las palabras es activa y no se limita a tomarlas una por una, a elegir las y saborearlas aisladas, como sugiere este fragmento; más bien, lo que destaca en ellas es su movimiento, que podría describirse como una dilatación y una concentración simultáneas; un movimiento en las palabras que replica, emula el movimiento de quien busca conocer, llegar a algún lugar antes desconocido:

Usted siga hasta el final, pero siga ahora  
lentamente, muy despacio; llegará solamente  
si consigue correr a la máxima lentitud.

No hay paradoja aquí, es una descripción de los poemas mismos: de su acumulativa, casi vertiginosa, sensación de velocidad, y de la demorada lentitud con que se adhieren a los matices de las sensaciones. Dilatación y concentración son conductas o fenómenos de tipo espacial, que suponen determinadas maneras de desplegarse las cosas en el espacio, pero cuya realización se da en forma de tiempo. En ellas, se disuelve la vieja aporía de si debe anteponerse el tiempo al movimiento o a la inversa: se mueven en cuanto tiempo, estirándose y adensándose como en el palpitar cardíaco, pero no son tiempo, no pasa el tiempo mientras se ejercen. La música se hace ¿atemporal?, fluye, pero no se traslada a otro momento, a otra serie de momentos diferentes, parece quedarse fija: sólo crece hacia dentro, sólo crece. La densidad y complejidad de la poesía de Manuel Padorno está hecha de síntesis contradictorias de este tipo, de las que su voz surge inconfundible.

No es ajeno a ello un rasgo tan característico como el uso de los adverbios terminados en *mente*, hacia el final de la frase, cuando la entonación cae, como si por su medio circulara la duración de una energía que, aun acercándose al reposo, se prolonga a través de su sonido. O la manera en que se van introduciendo leves pero decisivas rupturas sintácticas: una frase se desliza, casi sin que se advierta, hacia una de sus posibilidades que no era la inicialmente elegida, y con ella se desliza todo el periodo, transformando las pausas en desplazamientos, en conexiones nuevas, haciendo que se acuerden de otro modo acciones y seres; la frase está quieta, enunciada ya, pero por dentro no deja de conmovirse: “Un árbol crece debajo de la piedra y tiene / ramas desconocidas, hojas de agua, / inmensa copa alta la nube sola.”

Quizá por haber oído a Manuel Padorno leer en voz alta sus poemas o porque los textos lo muestran con su simple presencia sonora, siempre he intuido que en esta música suya hay una médula de oralidad: la palabra ha venido pronunciada por la voz, acaba sólo de configurarse como verdadera palabra musical cuando se respira, se enfatiza, se acelera y se refrena, se repite, da saltos, nos fuerza a contemplarla suspendida con sus ondas en el aire.

El propio Padorno ha sido muy consciente de la singularidad de la música poética y ha cifrado en ella el poder de la poesía para acercarse a un nuevo conocimiento, de un modo bien distinto a como lo hacen otras modalidades del pensar:

Quando alguien, a través del lenguaje, comienza a indagar en lo desconocido, con todo lo improbable que puede ser, no bastan las palabras. Debe entenderse a través de la música que trae. Un poeta aparte de decir algo trae también su música. La música no suele verse al primer golpe de vista. Se oye después, es como la sombra de su resonancia.

Pero esta música, este simultáneo dilatarse y contraerse sobre un fundamento genuino de oralidad, no es privativa de los poemas; se escucha también en los relatos en prosa que surcan muchos de los libros de Padorno o en sus diferentes series de colaboraciones periodísticas; atraviesa, pues, los géneros, poniendo de manifiesto el impulso unitario, la unidad de voz que habita en todos ellos.

Es momento de retomar ese impulso unitario: la convicción del poeta de que el modo de percibir occidental ha tocado fondo, de que la poesía ha de buscar vías nuevas para modificar sus pautas, las que *Giotto* le confirió. La formulación implica ya, en germen, una respuesta: los códigos perceptivos acotan el campo visual, lo determinan y establecen, identificándose ellos mismos con lo visible. Se trataría entonces de abrir el campo visual a lo que, según tales normas, no es visible, *ver lo que no se ve*. Manuel Padorno ha asumido este lema reiteradamente, convirtiéndolo en motor de su trabajo; la crítica, yo mismo en otras ocasiones, nos hemos ocupado con amplitud de ello. Me limito, por eso, a una breve referencia que permita seguir con el hilo de estas palabras. Valga, por ejemplo, la observación de Víctor García de la Concha: “Un ruido remite al silencio que perturba; un objeto al espacio que ocupa. Los sentidos nos empujan de continuo hacia algo que está siempre más allá y que es distinto” (2); sería, según él, el propio movimiento de los sentidos el que, en sus zonas vacías, en sus *resonancias*, señala una meta que los excede: lógica material, energía del cuerpo mismo.

En su acción –habría que añadir– los sentidos *piensan* y se dotan de medios para desarrollar y construir su pensamiento. Y, obviamente, es preciso rescatar este término –*pensamiento*– del control de la razón, de su vinculación exclusiva con la elaboración racional de conceptos, para favorecer su potencialidad, para ampliar su límite posible, tal como proponen estas consideraciones de Rudolf Arnheim:

El conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales situados por encima o más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma. Me refiero a operaciones tales como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, la corrección, la comparación, la solución de problemas, como también la combinación, la separación y la puesta en contexto. Estas operaciones no son la prerrogativa de ninguna de las funciones mentales; son el modo en el cual tanto la mente del hombre como la del animal tratan el material cognitivo en cualquier nivel. No existe diferencia básica en este respecto entre lo que sucede cuando una persona contempla directamente el mundo y cuando se sienta con los ojos cerrados y “piensa” (3).

La percepción visual es siempre, a la vez, pensamiento visual. La poesía convierte en música la materia sensible y potencia su poder cognoscitivo. En el poema cabe el desafío: ver lo que no se ve. Manuel Padorno ha llamado *objeto real* al objeto de esta mirada expandida, ampliada, rebelde ante las convenciones seculares, asomada a lo visible y a lo invisible sin necesidad de deslindarlos. Con este esfuerzo, ha relacionado Padorno la labor de las vanguardias históricas; por ejemplo, el afán del cubismo por “contemplar un vaso en el espacio desde todos los ángulos”, aunque añadiendo él otras a esas dimensiones espaciales: “la profundidad de la memoria y de la imaginación”. No hay, pues, propiamente una lectura metafísica de *eso que no se ve*, de esa zona hasta ahora ciega a la percepción (y, con ello, ciega también al pensamiento), sino que, como ha advertido con lucidez Vicente Valero, todo se integra en una sola materia:

Lo invisible se encuentra en la cosa misma, en lo visible. Lo que consigue la alquimia verbal de Manuel Padorno es mostrar las relaciones entre lo visible y lo invisible que hay en todas y cada una de las cosas de este mundo concreto (4).

Multiplicación de perspectivas, memoria, música, poder de transmutación poético exponen, pues, lo oculto existente en el objeto, lo completan, lo elevan a una cualidad *real*. Y, en todo ello coopera, decía Padorno, la imaginación. Su papel es claro en esta escritura, su modo de mostrarse con los atributos de la más exigente realidad, al tiempo que hace trizas las coordenadas del sentido común.

La peculiar forma de observación que adopta Padorno, el modo en que dentro de ésta se produce el cambio de ritmo, el quiebro que muestra lo que antes estaba oculto impiden que la mirada pueda entenderse como recepción pasiva de la naturaleza; es, al contrario, activa, en su intersección con la dinámica del mundo, capaz de imaginar sus posibles fallas, sus giros, su resistencia ante las leyes impuestas desde fuera, la inagotable concreción, singularidad, que en esa dinámica habitan. Si el valor del término no se interpreta mal, la mirada de Manuel Padorno podría emparentarse con la imaginación surrealista; me refiero no al modo surrealista de yuxtaponer realidades disímiles, sino a esa cualidad que permite a Padorno atender a una escena habitual, cotidiana, con la sencilla anotación de los hechos, y que de pronto se escuche un *clíc* y se esté en otra dimensión: en lo desconocido que discurre perfectamente continuo respecto de lo *normal*, que tiene un inquietante, inasimilable, aire de normalidad; que escinde sus consecuencias entre su poder subversivo y una terca rutina: así, una casa se distingue en la ciudad por su olor, que se evoca por distintos procedimientos, pero, con toda su extrañeza, lo que acaba imponiéndose es su inclasificable *realidad*: “No hay más que olerla. Verla”.

La imaginación de Manuel Padorno es de este orden, con su singular capacidad de ampliación de lo real, de reconocer que el mundo está atravesado por fenómenos y metamorfosis que no suelen nombrarse, que quizá nuestra cultura nos ha vedado nombrar:

Fue un buen día,  
después de que llevé la bestia  
al río, vi, de pronto, aquí mismo,  
vi salir una llama blanca. Era  
de cristal. Me acerqué. Cortaba.  
Tenía el filo fúlgido.

Visto así, el mundo es tan denso y móvil como un bullir de células bajo la lente de un microscopio; el poema indaga en ello, por ejemplo, a través de peculiares tiradas de verbos: “siente, padece, palpa, sufre, mira, / ve, festeja el día azul...”. No sólo el mar, la luz, el paisaje; hay poemas recorridos por numerosos personajes, por sus ritmos de vida, que parecen gobernados por esta misma lógica, por la misma ambición de *realidad*. Libros como *El hombre que llega al exterior* acogen una tensión que, tomando el término de Walter Benjamin, podríamos describir como dirigida hacia una *nuda vida*, una vida pura, desnuda tanto de convenciones culturales como sociales, parte homogénea de la energía del mundo. No es sólo biología, no sólo buscada animalidad, nostalgia irrestañable por la separación humana de la naturaleza; es algo más que aún no se sabe definir, pero detrás de lo que todos querrían caminar: el camionero que arranca su vehículo después de una parada, el albañil que come un melocotón, el poeta que persigue *lo que no se ve*.

Así, la tendencia del poema hacia el pensamiento no lo es, a la vez, hacia la abstracción especulativa, pues resiste en lo concreto: apegado a la tierra, el humo es canario, el animal es santelmiano, el pájaro es europeo; tiene raíces, está fundido a un lugar físico y afectivo.

El poema resiste en lo concreto, es verdad; pero está sometido a impulsos muy fuertes de trascendencia. Igual que, en el pensamiento racional, el concepto se ofrece como desembocadura a toda elaboración, en la poesía las diversas máscaras de lo trascendente están siempre esperando las vías que proporciona su apertura. A lo largo de los años, pero con tenaz raíz desde el principio, esta actitud ha tomado en Manuel Padorno la forma del mito: “Se trata de crear una mitología, una cosmología atlántica, canaria, basada en el mundo invisible”.

De ese modo, la reiteración de una serie de mínimos elementos naturales, junto a su troquelado en el espacio imaginativo y musical del poema, ha ido aportando los materiales míticos. Quizá el más característico es *el árbol de luz*. Su conocida estirpe juanramoniana no impide recordar que está también presente en un proyecto de construcción mitológica tan vigoroso como el de Saint-John Perse, así se lee en el poema titulado “Mares”:

¡Ah qué gran árbol de luz formaba ahí la fuente de su leche! ¡Nunca fuimos nutridos por esa leche! ¡Nunca fuimos llamados a formar parte de ese rango! [...] ¡Sueña, oh, sueña muy alto tu sueño de hombre y de inmortal! “Ah, que se acerque un Escriba y yo le dictaré...” El cielo que vira hacia el azul de gaviota nos restituye nuestra presencia, y por los asaltados golfos vagan nuestros millones de lámparas de ofrenda y se extravían – como cuando el cinabrio es arrojado sobre la llama para exaltar la visión (5).

Imagen, palabras, al borde de la trascendencia. Nada próxima resulta la escritura de Padorno a este abigarramiento, a este exceso de absolutos, aunque sí tengan en común la densidad sensorial y el elevado tono. El árbol de luz canario, pese a que esté documentado en la tradición, crece al crecer la trayectoria de la escritura de Padorno: va sintiendo sus hojas de cristal, de agua, levantada su copa hasta la nube, hasta que encuentre su formulación precisa y su contexto exaltado: “Nada más abrir la puerta el árbol / ascendía vertiginosamente, cubría / el cielo: era el árbol de luz”. Nunca dejó de crecer, desde aquí –*El hombre que llega al exterior*– hasta el último libro. Él mismo ya, nombre del sentido. Y, junto a él, el singular bestiario o la estancia del agua.

Sin embargo, no creo que podamos hablar de una mitología o una cosmología cristalizadas; tal como yo lo entiendo, se trata más bien de un movimiento, de una dirección, de un incesante deseo, y de los elementos diseminados en su curso. No se construye un sistema; es un abrir que sólo tiene salida en el propio abrir, que no accede a nada que no estuviera integrado ya en el mundo del poeta. Así ocurre en un texto, también de *El hombre que llega al exterior*, titulado “Era una casa sola”, cuyo principio sigue un hilo narrativo:

Habían sido muchos días al volante  
hasta encontrarla, y estaba allí:  
era una casa sola en la colina  
en plena tempestad, en el silencio.

El viajero sale del coche, se acerca a la casa, observa los detalles de su construcción y de su fachada, toca la cal de sus paredes. Y, por fin:

Era una casa sola en la colina  
del tiempo. Se abrió la puerta. Entré.  
Era una casa sola todo dentro. Se veían  
los ríos de la tierra, las montañas,  
el mar, la nube blanca, la gaviota  
azul, el árbol de la luz, el pez  
en plena tempestad, en el misterio.

En uno de sus relatos más conocidos, Jorge Luís Borges llamó a un lugar así *el aleph*. En los versos recién citados, hay esa misma posesión instantánea de todas las realidades del mundo; pero parecería de entidad menos virtual, menos sometida al efímero rayo de sol borgiano que brilla en una escalera polvorienta. Es la apertura, la hondura de un espacio interior –“una casa sola todo dentro”– que coincide exactamente con el más expandido espacio exterior, que halla la clave de éste en la interiorización, en la apropiación por la palabra de la memoria y el sueño, de los ojos y los oídos. La casa abrió su puerta y era también el taller del poeta.

*El aleph* de Manuel Padorno es quizá más densamente real, pero igualmente privado de dimensión trascendente. Y no por motivos fortuitos. Podría yo haber definido, desde el comienzo, esta empresa poética como un ejercicio de entusiasmo, y cualquier otro lector o testigo de ella habría asentido: su tono, su energía, su inserción vital, la interacción entre la voz poética y la figura del poeta, nos animarían a ello. Pero el entusiasmo, con ser una fuerza capaz de impulsar vigorosamente al alma, tiene un doble fondo, como todo lo que se excede o roza un límite; es la misma doblez característica del concepto kantiano de lo *sublime*, tendido entre la admiración y el horror. Y no olvidemos que –para Kant– “el objeto es captado como sublime con una alegría que sólo es posible por la mediación de un dolor” (6).

Introduzco aquí, a través de la cita, una palabra –*dolor*– ajena a lo que he venido planteando a partir de los vínculos entre pensamiento, poesía y percepción. Lo hago intencionadamente; sin tener el *dolor* en cuenta, el bloqueo de las salidas a lo trascendente carece de importancia y, también, de sentido. Y, a la vez, el *dolor* hace que arraiguemos en la materia, que en ella nos constituyamos, sin trascendencia. La imagen del *árbol de luz* tiene este punto de estremecimiento, esta altura de asombro en que el sentido queda en suspenso, indeciso, y los contrarios caben en él. “El rayo de sol –escribía Lezama– tiene facultades de adivinación, en quien esta naturaleza solar puede tocar claramente vida o muerte” (7).

No pretendo desarrollar esta otra cara de la lectura; querría sólo inquietar, sugerir la inestabilidad de todo lo dicho, su raíz no confesada de carencia. Traer el mismo desasosiego que siento cuando leo estas palabras de Manuel Padorno: “Una fotografía nos recuerda transitoriamente qué fue de nosotros. Un nómada inmóvil”.

## NOTAS

- 1- Miguel Martínón, *Círculo de esta luz. Crítica y poética*. Madrid, Verbum, 2003, p. 191.
- 2- Víctor García de la Concha, reseña de *Égloga del agua*, de Manuel Padorno. Madrid, ABC, 3 de abril de 1992.
- 3- Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*. Traducción de Rubén Masera. Barcelona, Paidós, 1998, p. 27.
- 4- Vicente Valero, "La poesía de Manuel Padorno: una teoría de la visión". Intervención inédita en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 3 de octubre de 2003. Recogida en la página web [www.manuelpadorno.es](http://www.manuelpadorno.es)
- 5- Saint-John Perse, "Mares", en: *Pájaros y otros poemas*. Traducción de Manuel Álvarez Ortega. Madrid, Visor, 1976, p. 120.
- 6- Citado en: Jean-François Lyotard, *El entusiasmo*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 1994, p. 70
- 7- José Lezama Lima, *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona, Barral, 1971, p. 8.

**\* Conferencia para la presentación del libro: *Homenaje a Manuel Padorno*, de la Academia Canaria de la Lengua, Las Palmas de Gran Canaria y La Laguna, 23 y 24 de noviembre de 2006.**