

LA POÉTICA DE  
JOSÉ ÁNGEL VALENTE





M<sup>a</sup> Ángeles Lacalle Ciordia

LA POÉTICA  
DE  
JOSÉ ÁNGEL VALENTE



Gobierno de Navarra  
Departamento de  
Educación y Cultura

Título: La poética de José Ángel Valente.  
Autor: M<sup>a</sup> Ángeles Lacalle Ciordia  
Cubierta: Rebeca Arrarás  
Fotocomposición: Pretexto  
Imprime: Ilarcua  
I.S.B.N. 84-235-2002-1  
Dpto. Legal: NA-11349-2000  
© Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura

---

Promociona y distribuye: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra  
Departamento de Presidencia, Justicia e Interior  
C/. Navas de Tolosa, 21  
31002 PAMPLONA  
Teléfono y fax: 948 42 71 23  
Correro electrónico: fpubli01@cfnavarra.es



*A José Ángel Valente*

## Presentación

Nos hallamos ante un estudio profundo, sugerente y matizado de la obra poética de Jose Ángel Valente, uno de los valores más destacados de la Generación del 50.

No es la poesía un cúmulo de sutilezas calculadas para la manipulación sugestiva de lo real, sino un instrumento que, superando su apariencia lúdica, pone al descubierto de cualquier cosa su faz más íntima, lo más auténtico, lo hondo, lo que conmueve e ilumina las grandes y las menudas raíces de lo existente, lo que hace que la vida no se asfixie en la trivialidad. La vida que nos hace estar vivos es fecunda unidad de lo diverso, es creación, intensidad, luz. La poesía es silencio creador, que sólo en el silencio sabe a novedad. Saber, saborear, vivir interiormente para confrontarse con estupor ante el sentido que en las cosas se adivina o se presiente, misterioso y simple. “La música callada, la soledad sonora,” “¡Cuán poco ruido hacen los milagros verdaderos! ¡Qué simples son los acontecimientos esenciales!”.

Jose Ángel Valente no ve, pero presiente. Se vislumbra en sus versos, como bien muestra la autora, la estela del universal Juan de Yepes, el poeta de la culminación del todo y de la nada. Juan de la Cruz universal, eterno. La luz hallada por el poeta místico de un Siglo de Oro guía el ciego palpar del poeta de un siglo de desencantos. Valente desciende por los estratos del sentido de la palabra hasta el origen y allí se abre, desasido, a lo desconocido, al ser que allí late y que dice la palabra que nombra a la vida y al mundo.

El presente estudio es un ejercicio de magisterio, en el más profundo sentido de la palabra. En el ponderado y luminoso trabajo de investigación de María Ángeles Lacalle se pone en evidencia el rigor analítico a la vez que una sensibilidad magnánima y honda. Se recoge aquí, junto al más completo análisis de cuantos se han realizado sobre la obra de Valente, una invitación al estudio dirigida especialmente al alumnado de Bachillerato, que incluye comentarios de textos por parte de la autora, a título de ejemplificación, y la propuesta didáctica de algunos otros, con el fin de invitar a los alumnos y a las alumnas al estudio personal y a la reflexión, lo cual aporta un valor añadido que hace aún más rico el contenido de este libro.

Santiago Arellano Hernández  
Director General del Educación



PRESENTACIÓN .....	5
SIGLAS EMPLEADAS DE LOS LIBROS DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE .....	13
INTRODUCCIÓN .....	15
JOSÉ ÁNGEL VALENTE .....	17

I

LA MATERIA CREADORA DEL MUNDO

1

BÚSQUEDA DEL CONOCIMIENTO.

POESÍA COMO MEDIO DE CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD Y DE SÍ MISMO

1.1. Memoria oscura del corazón. Búsqueda de la verdad .....	27
1.1.1. Muerte individual .....	29
1.1.2. Muerte colectiva .....	35
1.1.3. Conocimiento de la nada. Comienza la representación del hombre y del mundo ...	42

2

PROCESO CREADOR DE LA PREPALABRA. DE LA NADA AL ORIGEN

2.1. Poesía experiencia de la noche prenatal. Silencio .....	48
2.1.1. Sueño prenatal del espacio creado .....	50
2.1.2. Despertar del sueño prenatal. Nacimiento de la conciencia .....	55
2.2. Materia de amor. Vientre generador de la prepalabra .....	57
2.2.1. Potencialidad del logos o prepalabra. Lázaro poeta del origen .....	58
2.2.2. Sueño del olvido de la noche prenatal .....	62
2.3. El olvido crea la palabra oscura .....	62
2.3.1. La palabra oscura crea el mundo interior .....	63
2.3.2. La palabra oscura crea el mundo exterior. Lugar del canto .....	65
2.3.3. Destino de la palabra oscura: girar para desvelar la nada .....	68

3

POESÍA MEDITATIVA Y ÉTICA

3.1. Sueño interior del yo. Memoria gris .....	75
3.2. Sueño del mundo como otro. Memoria oscura .....	78

3.3. Yo y tú, amor. Deseo de ser el otro. La unidad .....	82
3.4. Vivencia histórica del espíritu .....	86
3.4.1. Memoria individual. Memoria muerta y Memoria viva .....	86
3.4.2. Memoria colectiva. Memoria muerta y Memoria viva .....	90
3.4.3. Creación del signo libre .....	98
3.5. Dura la noche estéril del sueño del mundo. El otro no-ser .....	102

## 4

## POESÍA EXPERIENCIA DEL OLVIDO ORIGINARIO. INFANCIA

4.1. Ruptura entre el origen y el mundo. Apertura del mundo .....	111
4.1.1. Sólo el amor. Obstáculos. Agone .....	111
4.1.2. Ingreso en la otra orilla. Inocencia creadora .....	124
4.1.3. Punto cero de la escritura. Unidad de la experiencia individual y de la colectiva ....	130
4.2. Visión histórica del espíritu .....	131
4.2.1. Punto cero negativo. Rotación lunar .....	134
4.2.2. Punto cero positivo. Infinita libertad .....	136

## 5

## MOVIMIENTO CREADOR EN RETRACCIÓN INTERIOR

5.1. Abolición de las mitologías subjetivas de la poesía .....	141
5.2. Destrucción del mundo opaco .....	146
5.3. Ámbito de la muerte .....	148
5.4. Llegada al tú esencial o a la palabra. Indeterminación .....	150

## II

## LA MATERIA ENGENDRADORA

## 6

## RADICALIDAD DE LA PALABRA. INGRESO EN EL OTRO DESCONOCIDO

6.1. Poesía experiencia del límite. Silencio .....	157
6.1.1. Lugar de mediación. Materia poética en formación .....	159
6.1.1.1. Experiencia de la materia del amor .....	160
6.1.1.2. Experiencia del cuerpo de la noche .....	162
6.1.2. Inminencia del decir .....	164
6.2. Radicalidad extrema de la palabra. Silencio .....	167
6.3. Adentramiento en la sombra de la nada. Sueño originario .....	170

## 7

## REVELACIÓN DEL CENTRO ÓPTICO DE LA MATERIA

7.1. Experiencia límite de la desposesión de la noche de la materia .....	173
7.1.1. Conocimiento de la noche de desposesión .....	174
7.1.1.1. Materia de amor .....	174
7.1.1.2. Palabra vacía lugar de revelación del ángel .....	175
7.1.2. Salvación por el tú femenino. Materia generadora .....	176
7.1.2.1. Materia resurrecta. Luz gris .....	177
7.1.2.2. Tiniebla del gris. Sublatencia del lenguaje .....	179
7.2. El poeta predice su futuro poético .....	181

## 8

## MATERIA MATRIZ DE LA SEMILLA

8.1. Punto final e inicial .....	183
8.2. Vientre de la semilla de la palabra inicial o antepalabra .....	185
8.3. Manifestación del vientre de la semilla o de la palabra inicial .....	186

## 9

## PROCESO ENGENDRADOR DE LA SEMILLA

9.1. Noche originaria de la semilla. Exilio óntico para entrar en el nombre .....	189
9.1.1. Tiempo suspendido. El verbo y el deseo .....	189
9.1.2. El Tiempo mítico. Origen y amor .....	191
9.1.3. Tiempo del olvido. Instante poético .....	192
9.1.3.1. Tiempo de olvido de la experiencia .....	193
9.1.3.2. Tiempo del olvido de lo no sido .....	194
9.2. Centro del mundo. Memoria ardida .....	196
9.2.1. Desmaterialización del alma por el eros .....	197
9.2.1.1. Transfiguración del alma. Mirada única .....	199
9.2.1.2. Nueva apertura del alma. Latido único .....	200
9.2.1.3. Memoria transparente. Infancia .....	202
9.2.1.4. La inocencia gestadora de la escritura .....	205
9.2.1.5. Nostalgia del centro. Sabiduría secreta .....	207
9.3. Centro gris. Memoria de tránsito .....	212
9.3.1. Una teología de la palabra .....	213
9.3.2. Encarnación del espíritu .....	214
9.3.3. Transfiguración. Lo único .....	218
9.4. Cuerpo óntico de la palabra. Memoria del no-ser .....	220
9.4.1. Teología de la luz. Espacio del ángel .....	221
9.4.1.1. Memoria del no-ser. Residuo petrificado .....	223
9.4.1.2. Centro-noche. Narciso .....	224
9.4.1.3. Centro-eje de la tarde. Suspensión de la vida .....	224
9.4.1.4. Centro-sur. Desaparición .....	229
9.4.1.5. Biografía de la memoria del no-ser .....	230
9.4.1.6. Prebordes. Bordes. Silencio .....	231
9.4.2. El Canto inefable. Olvido creador de la antepalabra .....	232
9.5. Matriz abierta de la antepalabra. Lenguaje poético. Cuerpo del amor .....	237
9.5.1. Lenguaje del silencio. Suspensión de la antepalabra .....	239
9.5.2. Lenguaje de visión de la antepupila. Antimemorias .....	241
9.5.3. Naturaleza femenina del poeta .....	242
9.5.4. Memoria naufragada. Escritura transparente .....	243
9.5.5. El poema coincide con su enigma. Cuerpo de Agone .....	245
9.5.5.1. El acto de nombrar la materia transparente .....	248
9.5.5.2. El espejo del poema .....	249
9.5.5.3. Lugar vacío de la revelación. Poema matriz de la nada .....	250

## III

## BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE .....	257
1.1. Poesía .....	257
1.2. Antologías .....	258

1.3. Narrativa .....	258
1.4. Ensayo .....	258
1.5. Traducciones .....	258
1.6. Libros de arte .....	259
2. ESTUDIOS SOBRE JOSÉ ÁNGEL VALENTE .....	259
3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	267

#### COMENTARIOS DE TEXTOS

COMENTARIO 1 .....	275
COMENTARIO 2 .....	285
COMENTARIO 3 .....	293
COMENTARIO 4 .....	303
TEXTOS PROPUESTOS .....	315

## Siglas empleadas de los libros de José Ángel Valente

PC	Punto cero. Poesía 1953-1979, Barcelona, Seix Barral, 1980.
AME	A modo de esperanza (1955).
PL	Poemas a Lázaro (1960).
MS	La memoria y los signos (1966).
7R	Siete representaciones (1967).
BS	Breve son (1968).
PMM	Presentación y memorial para un monumento (1970).
EI	El Inocente (1970).
37F	Treinta y siete fragmentos (1972).
IF	Interior con figura (1976).
MM	Material memoria (1979).
SLC	Sobre el lugar del canto Barcelona, Literaturas, 1963.
EFP	El fin de la edad de plata, Barcelona, Seix Barral, 1973.
E	Estancias, Madrid, Entregas de la Ventura, 1980.
TLT	Tres lecciones de tinieblas, Barcelona, Gaya Ciencia, 1980.
CA	Cántigas de alén, Àmbit Serveis, Barcelona, 1989.
9E	Nueve enunciaciones, Málaga, Bégar ediciones, 1982.
M	Mandorla, Madrid, Poesía / Cátedra, 1982.
EF	El fulgor, Madrid, Poesía / Cátedra, 1984.
ADL	Al dios del lugar, Tusquets, Barcelona, 1989.
NAC	No amanece el cantor, Tusquets, Barcelona, 1992.
LPT	Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI, 1971.
V	Variaciones sobre el pájaro y la red, Tusquets, Barcelona, 1991.
Material	Material memoria (1979-1989), Madrid, Alianza Tres, 1992.



## Introducción

No se sabe bien qué es lo que nos lleva a embarcarnos en la interpretación de una obra tan copiosa como la de Valente. ¿Es afinidad personal?, ¿es ese duende inquisitivo del saber feraz y crítico de Valente que nos abre el camino del conocimiento del saber tradicional y que no nos deja indiferentes?, ¿es la calidad humana insobornable de su poesía? De cualquier forma, nuestro estudio pretende describir la cosmovisión poética de Valente como vía de conocimiento, y únicamente tras nuestra andadura por los versos de Valente transferimos la incuestionable calidad poética de los mismos.

Para dar esta visión, hemos partido de su primer libro *A modo de esperanza* (1955) y hemos llegado hasta el último poemario *No amanece el cantor* (1992). Hemos empleado la antología *Punto cero. Poesía 1953-1979* (1980), y el resto de las obras de Valente en su primera edición. La obra poética de Valente está encerrada en dos antologías, una la nombrada *Punto cero* y otra *Material Memoria (1979-1989)* (1992). Ninguna de las dos antologías incluye *No amanece el cantor* (1992) que se publicó después.

Además de esta obra en la que predomina más el verso que la prosa, Valente escribió *Número trece* (1971), *El fin de la edad de plata* (1973) y *Nueve enunciaciones* (1982), *A Madame Chi*, en *remerciement du réveil* y *Nueve poemas* (ambos de tirada reducida), que constituyen su obra en prosa poética. Los comentarios relativos a estas obras los hemos situado a pie de página. Para Valente la poesía, la narración o ensayo se diferencian tan sólo en el lenguaje.

Valente antologó en 1972, por vez primera, bajo el título de *Punto cero* su obra escrita, desde 1955 hasta *Treinta y siete fragmentos* (1972). Esta última aparecía con carácter inédito, si bien en 1989 vuelve a publicarse de forma individual. Valente cuenta con tres antologías más, *Sobre el lugar del canto* (1963), *Estancias* (1980) y *El fulgor* (1998). En la primera incluye algunos poemas de sus tres primeros libros, en la segunda de *Interior con figura*, de *Material memoria*, de *Tres lecciones de tinieblas* y de *Mandorla*, y en la tercera, Andrés Sánchez Robayna selecciona los textos y escribe un interesante prólogo en el que trata de situar la profundidad del sentido de la obra de Valente, siempre haciéndose. El libro *Tránsito*, escrito en 1982, está compuesto por un conjunto de cuatro poemas que, más tarde, recogerá *Mandorla*.

De esta copiosa obra de Valente destacamos el poemario bilingüe *Cántigas de Alén* (1989). Es curioso que esta obra no la comenten los críticos ni los investigadores del ámbito de habla castellana sino sólo los estudiosos de origen gallego, quienes lo circunscriben a la tradición literaria gallega. Nosotros valoramos esta obra poética y la situamos dentro del proceso evolutivo que conforma la cosmovisión poética de Valente.

Para nuestra interpretación de la poética de Valente, nos hemos apoyado en las opiniones del poeta, tanto en las contenidas en *Las palabras de la tribu* (1971) como en *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991), así como en los artículos y entrevistas que de Valente se han ido publicando en periódicos o en revistas especializadas. También nos hemos apoyado en las numerosas lecturas que hizo el propio poeta. Para Valente, el lector es ése, el generado en la seminación de lecturas. El poeta no parte de la nada. Su poesía recoge huellas de la literatura extranjera y nacional, del campo de la filosofía y de la mística y de otras artes. Su escritura será la experiencia de este acervo cultural vivido y experimentado. Para Valente el lector ha de realizar una labor de indagación inserta en el proceso cognoscitivo que el poema encarna. Por esto, para Valente el papel del lector es reproducir esa experiencia receptora del poeta y, en ese sentido, tiene tanta libertad como el poeta mismo.

La obra de Valente desde su inicio no ha sufrido rupturas consigo misma sino que crece como una red en su propio tejido en el que muestra un desplazamiento progresivo de lo antropológico, presente en las primeras obras, a lo óntico de su etapa final, siempre con el objetivo firme de conocer lo que fue a través del mundo material del lenguaje.

La poética de Valente se enraíza en la búsqueda del conocimiento de sí mismo y de la realidad a través de la palabra. En la primera parte, Valente (re)inicia la formación o el eterno hacerse de la palabra poética en la desnudez de las «cenizas de lo vivido». Lo vivido, hecho memoria vacía, es el espacio de gestación y de manifestación o de conocimiento de la realidad y de sí mismo. Valente no sólo quiere conocer lo que ha vivido en el mundo sino también la experiencia previa, es decir, la que experimentó en el origen y que el alma olvidó al entrar en el mundo. Para ello, necesita que el signo esté libre de cualquier condicionamiento que le impida la libre manifestación del fondo memorial. Los impedimentos que encuentra para recomponer tales experiencias giran en torno al poder de cualquier tipo: político, religioso, literario, que oculta la libre manifestación del fondo. Sólo el amor será capaz de desvelar este fondo memorial. A través del amor, el poeta busca la unidad de sí mismo que expresará a través del lenguaje. Una vez que ha conocido ambas experiencias por el amor, Valente reinicia un camino de autodestrucción de cualquier huella laminar de ambas experiencias y se sumerge en el ámbito de la muerte, que no es más que una aproximación a la plétora del sentido del lenguaje o del tú esencial, o de la palabra históricamente cortada del mundo de las significaciones y que para Valente representa lo desconocido.

En la segunda parte de nuestro libro, Valente se centra en el conocimiento de ese otro desconocido, que ha quedado al descubierto después de eliminar lo vivido y olvidado de la experiencia giratoria representada por Lázaro, es decir, nacer, morir, resucitar, morir. Una vez que Valente ha perdido esa proyección ocultante, todavía queda «algo», que es la diferencia entre el yo poemático y el que emerge como desconocido. Valente tenderá a eliminar esta diferencia con lo que el ser enigmático y misterioso será, ahora, objeto de conocimiento y de amor, que situado en el fondo oscuro del alma, constituye la memoria anterior a toda memoria y que cuestionará la capacidad del lenguaje para expresarlo. Valente penetra y desciende hasta el latido de la materia matriz del fondo donde vivencia la primera experiencia respiratoria de la materia en la que se le da la posibilidad de nombrar pero no la visibilidad del nombre. El yo poemático, para eliminar esta diferencia entre el hálito del latido y la transparencia oscura del yo o el alma, se exilia bajo la promesa del tú o de la palabra, de la que ésta será su acceso para ser de la transparencia del nombre. El yo poemático o el alma inicia un camino de espiritualización para alcanzar lo que fue, espíritu o transparencia del cuerpo.

El cuerpo del poema lo constituye esta transparencia silente en la que el dios se manifiesta retrayéndose y cuyo enigma el lector ha de descifrar.



José Ángel Valente

Vivió ligeramente a un lado de su vida, para que  
todo parecido con su supuesto personaje fuese  
sólo atribuible a involuntaria coincidencia.

José Ángel VALENTE

Merecería la pena no vivir con tal de que a uno  
no le hicieran una biografía.

CIORÁN

Valente es partidario de una biografía de la ausencia. Por eso hemos elaborado una biografía que puede pertenecer a cualquier hombre privilegiado que se sostiene sobre los ejes de la universalidad.

José Ángel Valente do Casar nació en 1929, en la orensana calle Bedoya, donde pasó los primeros años de su vida. Fue alumno de Juan Saco y constituyó una «pandilla» con Julio López Cid, Asdrúbal Ferreiro, Antón Risco y Alfonso Alcaraz. Empezó a escribir a los catorce años, y a los dieciséis publicó sus primeros versos. En la revista *Posio* de Orense publica el poema «Momento» en 1946 y, un año más tarde, aparece en la revista *La Noche de Santiago* el poema «Finisterre». Valente no salió de Galicia hasta que cumplió los diecisiete años. Valente ha testimoniado su experiencia de aquellos primeros años de su vida:

En Orense pasé toda mi infancia y mi adolescencia y fui determinado por reacción a las cosas que veía en un entorno mísero en el que sólo había un cine y un teatro –el Principal– que funcionaba una sola vez al año. Apenas había más. Se había apagado el prestigio cultural que habían dado a Orense algunas de las figuras más sobresalientes de la generación Nós, como Risco, Otero Pedrayo, Cuevillas o Xocas y la vida precaria no dejaba más alternativas cotidianas que beberse unos vasos de vino e irse al barrio de las putas. Tenía la sensación de vivir atrapado en una ratonera y pienso que escribir, fugarse hacia dentro, fue una manera de vengar ese lado negativo que me marcó muchísimo. Porque yo soy muy orensano, pero en buena parte por vía negativa<sup>1</sup>.

Por otro lado, Basilio Álvarez, fundador del movimiento agrarista gallego, suspendido «a divinis», dice Valente «confió a mi familia buena parte de su biblioteca antes de exi-

1. Santiago ROMERO-M. PEREIRO, «Una Ítaca llamada Orense», *La Voz de Galicia* (30-5-93) p. I.

liarse, quizá por alguna razón de parentesco. Mi familia era de derechas y no tenía una gran inclinación por las letras. Mi padre era apoderado de un establecimiento de hierros, con sucursales en Vigo y León, y mi abuelo era médico. Nadie frecuentaba el gabinete, pero yo pronto empecé a hurgar en los libros. Allí comencé a averiguar cosas que en el censurado mundo de la época era imposible conocer»<sup>2</sup>. Basilio se fue pero dejó el veneno en la casa de los Valente. «Y yo me envenené a fondo. Eso determinó mi vocación literaria»<sup>3</sup>. Contaba entonces Valente entre once y trece años.

Profesionalmente se orientó hacia los estudios de Derecho y en 1947 se marchó a Madrid en cuya universidad se licenció en Filosofía y Letras con Premio Extraordinario en 1954. Se trasladó entonces a la universidad británica de Oxford, contratado como miembro del Departamento de Estudios Hispánicos de la universidad, donde trabajó como profesor de español y recibió el grado de «Master of arts». Allí permaneció hasta 1959. Además de compartir la investigación y la docencia, entró en contacto con la literatura inglesa y con el mundo de la crítica anglosajona, que le marcó profundamente en ese período de formación «en el que no sólo se adentra en la lectura de la poesía y del pensamiento poético, como diría Cernuda de lengua inglesa, sino que me aproximé más a la propia tradición española»<sup>4</sup>. Además, allí, encontró a la generación de educadores republicanos de la Institución Libre de Enseñanza, que Franco llamaba la «incuria liberal», personalidades como Alberto Jiménez Fraud –«que fue para mí como un segundo padre»– y que, en 1931, situaron a España en el umbral de la modernidad. También halló la otra cara del exilio: la política. Conoció a Madariaga, y a otros exiliados –Álvarez del Vayo o Pablo de Azcárate– que profetizaban la caída de Franco. Dice Valente<sup>5</sup>: «Yo creía más eficaz el proceso republicano de educación profunda, capaz de enseñar a los españoles a no matarse y a hablar bajo, que el profetismo de algunos políticos».

En 1959 se trasladó a Ginebra, donde ejerció de profesor y funcionario de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). A partir de 1975 residió en Collongues-sous-Salève, pueblo fronterizo de la Alta Saboya francesa. Posteriormente, trabajó como jefe del Servicio de Traducciones de la UNESCO en París hasta que a finales de 1985 regresó a España, donde fijó su residencia en Almería. El año de su regreso dimitió de su jefatura en la UNESCO para escribir y porque «necesitaba luz y calor».

En las antipodas, está Orense adonde Valente vuelve cada vez menos. Sin embargo, en 1989, muere el único hijo varón del poeta, y Valente dice «fui a depositar sus cenizas a Orense, en la tumba de mi padre. Aunque él había nacido en Inglaterra y no había vivido en Orense. Puse su nombre para que su recuerdo perviviera en algún lugar y no pensé en otro más que en ése. No pensé en el lugar de su nacimiento, ni en el de su muerte. Pensé en Orense»<sup>6</sup>.

La vida de Valente, como la de su creación, es la crónica del exilio. Esta condición es la de su escritura y la de su vida. Respecto a la primera, se automarginó del Grupo llamado de los 50, porque, según Valente<sup>7</sup> «esa generación fue fabricada de la siguiente manera: había un grupo de poder –y yo odio al poder, tengo una situación antipoder por lo que he conocido y vivido– ya establecido frente al que se creó un grupo editorial en Barcelona en

2. *Ibidem*, p. I.

3. *Ibidem*, p. I.

4. Entrevista con Manuel Llorente, «José Ángel Valente. En la poesía hay que andar en la cuerda floja», *La Esfera/El Mundo* (22-2-92), p. 8.

5. Santiago ROMERO-M. PEREIRO, «Una Ítaca llamada Orense», *La voz de Galicia*, op. cit., p. II.

6. *Ibidem*, p. II.

7. Entrevista con Ángeles García, «Los intelectuales están domesticados», *El País* (24-7-1994), p. 20.

torno a Carlos Barral que más o menos capitaneaba Jaime Gil de Biedma. Entre unos y otros hicieron que la literatura se convirtiera en algo negociado, donde lo que se pactaba era la inclusión en antologías».

Valente se separa de todo eso porque no tiene nada que ver con la aventura de escribir. «Eso, es la negación de toda aventura, porque nada más seguro para el presunto escritor que estar protegido y caliente en la matriz del grupo. El grupo sólo asegura la supervivencia de los mediocres»<sup>8</sup>. Para Valente el escritor empieza a escribir cuando fenece el grupo<sup>9</sup>. Y comienza la vida en solitario para el poeta. Se considera perpetuamente principiante porque no quiere «perder el sentido del principio, no quiere que la escritura se convierta en algo social, una cosa congelada, en algo académico»<sup>10</sup> y comparte poco con los escritores españoles, sobre todo, con los que dicen «haber llegado y están satisfechos». Para Valente el saber tiene que ser perpetuamente cuestionado.

Por otro lado, hubo un silencio en torno de la obra poética de Valente porque la crítica le pedía que se acomodara a la situación literaria creada por el franquismo.

[Valente] recuerda que cuando se marchó en el 55 a Inglaterra al despedirse de Alexandre, que era como la tía abuela de todos, le dijo: «está bien que te vayas a Oxford, pero no estés mucho tiempo fuera porque aquí en España se olvidan muy pronto de la gente y se olvidarán de ti». Dije si me olvidan qué más me da ¿quién me iba a olvidar? Era el mundo de la política literaria, de la manipulación, del culto a no sé qué poder<sup>11</sup>.

El mismo poder que hoy sigue domesticando a intelectuales del que esperan sillones académicos, algún negocio, o el premio X y son figuras decorativas de mundo literario. Para Valente la escritura poética es un ejercicio espiritual, una forma de vida que le aproxima a la vida religiosa. Y de ahí el compromiso con una ética. Valente ha hecho del anonimato y de la privación una forma de ser y de estar, y no tiene ninguna relación con el mundo institucional.

Respecto al exilio de su vida, el primero en el 1955 fue voluntario porque iba buscando posibilidades de estudio que en España eran impensables. Pero su situación de extranjero profesional, fruto de una libre opción, se convirtió en un forzoso exilio político por la publicación en los años 70 de *El uniforme del general*<sup>12</sup>, aparecido en *Inventarios Provisionales* y hoy incluido en *Nueve enunciaciones*. Por esta narración breve, fue objeto de un Conse-

8. *Ibidem*, p. 20.

9. Ante el poco interés que Valente muestra para ser antologado en el grupo de la «generación del 50», no podemos soslayar el hecho de que él mismo, en 1955, como recuerda José Manuel González Herrán: «fue el primer antólogo de aquella promoción, a través de la sección “Once poetas” en la revista *Índice*, que según confesión propia, pretendía “ayudar (...) a que tome cuerpo el grupo de poetas más reciente”; grupo del que se excluía a sí mismo y que contaba con Caballero Bonald, Rodríguez, González, Ferrán, Goytisolo y Costafreda». («José Ángel Valente en su contexto generacional», *Material Valente*, edición de Claudio Rodríguez, Gijón, Júcar, 1994, p. 17). Así lo ratifica Ángel L. Prieto de Paula: «Pero la progresiva plasmación del grupo fue haciéndose, más patentemente que en libros, en antologías y panoramas de conjunto. El primero que presentó la situación como algo ya formalizado en una determinada dirección fue el propio José Ángel Valente, quien en el número 79 de la revista *Índice*, correspondiente a abril de 1955, inició una sección titulada “Once poetas”, donde pretendía dar cabida a autores “a medio ser” mediante un breve texto crítico y una selección de su obra». (*Poetas españoles de los cincuenta*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1995, pp. 25-26).

10. Entrevista con Blanca Berasátegui, «La creación denuncia todo lo que la ideología oculta», *ABC Cultural*, núm. 130 (29-4-94), p. 16.

11. Entrevista con Ángeles García, «Los intelectuales están domesticados», *El País*, op. cit., p. 20.

12. El argumento recrea un incidente de la guerra en un pueblo de Almería, donde el general Saliquet tenía una casa, que fue ocupada por una comuna. En el piso alto descubrieron un uniforme y se lo pusieron, haciendo bafa de él. Los participantes en el juego, denunciados más tarde, fueron fusilados.

jo de Guerra. El caso fue sobreesido por la intervención de don Manuel Fraga. Le fue retirado el pasaporte y decidió no volver a España hasta la «natural extinción del dictador».

Valente valora el exilio como positivo porque en él se halla en la nada, esto es, desvinculado de todo para propiciar el poder creador de la palabra. Para él, «el exilio es la nostalgia de un mundo que aspira a la restauración de la unidad, pero que es el espacio puro de la nada que necesita el creador; un estado que hay que mantener en solitario porque la creación es siempre una retirada de los honores y del mundo absolutamente impuro del poder»<sup>13</sup>.

El poeta se considera un gallego expatriado que ha cumplido una vocación universal, pero la tierra nativa le provee de la fuerza del origen.

Según Valente los autores que más han influido<sup>14</sup> en él son Rosalía de Castro, Vicente Risco, Manuel Antonio o Rafael Dieste y Valle-Inclán, de su tierra natal. Homero, Virgilio, Catulo, los trovadores provenzales, Dante, Petrarca, Manrique, Garcilaso, Góngora, Quevedo, Gracián, Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Cernuda, Lorca, Vallejo, y él mismo destaca el papel decisivo de San Juan de la Cruz y de su poema *Cántico Espiritual*<sup>15</sup>. Hemos de resaltar el influjo que la *Cábala* ha ejercido en el poeta, sobre todo, a partir de 1980: «Para mí, topar con la *Cábala* y su simbólica supuso, además de descubrir de alguna manera mi estirpe, poder leer de otra manera mi escritura anterior»<sup>16</sup>. Además, Edmond Jabès en el que Valente reconoce su influencia, incluso ha visto su huella en sus propios poemas sin haberlo leído antes, «como si aprehendiera sus propios versos a través del autor de *El libro de las preguntas*<sup>17</sup> y el pintor suizo-alemán Paul Klee de cuyo cuadro “Paisaje con pájaros amarillos” Valente toma el título para la segunda parte de *No amanecer el cantor*».

De su estancia en Inglaterra le queda el contacto con Cavafis, con Niguel Glendinning, quien más tarde iba a especializarse en el siglo XVIII español y en Goya. Eliot le lleva de la mano a la poesía metafísica y a Cernuda. Y por esta vía descubre Valente la franja enorme de vida cultural española que había quedado en Europa. De esta vía espiritual española hay que destacar a Juan de Valdés del que dice Valente «en algún momento de mi vida he soñado con ser Juan de Valdés. Y en este sentido, hay que añadir mi encuentro con Miguel de Molinos, en el siglo siguiente»<sup>18</sup>. De la mística interesa a Valente «la forma que la estructura, y el modelo que los místicos te ofrecen para penetrar en el mundo interior [...] [éstos] impulsan al místico a ir bordeando sin miedo los abismos o lo encaminan a que lo quemen –cosa por demás fácil en aquellos tiempos–»<sup>19</sup>. Valente edita a Miguel de Molinos por su prosa extraordinaria de finales del siglo XVII. Para Valente:

13. Entrevista con Ángeles García, «José Ángel Valente: “Siento que mi palabra, por fin, se ha oído”», *El País* (9-7-94), p. 23.

14. Valente entiende las influencias «no como mera copia» sino que «hay que seguir los pasos de quien admiras, reconstruir su itinerario y tratar, como dice Harold Bloom, de destruirlo y superarlo». (Entrevista con Danubio Torres Fierro, «Diálogo con José Ángel Valente», *Claves de Razón Práctica*, núm. 38, Madrid, diciembre, 1993, p. 50).

15. Valente en 1955 publicó en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* el poema «El desvelado» en homenaje a San Juan de la Cruz. Valente dice al respecto, que «es evidente que yo no podría denegar los componentes de ese origen que pudieran atribuirseme». (Entrevista con Fanny Rubio, «José Ángel Valente y el “punto cero” de la poesía», *El País*, 14-2-80, p. 7).

16. Entrevista con Carlos Schwartz, «José Ángel Valente, Al dios del lugar», *El País*, 12-4-1989, p. 34.

17. Entrevista con Manuel Llorente, «José Ángel Valente. En la poesía hay que andar en la cuerda floja», *El Mundo*, op. cit., p. 8.

18. *Ibidem*, p. 50.

19. *Ibidem*, p. 50.

El estado primitivo de la lengua de ese momento es, no lo olvidemos, el que viene a América: es la lengua de los latinoamericanos, de los peninsulares y de los judíos sefardíes, es el punto en que todavía todo estaba unido y en el que comienza la gran dispersión. Esa lengua del XVII es entonces fundamental para reconstruir una tradición, constituye la tradición de todos nosotros y nadie puede renunciar a ella. Y esto es, quizá, lo que me ha llevado a estar tan cerca de algunos escritores latinoamericanos; yo sé que, aparte de hacerlo con Cernuda, Unamuno, Jiménez (más el novecientos que el veintisiete, precisemos), me afilio al lado de Lezama Lima, de Emilio Westphalen y hasta de Neruda<sup>20</sup>.

Conoce varios idiomas lo que le posibilita traducir a escritores como Donne, Keats, Hopkins, Montale, Cavafis, Benjamin Péret, Celan, Walter Benjamin y Jabès. A la vez su obra ha sido traducida a varios idiomas por ese afán central del autor de permanecer suspendido de los hilos de lo universal. Tanto su poesía y su narrativa como sus ensayos críticos gozan de una gran proyección mundial porque se trata de una escritura viva y orgánica que rechaza injertos, como dice el mismo autor.

20. *Ibidem*, p. 50.



|

# LA MATERIA CREADORA DEL MUNDO





1.

## Búsqueda del conocimiento. Poesía como medio de conocimiento de la realidad y de sí mismo

Γνώθι σεαυόν<sup>1</sup>

(SÓCRATES, Templo de Delfos)

Según Kandinsky las artes se vuelven hacia lo abstracto, hacia la «naturaleza interior» y obedecen a la frase «¡Conócete a ti mismo!». Para el pintor ruso los artistas retornan, consciente o inconscientemente, a su material interior. Juan Ramón Jiménez hablaba de que Antonio Machado y él habían iniciado lo interior en nuestra poesía moderna. Pero esta interioridad no es fácil de aprehender. Las diversas artes emplearán aquel utillaje que mejor exprese el saber del alma. Valente vuelto hacia lo más interior conocerá su materia memorial a través de la poesía. Para Valente:

la poesía siempre ha arrastrado su condición de ser medio de conocimiento y la descripción más antigua y más bella de lo que puede ser el conocimiento poético está en el *Ion* de Platón: la manía, la posesión del poeta por un dios, que hace que la poesía sea un arte totalmente distinto de todos los demás. Lo que Platón hace en el *Ion* es describir la liquidación de la razón, la destrucción del pensamiento discursivo, del intelecto. Machado repite en una ocasión: «El intelecto no canta». El pensamiento racional queda destruido en favor de una forma anómala de conocimiento generada por el estado de posesión. En ese estado el poeta accede a vías privilegiadas del conocer que no son racionales. Aristóteles ofrece también en su *Poética* una condición particular a la poesía: explica cómo se aproxima mucho más a la Verdad la poesía que la Historia, y justamente por esa relación privilegiada de la poesía como Verdad la poesía está más próxima de la filosofía. Porque en Platón y Aristóteles no se habla de superación de la filosofía por la poesía, ni llegan a confundirlas. También reaparece en el idealismo alemán este reconocimiento de que la poesía es portadora del conocer; esa posición se manifiesta igualmente en el pensamiento de Nietzsche o de Heidegger<sup>2</sup>.

1. Según Hegel: «[los] emblemas encierran una multitud de sentidos profundos. Quedan ahí como testimonio de los esfuerzos infructuosos del espíritu para comprenderse a sí propio; simbolismo lleno de misterios, vasto enigma representado por un símbolo que resume todos estos enigmas: la Esfinge. Egipto propondrá a Grecia este enigma, y ésta hará de él el problema de la religión y de la filosofía. Su sentido jamás resuelto, y que se resuelve sin cesar, es el hombre. Conócete a ti mismo, tal es la máxima que Grecia inscribió en el frontón de sus templos, el problema que puso a sus sabios, como objeto de la sabiduría». (*Estética*, vol. I, Alta Fulla, Barcelona, 1988, p. 129).

2. Entrevista con Pedro Corral, «Valente, pescador de sombras. Al dios del lugar», *ABC Literario*, núm. 428 (8-4-1989), pp. VIII-IX.

En esta exégesis de Valente sobre la poesía como medio de conocimiento el poeta destaca que la poesía es conocimiento del corazón. Lejos está la poesía del conocimiento informativo e ideativo, y, por eso, la poesía se acerca más a la verdad que otras artes.

El hombre es su propia experiencia y ésta se va haciendo pasado y memoria, constantemente. Según Valente la memoria sólo se alimenta de sí misma, es decir, de lo que de ella nace y sabe hacerse memoria a la vez<sup>3</sup>. Este pasado memorial, «que nace y se hace», lo conocerá Valente, a través de la palabra poética. Para ello hay un yo poemático, que atraviesa la obra poética de Valente, desde el Punto Cero hasta el último poemario *No amanece el Cantor*, que va buscándose a sí mismo para conocerse. Valente parte de la idea de que la «poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad» (LPT, p. 4). Pero esta realidad para Valente «no es conocida de modo inmediato. El hombre [...] queda envuelto en ella. [...] [y] en gran parte [...] rebasa la conciencia de éste. Sabido es que los grandes (felices o terribles) acontecimientos de la vida pasan, suele decirse, “casi sin que nos demos cuenta”. Precisamente sobre ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida opera la poesía» (ibidem, pp. 5-6). Esta realidad vivida y no conocida es la que tiene entre sus manos el yo poemático en las «cenizas ardientes».

Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,  
cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.  
(AME, 14)

Estas cenizas son el material vivido y no conocido que constituye el objeto de conocimiento de los poemas de Punto Cero. Como vemos «el poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador [...] y el instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo» (Ibidem, p. 6). El poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige pero es en el «acto de su expresión» cuando el conocimiento de esa realidad, que quiere conocer, «se hace acto» de conocimiento.

El yo poemático indagará en estas cenizas memoriales para llegar a conocerse a través del poema. Este movimiento de «indagación y tanteo» lo inicia el yo poemático en un territorio interior estéril e innominado<sup>4</sup> y en un tiempo de presente continuo, el de la escritura. Se trata de un camino en el que se atraviesa un inmenso desierto que por ninguna parte tiene fin. En este viaje la densidad del vacío marcará en cada momento la longitud y la altitud del avance del camino considerado como una escala interior en el silencio, que en Valente es un estado donde la palabra empieza a formarse. Valente dice: «El desierto lo considero el lugar originario de la palabra»<sup>5</sup>.

Tradicionalmente la escala supone peldaños, niveles, espacios vacíos entre travesaños inclusive. San Juan de la Cruz propone una escala de amor de diez grados en la *Noche Oscura*, y Dante contempla una escalera llena de fulgor en el «Paraíso»<sup>6</sup>, sin olvidar la bibli-

3. José Ángel VALENTE, «Basilio en Augasquentes», *Culturas/Diario* 16, núm. 209 (20-5-1989), p. 1.

4. Respecto a este silencio innominado dice Valente: «Del tema del silencio, arranca todo lo que yo he escrito y que ese silencio está absolutamente presente, implícito y no nombrado en el primer poema de mi primer libro *A modo de esperanza* (“Serán cenizas...”) que se sitúa en esa tierra desierta. Es un poco lo que Eliot llamó el *Waste Land*. Es una tierra desierta, sola, seca y sin caminos, según los comentarios de San Juan de la Cruz en la *Noche del Sentido*. En efecto, ese silencio es lo que hace que la palabra poética sea una palabra experimental». (Entrevista en *Televisión Española, Encuentro con las letras*, 223).

5. José Ángel VALENTE, *Lectura en Tenerife*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, 1989, p. 21.

6. DANTE, *Divina Comedia*, XXI, vv. 28-33, Madrid, Cátedra, 2ª edición, p. 657.

ca escala de Jacob. En Valente la escala es una vía interior de escucha silente en la que, gestadora de la palabra, y orientada por la sed de conocimiento interior (re)inicia la restauración de lo vivido y acumulado en los diferentes estratos de la palabra poética que contiene la memoria en el silencio.

CRUZO un desierto y su secreta  
desolación sin nombre  
(AME, 13)

El hilo que une al yo poemático con su pasado es la memoria. De ahí que el hombre viva obsesionado por conocerla. Pero este pasado, ahora son cenizas en las que se consumió el vivir no sólo mortal sino también la experiencia del origen. Todo lo vivido está en ese punto cero final e inicial de las cenizas que esperan ser reescritas y en tal escritura se hallará el conocimiento de la realidad vivida y no conocida.

Lo vivido en esas cenizas ha consumido el eje horizontal, que corresponde al eje de la historia del mundo, y el eje vertical, aquello que el yo poemático reconoce en su unidad como lo vivido en el origen y al que vuelve en un eterno retorno. Ambos tiempos, el tiempo histórico o cronológico y el tiempo continuo se anulan en el origen donde no hay ni tiempo ni memoria.

#### 1.1. MEMORIA OSCURA DEL CORAZÓN. BÚSQUEDA DE LA VERDAD

El yo poemático recomienza su andadura en el corazón, cuyo movimiento sediento por conocer mueve su materia memorial, ahora, petrificada, y «el cante canta la reconducción del tiempo o del exilio –“cuando llegare y no tuviere de suyo más virtud e inclinación para más movimiento” [...]–, al centro mismo y a la sola unidad» (V, p. 18). Valente apela a esta unidad en la totalidad de la materia en la que el corazón y la piedra son contenido y contenedor unitario porque ambos términos son el centro y la totalidad de la materia interior que el yo poemático quiere conocer, aunque ahora sea materia yerma de desierto, sin desvelar. El corazón es una oquedad oscura e inmóvil cuyo movimiento sediento desvela su materia, que es la de la nada. Ésta es un organismo vivo.

El corazón  
tiene la sequedad de la piedra  
y los estallidos nocturnos  
de su materia o de su nada.  
(AME, 13)

Pero ante este desconocimiento que encierra el corazón sobre lo que se ha experimentado y vivido, el yo poemático tiene fe en una luz<sup>7</sup> entrañal, la de lo viviente originario del amor (PL, 95), que le hará consciente de dos cosas, una de su sentir originario irreducible y otra de su oscuridad actual. Pero, a pesar de ser esta oscuridad más fuerte que la luz de su pensamiento, tiene la certeza de que aquella luz lejana alumbrará esta oscuridad aunque, de momento, su corazón siga siendo materia interior oscura.

7. Según María Zambrano una luz remota esclarece la poesía de José Ángel Valente. (Véase, Amparo AMORÓS, «Zambrano-Valente: La palabra, lugar de encuentro», *Litoral*, núms. 124-126, vol. 2 [Málaga, 1983] p. 71). Para Ibn Al' Arabi esta luz es la del conocimiento. (*Las contemplaciones de los misterios*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1994, p. XVII).

Hay una luz remota, sin embargo,  
y sé que no estoy solo;  
aunque después de tanto y tanto no haya  
ni un solo pensamiento  
capaz contra la muerte,  
no estoy solo.

(AME, 13)

Como vemos, Valente llama a esta oscuridad del no saber lo que ha sido, **muerte**. Pero, el yo poemático toca este «vientre poético» oscuro<sup>8</sup>, pero «posible», en cuya «palpitación» se confirma, ya que en ella reconoce<sup>9</sup> cuanto late, porque es la materia del amor, que asciende como llama a lo alto, y en sus cenizas ardientes lleva todo lo que ha sido objeto de su deseo de amor, y, por esto, en ellas está la esperanza de renacer por el amor.

Toco esta mano al fin que comparte mi vida  
y en ella me confirmo  
y siento cuanto amo,  
lo levanto hacia el cielo  
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.

(AME, 13)

Esta ceniza es lo que tiene el poeta entre sus deslumbrantes manos, cenizas enamoradas, en las que se consumió su vivir y, ahora en su espacio quemado las proclama como espacio germinativo con la esperanza de que el amor las alumbre y nombre la materia estéril y oscura del corazón.

A partir de este momento, Valente entrará en la MEMORIA de las cenizas cuyas experiencias se dieron en un pasado y las recupera en ese tiempo «suspendido» del desierto que anuncia la creación porque la mies del silencio del desierto es mucha y ésta será para Valente la fuente infinita de creación poética.

El yo poemático desde su desierto interior ha entrado en el material oscuro de la memoria yerma del corazón constituido por la totalidad de las experiencias vividas y no conocidas y que espera conocer por el lenguaje. Para Valente todo movimiento creador es en principio un sondeo en lo oscuro (LPT, p. 6) de este material no conocido y que se va clarificando en el poema por la rememoración. En este avance tanteante de conocimiento, Valente (ibídem, p. 59) recoge dos versos de Eliot que apuntan a lo que sería la sustancia de esta rememoración,

Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido,  
y acercarse al sentido restaura la experiencia.

En realidad, para Valente, «esa experiencia restaurada en el sentido no es la de una vida, sino la de muchas generaciones. Porque el sentido al que la memoria o el poema se aproxima pasa por muchos estratos de sentido de los que [...] la palabra poética es por naturaleza depositaria» (ibídem, p. 59).

8. Lo que toca es la materia potencial del silencio o del amor que conocerá por la poesía. Este cuerpo de amor puede ser un tú femenino, o un tú solidario.

9. Según Molinos el conocimiento del hombre nos lleva a conocer la realidad espiritual emergente y en ella, el conocimiento divino: «cuando las almas ya han alcanzado una gran luz y conocimiento de la humanidad y divinidad. Tanto cuanto conocen aman». (Guía espiritual, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 127).

En esta necesaria rememoración para conocer el sentido de la experiencia vivida y no conocida, Valente ha propuesto un camino ascético de conocimiento, el de la existencia considerada como un vivir muriendo, no sólo personal sino, también, colectivo. Este concepto de la existencia se alcanza por un compromiso consigo mismo y con todos los hombres. Esta vía será el acceso iniciático para el descenso a la memoria individual y a la memoria colectiva para conocer los diversos aspectos de la realidad individual y social. Y la guía de este camino será la de la llama de amor. Veremos más adelante cómo la materia de la memoria está pulsada por el latido del amor porque es la raíz creadora y engendradora de la materia en el sentido en el que el amor quema la materia y la hace renacer en un nuevo escenario de la memoria, además de ser la llama del espíritu o el cuerpo-palabra del espíritu.

Hasta ahora el corazón, órgano por excelencia de conocimiento, no conoce la realidad porque su movimiento solapado necesita de la claridad del amor para desvelarse, porque para Valente el poema se desencadena según el solo ritmo plenario del deseo (V, p. 218).

#### 1.1.1. Muerte individual

Para Valente significa un descenso a la memoria personal para conocer la realidad experimentada y no conocida. En este descenso personal la luz del amor alumbró la memoria oscura. Una de las primeras experiencias que Valente recupera de su pasado es la de Lucila Valente<sup>10</sup>. Esta mujer, tan amada por el propio poeta, dejó una huella indeleble en su memoria. Vivió lo que dura la vida un instante, lleno de las contradicciones propias de la vida: «risa/lágrimas», «alegría/dolor» pero el amor tejía el quehacer diario y era el alimento que rebasaba su ser. Murió y dejó su ser revelado, esto es, su naturaleza lumínica «luz (illa)» como vientre del amor siempre engendrando.

Dejó su nombre puro  
solo frente a la noche:  
Lucila o siempre madre.  
(AME, 14-15)

Esta luz no sólo revela la naturaleza amorosa de Lucila sino también, el descenso de esta mujer hasta el fondo transparente de las aguas. Y en esta transparencia de la fuente el yo poemático se contempla en su espejo, que revela otras dimensiones de la realidad y del yo contenidas en la memoria del corazón: un rostro irreconocible imprimido por el tiempo demoledor que corresponde a una vida basada en la costumbre, y ha de profundizar a través del tacto para sentir la pulsación de la vida del rostro especular, el otro<sup>11</sup>, que confirma que existe algo más que esta repetición de hechos que es la vida (AME, 15). Y el yo poemático se adentra más en su memoria y descubre la infancia del rostro mortecino que ve en el espejo. Al fondo del espejo la madre, la raíz de la vida, a la que, con el tiempo, Valente descenderá y profundizará porque es la materia originaria que ha engendrado el mundo.

10. Según José Ángel Valente: «cuando murió en 1949 Lucila Valente, mi tía-madrina, cayeron grandes e interminables lluvias y la humedad o la muerte desprendieron el cielo raso en los pasillos de nuestra casa. No parecía que la noche tuviese fin ni tampoco la desolación en que su ausencia nos dejaba». («Basilio en Aguas-quentes», *Culturas/ Diario 16*, núm. 209, op. cit., p. 1).

11. Este otro sería, según Antoni Marí, el constituyente fundamental de la conciencia humana, que en Goethe, Schiller responde al concepto de *Doppelgänger* (doble). (*La voluntad expresiva*, Barcelona, Versal, 1991, p. 119).

La infancia del yo poemático se desarrolló en un ambiente familiar alegre, frente a lo que le ofrecía la sociedad, una realidad provinciana y vacía, un niño mimético de provincia, sujeto a los convencionalismos sociales.

Me he puesto a caminar. También fue niño  
este rostro, otra vez, con madre al fondo.  
De frágiles juguetes fue tan niño,  
en la casa lluviosa y trajinada,  
en el parque infantil  
-ángeles tontos-  
niño municipal con aro y árboles.

(AME, 15)

Una vez que ha manifestado lo que habitaba en su memoria, en el espejo, fiel reflejo, queda la ausencia como presencia.

Pero ahora me mira -mudo asombro,  
glacial asombro en este espejo solo-  
y ¿dónde estoy -me digo-  
y quién me mira  
desde este rostro, máscara de nadie?

(AME, 16)

Por la luz entrañal, el yo poemático además de conocer su naturaleza amorosa creadora y su pasado mortal, descubre, también, al otro de sí, y el medio natural en que mora, que es el estado de suspensión. Además, el yo poemático combatirá a muerte con el ángel por conquistarle algún secreto de su yo interior y oculto, que es el ser ángel, como veremos más adelante.

El yo poemático ha entrado en este estado de suspensión, que habita el otro de sí. Es un espacio o estado en que «hoy es igual a nunca» y en el que no pasa nada, pero al yo poemático le preocupa este estado de inacción porque sospecha que algo está a punto de acaecer: la voz del otro le llama por el nombre que se le ha ocultado. Luego, este otro es medio de conocimiento porque el yo poemático reconoce el nombre oculto, por lo tanto ya hay un cauce lingüístico de conocimiento, aunque oculto (AME, 16). El yo poemático considera que este estado inmóvil es parecido al acto de morir y tiene miedo<sup>12</sup>. En este estado de suspensión se hallan detenidos la muerte, la vida, el tiempo, el amor. Es un estado de ausencia, al que el yo poemático ha llegado por el proceso de aniquilación de sí mismo o del lenguaje. Se ha de entender que todo lo que se refiera al yo poemático es una aventura del lenguaje. Ahora el proceso de suspensión que se da en el yo poemático se origina en la misma materia lingüística (AME, 16). Esta ausencia es un tiempo de espera en que algo puede acontecer. A través de esta inmovilidad se esclarecerá la memoria del corazón pétreo, que constituyen la unidad del «todo» y en la que el lenguaje se ha liberado de la oscuridad que el desconocimiento de la vida vivida le imponía a modo de máscara mortecina, para hacerse pura expectativa de la manifestación de lo oculto en este «todo».

El yo poemático emerge de este punto cero, transformado, y buscando la verdad en este todo suspendido. En la filosofía antigua se establece una implicación recíproca entre

12. En otro poema de Valente «Portrait of the artist as a young corpse», el miedo acaba aniquilando al hablante: «Vivía solo para no morir,/ (...)/ La libertad quebrábasela el miedo/ y todas las palabras/ que acaso pronunciara/ no podían salvarle». (Papeles de Son Armadans, núm. 93, 1963, p. 282).

verdad y todo. Y dirigirse al todo quiere decir recorrer el límite extremo, más allá del cual nada existe, y lograr captar la reunión de las cosas más diferentes y más antitéticas: el reunirse en una suprema unidad. Este espacio de ausencia es el lugar unitario del vacío primordial y, por tanto, de la verdad reunida en el «todo» donde cabe,

Todo menos la muerte,  
menos la vida,  
el amor o el  
odio.

(AME, 17)

Además de esta realidad inmutable del «todo», hay otra realidad, como lo afirman los aristotélicos, que es la que quiere llegar a ser el «todo». Esta realidad analógica al «todo» comienza en el vacío deviniente de lo que nace, muere y se sustenta por el movimiento de las contracciones de los elementos antitéticos<sup>13</sup>, morir-vivir, amar-odiar, que el yo poemático intentará reducir a la unidad, porque Valente busca la unidad del todo analógico con el «todo inmutable», que le dará a conocer la verdad del mundo.

Y quien tiene la verdad innegable en este punto de intersección es el ángel. Entre esta doble realidad, por un lado la inmutable y por otro la deviniente, se sitúa el ángel, a cuyo espacio accede el yo poemático por la muerte. La lucha del yo poemático con el ángel es por alcanzar la verdad que será estructura de la palabra. Cada uno con sus armas. El ángel con la amenazante luz de la revelación de la verdad y el yo poemático con una flor, que expresa la unidad alcanzada por la muerte. Pero lo que en ella se manifiesta depende del azar. El ángel conoce todos los destinos del yo poemático porque se halla en ese espacio mediador entre lo sagrado y lo humano, mientras que el yo poemático tiene que morir a su condición mortal para conocer. Después del combate el yo poemático traspasa el límite de lo mortal, libremente, a través de la muerte, y el ángel le da el «nombre» que supone un avance hacia el autoconocimiento de ese yo interior y oculto.

Fue larga la velada.  
Al fin me diste un nombre.  
Yo tenía una flor,  
tú una espada de fuego. Yo  
la sola libertad de querer tu victoria.

(AME, 18)

Vemos cómo el descenso personal a la memoria es un descenso a la muerte como oscuridad del no saber. Ésta se ha iluminado y el yo ha conocido la naturaleza lumínica del amor. A través de él, la fuente límpida del espejo revelaba el doble rostro del hombre, expresado por una vida exterior, que el tiempo arrasa y otra interior en la que descubriría al otro, suspendido en su propia red inmóvil a la espera de que emerja la nada o el todo. Y en él descubría al ángel entre la realidad inmutable de lo sagrado y la realidad deviniente de lo humano. Pero Valente busca la unidad de ambas. Por eso ha luchado con el ángel, quien por fin a través de la muerte del yo poemático, le ha revelado la verdad de su naturaleza «angelical», que llamamos humana, espiritual o divina.

13. Según Kirk, Raven y Schofield, para Heráclito: «el Logos es, entre otras cosas, el constitutivo de las cosas que las hace opuestas y el que garantiza que el cambio entre los opuestos ha de ser proporcional y equilibrado por todas partes. [...] Según Platón nada está quieto en la naturaleza. [...] Heráclito adujo la imagen del río, según la interpretación platónica: todo está en flujo continuo como un río». (Los filósofos presocráticos, Madrid, Gredos, 1983, pp. 279, 287 y 284).

Por otro lado, Valente sigue descendiendo en su memoria y en ella, identifica la muerte con el olvido de la experiencia vivida y desde éste escribe el epitafio (AME, 18), y el olvido queda fijado por la escritura sobre la piedra de experiencias vividas y, todavía, oscuras. Por la fijación en la palabra, ésta se hace conocimiento de lo que consiste en un no conocer, en un no saber (LPT, p. 66)

Aquí, donde descansa,  
como consta, escribo  
sin saber su epitafio.

(AME, 19)

El yo poemático en este descenso a la muerte desentraña el núcleo central de la experiencia restaurada que es, por naturaleza de ésta, olvido (ibídem, p. 65) y vuelve sobre una experiencia de amor ya consumada y lo que queda de ella es un ámbito cuasi desvelado en el «gris». Para Valente llegar al gris es haber conseguido una meta en su camino de conocimiento ya que ese gris es el centro entre el negro de las tinieblas iniciales y el blanco de la disolución final<sup>14</sup>. Su mirada no puede revelar más e incluso la imagen que describe puede ser ilusoria. La duda de que esta imagen gris que tiene de la muerte, no coincida con la imagen real de la muerte es la muerte. Porque en el olvido la presencia de la experiencia consumada está presente. Pero a veces, esta huella desaparece. Su bienestar proviene del olvido de la muerte de la experiencia.

Valente desconoce cuál es el espacio o morada en que se mueve la muerte o si alguna vez ha sido materia poética que ha estado a punto de abrirse al decir. Y concluye que este olvido de la experiencia supone una ruptura con la experiencia vivida tal y como se vivió (AME, 21). En el descenso a este olvido en el corazón, el yo poemático echa la red y su voz captará la visión de la manifestación del silencio del fondo, pero sólo recoge desconocimiento y deseo de conocerlo. Ni una presencia ni un ritmo, nada, que desvele este fondo oscuro. La soledad y la carencia es el lugar de este espacio desértico, que se alza como lugar cimero de conocimiento, y el deseo por desentrañarlo es la verdadera muerte.

#### EL CORAZÓN

[...]

Como la sombra  
está, la noche  
está, la sed,  
la muerte verdadera  
en su reino impasible  
reina y aguarda en pie.

(AME, 21-22)

La solución, que le queda al yo poemático, para desvelar esta oscuridad que habita su soledad, es velarla. Y en esta situación de soledad y de duermevela, un ángel le obliga a estar en una actitud vigilante superior a su condición humana durante toda la noche. Este difícil y duro comienzo del poeta en el conocimiento de la realidad de las cosas se muestra en la confusión del ángel con el amanecer de lo posible, aunque éste no podía llegar todavía, porque esta materia oscura, que desea desvelar, está inserta en un movimiento creador de muerte y de vida, que facilitará su desvelamiento a través de las sucesivas muertes.

14. José Ángel VALENTE, «Relato y lectura», *Culturas/Diario 16*, núm. 145 (16-1-88), p. IX.



«La adolescencia tiene  
un ojo fijo, sometido a la muerte,  
un ojo suicida y cruel».

(AME, 22)

Lo que vela el yo poemático en esta soledad oscura es su propia «muerte creada» o fingida, muerte literaria. En ella, no puede morir, porque está en el descenso a esa oscuridad, esperando clarificarla. Pero este estado de tanteo era una ilusión creada por él, en la que confundía el esfuerzo con su realización. Para Valente, la muerte creada consiste en velar durante toda la noche solitaria este cuerpo ciego cuyo espacio es lugar anticipatorio de la verdad. Pero no puede darle vida, porque le falta la palabra, que lo fundamente. Este cuerpo, que el yo poemático intenta modelar y se le resiste, tenazmente, está constituido por barro, y por la oscura respiración del hombre mortal. Por ello, busca, en lo más interior, la palabra que dé forma a esta materia informe que se le resiste (AME, 23-24). Pero no puede convertir la materia en palabra<sup>15</sup>. Esta imposibilidad del decir y, a la vez, de dejar de decir es la paradoja del lenguaje del poeta. Por esta posibilidad, intenta cercar la materia, pero el corazón tiene un ritmo oscuro. En esta sombra oscura del corazón se halla todo lo que el yo poemático ha amado y en esta experiencia oscura «no podía morir» (AME, 24).

Al fin, del corazón como tejido ceniciento, que es el espacio anticipatorio, irrumpía la verdad: el yo poemático tiene una cita inevitable con la vida desértica más honda, con el «lugar de mediación» entre el silencio y la palabra<sup>16</sup>, lugar del ángel, entre lo informe y la vibración de lo primordial de la palabra. En esta soledad de nada, más interior, la vida solitaria silenciosa se va gestando como una necesidad del que ha sido «emplazado a vivir» (AME, 25). Éste es el conocimiento que ha captado de la experiencia, su condena a vivir necesitando, inevitablemente, este espacio medial para experimentar y conocer lo vivido. Esta experiencia la conocerá por la palabra. Por eso Valente, en este espacio de mediación solitario, al que llama «Noche primera», propone forzar al corazón a decir lo que es indecible. Ante esta inefabilidad extrema Valente propone que el corazón se haga vacío para que se llene con lo innombrable cuya «significación sería, fundamentalmente, inminencia, ya que, por su propia naturaleza, esa palabra, al tiempo que es dicha, ha de quedar siempre a punto de decir» (V, p. 60).

EMPUJA el corazón,  
quíbralo, ciégalo,  
hasta que nazca en él  
el poderoso vacío  
de lo que nunca podrás nombrar.

Sé, al menos,  
su inminencia

(AME, 25)

Para ello busca la palabra nocturna en cuyo vientre pétreo se unifica lo disperso, por la purgación y purificación de la materia, y desde esta unidad del ser de la noche se

15. Para Valente como para Novalis: «La palabra es precisamente lo que hay que encontrar. [...] / Debe haber muchas palabras que yo todavía no sé; si supiera / más palabras podría comprender todo mucho mejor. Incluso cuando no se entiende, la palabra tiene un especial poder de fascinación, como algo que encierra un saber que algún día se revelará». (Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen, Madrid, Cátedra. Letras hispánicas, 1992, p. 38).

16. Para José Ángel Valente: «La experiencia del místico es una experiencia absoluta, pero a la vez pertenece de algún modo al mundo de la mediación. Entre el silencio y la palabra, ese vacío intersticial [...] no puede ser reducido ni a silencio ni a palabra y es reclamado por ambos». (V, pp. 85-86).

rogará que emerja la palabra siempre verdadera. Porque, según Valente, «toda operación poética consiste, a sabiendas o no, en un esfuerzo por perforar el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen, para situarlas de algún modo en el lugar de la palabra, en el principio, en *arkhé*» (LPT, p. 60). Para Valente hay que horadar la noche para llegar a la unidad pétreo del material de la memoria, donde se halla la verdad. En esta unidad, la palabra ya es señal o manifestación de su sentido originario.

Que se haga noche. (Piedra,  
nocturna piedra sola.)

Alza entonces la súplica:  
que la palabra sea sólo verdad.

(AME, 26)

En estas condiciones, en que el descenso a la muerte o noche es un encuentro con la verdad, el yo poemático consiente en morir. Ahora bien, sólo muere lo que tiene pulsación de vida porque ni los hombres ni las cosas tienen fuerza de vida, luego, tampoco de muerte. La vida está cubierta de una sombra mortecina que no le deja ser ella misma, sólo se repite mecánicamente. Sólo el yo poemático, que ha considerado la vida como un viaje ascético en el que la purgación le ha llevado hasta el centro de la vida donde ha conocido y creído, puede morir, porque sólo así, él mismo se ha hecho apertura<sup>17</sup> y no ruptura. En esto, exactamente, consiste la muerte para el creyente (AME, 26).

Este iniciado reconoce en la verdad conquistada al olvido la Misericordia o alguna forma de lo divino, –lo originario restaurado– incluso desconociéndola. La invoca, en medio de su existencia mortal cuyo sueño le impide ver el otro sueño oculto. Esta existencia mortal se convierte en lugar de combate para desvelar lo divino originario. La luz diaria lo oculta<sup>18</sup>. Sin embargo, a pesar de esta lucha entre ser y apariencia, el yo poemático extático señala a la misericordia. Pero además de este señalamiento, el yo poemático necesita que la misericordia se manifieste para conocerla, aunque éste la niegue y crea en ella sin conocerla. Este espacio hiriente entre duda y fe y, entre sueño y verdad es el lugar de mediación, que para Valente es el «lugar de lo todavía indistinto, lugar del comienzo o del origen, lugar del combate con el ángel. “Quedóse Jacob solo, y hasta salir la aurora estuvo luchando con él un hombre”. Tal es la extraña aventura de la palabra poética, aventura del comienzo perpetuamente comenzado» (V, p. 64). Y en este estado medial ¿de qué lado está la misericordia? Pide misericordia. Para María Zambrano la misericordia es una forma de relacionarse con lo divino, y este aprendizaje es el que pide Valente.

17. Según Modesto Berciano para Heidegger: «el hombre es el verdadero lugar de la apertura, el lugar donde la apertura se hace real y concreta, donde toma forma. [...] Este ser-apertura es la verdadera esencia del hombre. ¿Quién es el hombre? Aquel que es usado por el ser (*Seyn*) para sostener el hacerse presente de la verdad del ser. Sólo como usado de este modo “es” hombre el hombre». («El evento [ereignis] como concepto fundamental de la filosofía de Heidegger», *Logos*, vol. 18, n. 53 [1990] p. 39).

18. En otro poema, que no recoge la antología Punto cero, Valente dirá la causa de estas sombras. Es el centro quien las irradia en el día. Este centro proyecta una luz que oculta la verdadera realidad: «Ciegos/del país de la sombra,/del muro aquel de las tinieblas: aves,/torpes aves nocturnas/en el centro del día... El Milagro» (Poemas a Lázaro, 25).

## MISERICORDIA

[...]

Creo.  
 Entre verdad y sueño,  
 agudo el filo  
 que separa la vida.  
 ¿De qué lado estás tú?  
 Descubre el brazo  
 que me hiere. Ten  
 misericordia.

(AME, 27-28)

Para Valente el descenso a la experiencia vivida es olvido y ruptura total, y por esto, la solución es velar la materia oscura del corazón. El descenso a éste es lo que hemos llamado muerte literaria y sólo el que desciende a ella se relaciona con lo divino.

## 1.1.2. Muerte colectiva

El yo poemático no sólo ha descendido a la memoria personal en busca de la verdad de lo vivido sino que esta misma realidad individual se va proyectando hacia lo social en la medida en que se va relacionando con el resto de los demás hombres y constituyendo la memoria común que vertebrada las relaciones entre los hombres y con el mundo. Para Valente «la memoria común es una delicada textura cuyo hilo no se restaura luego con estériles actos oficiales»<sup>19</sup>.

Valente sitúa a los hombres en una patria en la que existe un abismo entre el significante y el significado, por eso habla de una «Patria cuyo nombre nosé». Se trata de una patria escindida, que por la muerte «colectiva» intentará llegar a la unidad esencial o a la transparencia del nombre, de forma que aquel desconocimiento del nombre de la patria se transforme en conocimiento inmediato de la realidad originaria, que nombre el lugar. De ahí que Valente prefiera para la «patria» el nombre de lugar, ya que –como dice él– éste «no tiene representación porque su realidad y su representación no se diferencian» (LPT, p. 16), frente al término patria, que tiene «límites o limita. [...] Por eso tal vez fuera necesario ser más lugareño y menos patriota para fomentar la universalidad» (ibídem, p. 16).

Valente desconoce el nombre de la patria, erigida desde el poder. Su nombre o verdad los oculta el olvido, que con el tiempo irá engendrando los estratos rememorantes cognoscibles de esa verdad que alzarán a la patria en lugar o punto central sobre el que se circunscribe el universo (ibídem, p. 16).

La mirada desconcertante del yo poemático a la patria se muestra en la confusión entre la realidad y la representación de la misma. Para Valente la patria, desprovista de su raíz natural, que es la viviente realidad, «puede aparecer, como robusta matrona, como airosa bandera, como música entre marcial y solemne, o asume otras muchas representaciones análogas de las que se desprenden ciertas formas de emoción convencional, a veces notoriamente falsificada» (ibídem, p. 16). Pero, el profundo amor del yo poemático, hacia la tierra común de los hombres, es la fuerza unitaria y radical que le lleva a defenderla en su unidad, incluso a riesgo de su propia vida. Distingue el resto de la patria dolorida y azo-

19. José Ángel VALENTE, «Basilio en Augasquentes», *Culturas/Diario* 16, núm. 209, op. cit., p. 1.

tada por la Guerra civil y la tierra gallega<sup>20</sup> surcada por diferentes vidas germinativas que buscan la unidad en el mar. En este sentido según Valente: «la idea del retorno a lo nativo tan importante para algunos románticos, está impregnada por un poderoso sentimiento de lugar o por una visión en que patria y lugar coinciden» (LPT, p. 17).

YO NO sé si te miro  
con amor o con odio  
ni si eres más que tierra  
para mí.  
Pero contigo sólo,  
a muerte, debo  
levantarme y vivir.  
Aquí es tu piel tirante  
sobre el mapa del alma,  
azotada y cruel;  
allí suave,  
rota en ríos de lluvia,  
inclinada hacia el mar.  
(AME, 31)

Esta patria está dividida entre el sueño puro, lejano y próximo, que encierra su tierra nativa, Galicia, lugar del sueño remoto, y el resto de España, en donde se siente la gravitación inflamada de Dios. La mirada a la patria es confusa y primeriza porque el ojo que mira es el de un aprendiz que observa un objeto «nuevo», como la de un exiliado vuelto a la patria, que busca la imagen de ésta renovada y, por ello, ha de adiestrarse ante este «nuevo objeto que mira». Porque el poeta es un recién –«nacido»– llegado a la patria y no sabe todavía quién es ella. Quizá sea la interrogación el lugar donde Valente desea situarse. Aunque sea un recién llegado, Valente se ratifica como hijo de la patria por el bautismo de sangre. Esta sangre orgánica y redentora de los muertos encerraba la verdad de la patria (AME, 32).

Y el sol todos los días aparecía y, con él, la posibilidad de la vida, pero la tierra no tenía fe para engendrar. A pesar de todo el RENEVO del sacrificio común se había gestado, esto es, la palabra poética se había abierto a su sentido originario de la realidad viviente. El germen solitario de la palabra poética irrumpía en el silencio medial entre la espera inútil y la espera conquistada, y entre las palabras destruidas, sumergidas y alzadas ciegas. Incluso alentaba el aire sobrevivido de la contienda. Valente aconseja a sus compatriotas para que lo defiendan y lo amparen porque debía crecer para luz, no para el no ser. Pero, al no hacerlo, surge la noche y el naufragio. Este brote gestado seguirá el camino de crecimiento en la «sombra, el odio y la negación» como vía de acceso a la morada natural de la palabra. La rosa, como veremos, lo orientará y guiará en este oscuro camino (AME, 33).

La tierra, ya había sido abonada con esa sangre común y sacrificada, pero los hombres necesitaban la verdad para vivir. Y al final el fracaso, porque no ha habido transformación. La patria mantiene lo limitado y no el lugar universal en cuyo espacio tan vivamente coinciden universo y lugar (LPT, pp. 16-17), que es lo que pretendía Valente. La patria sobrevive sobre la inocencia rota, porque sigue sin saber cuál es la verdad. Parece que el derra-

20. En este sentido este poema según Valente: «contiene una descripción contrapuesta de los paisajes gallego y castellano entre los que entonces yo estaba biográficamente dividido». («Acotación a una antología», *Cultura/Faro de Vigo* [21-4-1985] p. 123).

mamiento de sangre no ha sido suficiente porque los hombres siguen sin verdad. El resultado es una tierra falsificada.

Oh patria y patria  
y patria en pie  
de vida, en pie  
sobre la mutilada  
blancura de la nieve,  
¿quién tiene tu verdad?  
(AME, 34)

La patria está levantada sobre la destrucción de la vida, aunque tiene cortado el acceso a la vida porque en su descenso al origen, a través de la muerte, no ha rescatado su verdad. Y ¿dónde está su verdad? Es una pregunta que se prolonga desde la patria sin verdad de Quevedo, como si el tiempo no hubiera transcurrido:

A DON FRANCISCO DE QUEVEDO  
EN PIEDRA

[...]  
Dime qué ves desde tu altura.  
Pero tal vez lo mismo. Muros, campos,  
solar de insolaciones. Patria. Falta  
su patria a Osuna, a ti y a mí y a quien  
la necesita.

(PL, 121)

Pero en el mismo tiempo la patria ha generado en su vientre histórico continuas expulsiones. Según Valente, a partir del momento en que se construye la presunta unidad de España, la historia española está marcada por el cierre y la exclusión, cosa terrible en un país que nace del mestizaje y de la diversidad<sup>21</sup>. Esta patria unida en la lengua del siglo XVI se escinde por la expulsión de los judíos. Para Valente esta patria se separa a partir de la historia moderna,

La historia moderna española empieza con un terrible gran exilio [...] –no sólo de España sino de la Europa moderna– que es la expulsión de los judíos españoles. Una expulsión que es una amputación; que corta un miembro vivo, un miembro irrigante de la vida cultural española. Y eso se repite con los moriscos. España da grandes exiliados que [...] influyen en la vida europea de su tiempo. Dos casos típicos serían los de Juan de Valdés, que marca la espiritualidad italiana del Renacimiento en el siglo XVI, y Miguel de Molinos, cuya Guía espiritual tiene una enorme circulación en la Europa del siglo XVII. Entonces, hay esa saturación de españoles expulsados. Parece que este último exilio de la guerra civil hace que se adquiera colectivamente una conciencia, hasta cierto punto ontológica<sup>22</sup>.

Los expulsados de la patria escindida como Quevedo, Osuna, Valdés, Molinos y el propio Valente, –Yo mismo he vivido casi toda mi vida fuera de España– encuentran su lugar en la estancia más interior de sí mismos, en su nada, lugar de la verdad común de los hombres, como veremos.

21. Entrevista con Víctor Sosa, «José Ángel Valente. Nostalgia de la unidad», El Nacional, México, mayo de 1993, p. 4.

22. *Ibidem*, p. 4.

Y tú en medio,  
 tú solitario bajo las insignes galas  
 del otoño romano, vestido de amarillo,  
 taciturno y secreto,  
 aragonés o español de la expatria, ibas,  
 aniquilada el alma, a la estancia invisible,  
 al centro enjuto, Michele,  
 de tu nada.

(EI, 372)

Para Valente la verdad se hallaría en la convergencia de la historia personal y colectiva en el anonimato de la muerte. De la muerte común de los hombres se había gestado un brote que en lugar de crecer hacia la luz, creció hacia la oscuridad, el odio y la negación. Este brote sigue un camino angosto hacia el centro oscuro de la tierra guiado por la rosa, que lo hará accesible a la naturaleza o morada común del hombre y de la palabra.

La rosa simbolizaría el camino renovador común a todos los hombres para hallar la verdad, que es el lugar común que se encuentra en el mismo centro originario de la palabra poética. Hasta aquí tiene que crecer el brote gestado por el sacrificio común de los hombres, porque éste es la raíz donde se genera la verdadera historia del mundo. A través de ese camino sacrificante el yo poemático desciende a la «pura potencialidad del logos anterior a la creación, es decir, a la generación de historia, y ha de poder hablar de su sentido, de los estratos de sentido que en ella se unifican, o posibilitar esa aproximación al sentido en la que sólo –poéticamente– puede ser restaurada la experiencia» (LPT, p. 61).

Para llegar a este lugar originario de la rosa, que ha sido entregada y compartida por los hombres, la rosa debe transitar por la muerte para ser rosa quemada, que es la estancia natural y verdadera de la palabra. De nuevo, la muerte, como abrasamiento en amor, nos abre a la unidad esencial de nuestra naturaleza humana. Valente en realidad busca al hombre comunitario integrado en su unidad expresada por el embrión puro y natural que saldrá de la muerte de la rosa y que es el origen de la palabra o de la rosa (AME, 37-38). Por el sacrificio la rosa se transforma en la rosa-logos, morada natural del hombre o de la palabra tan necesaria como la materia de respiración para el mundo.

Plaza,  
 estancia, casa  
 del hombre,  
 palabra natural,  
 habitada y usada  
 como el aire del mundo.

(AME, 38)

El yo poemático, igual que la palabra poética, es aquel brote que se había gestado por la muerte común de los hombres entre el silencio y la palabra. Sin embargo, tenía cortado el acceso a la luz o inminencia del decir la verdad. Pero el camino para llegar a ser el brote natural y puro de la rosa-logos-palabra ya estaba trazado.

Este camino se inscribe en una latencia oscura que va desde la suspensión de la materia desnuda hasta el decir y callar a la vez, por ser innombrable lo que se asoma en este brote gestado que la palabra pretende decir.

El yo poemático ha descendido a este estado de negación basado en el vacío existencial, en la ausencia de la luz del tú femenino o palabra, y en el desnudo personal, constitu-

yendo un estado de espera en el que «todo» está retenido en la potencialidad de ser. Se trata del territorio de lo poético al que falta la iluminación liberadora o satori, porque ésta adviene en la aniquilación del yo limitado hacia una forma de mismidad como no-yo<sup>23</sup>. Este estado potencial contiene el ser y su ausencia, esto es, todo lo que el fin debe volver manifiesto. Esta borradura de sí mismo es la condición de su muerte, una anticipación de la imagen de la muerte. Sin embargo, para Valente el vaciarse y andar en este estado de suspensión, que llama olvido, es fácil, porque no hay lucha, sólo inercia en el deslizamiento del propio vacío (AME, 39). Pero lo que molesta al yo poemático es morir sin saber qué retiene este vientre potencial del tú femenino o de la palabra. Por eso el morir en este estado de desconocimiento se vuelve inútil.

Hoy sería un crimen morir  
tan sin saberlo,  
tan ausente de ti,  
remota mía.  
No, al fin,  
nada hoy,  
aquí, tan ciego.

(AME, 39)

Este vacío sin alumbrar pero potencialmente alumbrable, constituye el silencio de la mujer muerta o de la palabra que el amante trata de abrir a través del amor del pasado, a la vez que su vida y sus palabras se van subsumiendo hasta caer en el silencio de la amada. La mirada de la mujer es el espacio de manifestación del silencio, que podía darle la vida, pero no tiene respuesta. Se trata de la imposibilidad de decir el silencio de la muerte con la palabra «mortal».

Habló de nuevo. Recordó la lucha  
de tantos días y el amor  
pasado. La vida es algo inesperado,  
dijo. (Más frágiles que nunca las palabras.)  
Al fin calló con el silencio de ella,  
se acercó hasta sus labios  
y lloró simplemente sobre aquellos  
labios ya para siempre sin respuesta.

(AME, 40)

Por eso la conversación, que se establece entre el yo poemático y el tú femenino, es un entrar en la oscuridad de esta imposibilidad de dialogar que es la muerte. Y, además, el hombre puede morir, de repente, sin conocer nada de la realidad en que ha vivido, porque la palabra es insuficiente para transformarse en espacio interrogativo (AME, 43). Por esto, el yo poemático se debate entre la muerte física, fortuita y obligatoria, sin conocer nada de lo que ha vivido y la muerte como imposibilidad de dialogar o de decir aquella suspensión, porque la palabra con la que cuenta expresa la incertidumbre en la que vive sin conocer, y busca la certidumbre de su ser trascendental que se halla en la verdad. Por eso, el yo poemático pedía que la palabra verdadera se hiciera en la noche porque sólo a través de ésta puede conocer.

23. Daizetz Teitaro SUZUKI, Introducción al Budismo Zen, Bilbao, Mensajero, 1979, p. 13.

Un hombre ha muerto, pero  
dime que soy verdad,  
que estoy en pie, que es cierto  
el aire, que no puedo  
morir.

(AME, 43)

Pero el yo poemático sigue herido en esta imposibilidad de dialogar y de conocer, porque el espesor de oscuridad o de muerte de la palabra impide escuchar su pulsación embrionaria. Esta palabra espesa de muerte es la que expresa el llanto personal porque no abrirá la palabra a su rememoración y ésta no es expresable «sin la rememoración de su sentido», porque rememorar es acercarse al sentido.

A pesar de todo el yo poemático intenta crear un recinto cercado de vida, pero es inútil, la muerte lo derriba. El yo poemático sabe que tiene que perforar todas las infinitas capas de la memoria para llevar la experiencia hacia el origen, hacia el principio –lugar de la palabra– para que en esta unidad originaria la experiencia quede restaurada. Y, por esto, la palabra es el espacio de combate contra lo vivido oscuro, para destruirlo, y contra el ángel que le oculta y no le desvela la verdad. El yo poemático asume, humildemente, la fatiga dolorosa de la vida, como combate, enfrentándose a ella, como un compromiso.

Aquí libro batallas  
contra el viento, incluso  
contra un ángel (aún cojeo  
hacia el lado de Dios).

(AME, 44)

Y se niega a morir sin saber por qué se muere. Y aborrece la vida oscura, que oculta lo que puede ser pensamiento poético y, también, rechaza el latido que alza la materia oscura a manifestarse, transformada en pensamiento poético conocido. Este pensamiento alberga la materia ardiente de cuanto se ha manifestado y cuanto ha sido objeto de deseo de manifestación. Odia y ama porque son la raíz del deseo deseado y deseante de sacar a la luz aquel brote ya gestado abriendo su imposibilidad a la posibilidad (AME, 44). La imposibilidad versa, como vemos, sobre el decir la infinitud de la materia poética, en aquel estado de suspensión en que se halla el yo poemático pero no encuentra la palabra que lo exprese. Esta materia por decir es para Valente una «Historia sin comienzo ni fin», siempre empezando.

Esta «historia» es la de la materia del embrión gestado en el silencio medial, en que empieza a formarse, y después de la espera y de la lucha en la oscuridad, llega al fin el «alba» y lo que anuncia es el «latido» quieto y armonioso del amor o de la respiración de su sueño originario, que constituye el pensamiento poético. Este pensamiento es una materia latiendo cuyo ser puede estar lejos o ausente. El yo poemático en esta oscura contemplación algo ha sentido. El cuerpo femenino de la palabra ha convocado al yo poemático en su espacio nocturno. Este sondeo interior oscuro, que no es más que una búsqueda de sí mismo, se ilumina hacia la interioridad de la experiencia amorosa y en un instante<sup>24</sup>, len-

24. Según María Zambrano el instante es «un tiempo en que el tiempo se ha anulado, en que se ha anulado su transcurrir, su paso y que por tanto no podemos medir sino externamente y cuando ha transcurrido ya por su ausencia. El instante no podría aparecer si no fuera la manifestación de lo divino; algo que borra la inmediatez, cualquiera que ésta sea, y hace surgir en su vacío otra realidad [...] que será tenida como la realidad verdadera». (*El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de cultura económica, 1993, p. 40).



to y súbito, se manifiesta ese «algo» inefable. Pero después de este momento, la luz se apaga<sup>25</sup>, y el yo poemático queda en la sombra del no saber. A pesar de todo, el cuerpo del amor queda aprehendido en el pensamiento del poeta en el olvido o en el desconocimiento de esta palabra-mujer innombrable.

#### HISTORIA SIN COMIENZO NI FIN

[...]  
Ha sido  
el cuerpo del amor.

(AME, 45)

De la experiencia de la noche el yo poemático queda en el olvido, y éste es un cadáver que tendrá que alumbrar para nombrarlo y conocerlo. Para Valente esta experiencia poética es materia del pensamiento alumbrado que al deshacerse le deja con deseo de conocer más, y en la docta ignorancia. El yo poemático ha experimentado esta luz en la que conoce su pensamiento y por ser una luz fugaz y querer gozarla eternamente, es más cruel que la oscuridad mortal en la que vive. Como decíamos, al principio, esta luz originaria sigue haciendo consciente de dos cosas al yo poemático, de su sentir irreductible y de la oscuridad en que cada momento vive el yo poemático o la palabra.

El día  
ha comenzado. (Un pensamiento  
es más cruel, cien veces,  
que la muerte.)

(AME, 46)

Vemos cómo el yo poemático va a ir, poco a poco, descubriendo y clarificando su oscuridad por medio del amor, que le lleva a la indagación y al tanteo que el propio Valente proponía como modo de acceso al conocimiento de la materia vivida y no conocida, que constituía el objeto de conocimiento. Sabemos ahora que el conocimiento es un no saber que quedará fijado en la «escritura haciéndose» desde el olvido.

Y en este nuevo día que ha empezado el hombre cotidiano cumple mecánicamente con su quehacer diario. Repite los mismos hechos y tareas, y obedece las leyes del superior al que considera legítimo. Sin embargo, en este ambiente tapiado por la existencia monótona en la que está prohibido soñar, hay una apertura de sí mismo ante el destello de la voz «libertad» que se convierte en lugar de encuentro. Este espacio libre es el de la morada natural del hombre, que Valente busca en la existencia: un hogar encendido de amor y de piedad (AME, 47-48).

Y, sin embargo, este hombre cotidiano murió. Este hombre piadoso muere llevando el saber anticipado de nuestra muerte, aquel que es la intimidad de la dispersión y que constituye el contenido –medial entre la palabra y el silencio– de la voz: «¡Señor...!».

Para Valente el acto de morir es el acabamiento de la existencia en su doble movimiento interior y exterior. Ya no es cambiar de un estado a otro, siempre mejorado, que es

25. Para Heidegger, según interpreta Modesto Berciano: «la iluminación es iluminación del ser; como tal es la desocultación o verdad originaria. [...] El acaecer de la verdad como desocultación es lucha; la desocultación ha de ser arrancada de la realidad, que tiende a ocultarse». («Arte y ontología en Martín Heidegger», *Logos*, vol. 17, núm. 50, 1989, p. 43; y «Sinn-Wahrheit-ort (topos). Tres etapas en el pensamiento de Heidegger», *Anuario filosófico*, vol. 20, n. 4 [1991], p. 30, respectivamente).

lo que propone la escala o camino de renovación continua donde se gestaba la palabra. Sin embargo, vemos cómo el amor es capaz de detener, en un momento súbito, el descenso a la muerte para contemplar, dilatadamente, lo que la muerte ofrece.

Fue el único  
acto impuntual de su existencia,  
demorado por una  
larguísima mirada  
de amor a todo lo que abandonaba.

(AME, 48)

Hombres sencillos como éste que ha muerto, denunciaron la injusticia social que los poetas de la época fueron incapaces de denunciar. Este hombre sencillo sintió la posibilidad de sobrevivirse y la muerte fue el camino necesario para conocer la verdad. La muerte es el camino de la verdad, que garantiza las certezas inasibles e inquebrantables de lo eterno.

Acaso fueron hombres como este  
que yace en paz,  
[...]

Un día

le fue comunicada  
cierta posibilidad de sobrevivir.  
[...]  
Sin embargo murió; es decir, supo  
la verdad.

(AME, 49)

Valente a través de la muerte individual y de la muerte colectiva ha descubierto que la materia del amor es la materia del pensamiento poético y que la salida de la muerte es un encuentro con la nada.

### 1.1.3. *Conocimiento de la nada. Comienza la representación del hombre y del mundo*

Para Valente la verdad que desvela la muerte consiste en el encuentro con la nada. Ya Hegel resalta la importancia de la «fuerza mágica» de este estado de negación como medio para conocer la verdad del mundo. También para Valente la muerte niega todo o es la negación por excelencia y ésta es la nada que sería la verdad del mundo. En la filosofía antigua la negación de todos los límites suponía el llegar al todo y este confín insuperable sería la verdad:

la verdad se dirige al Todo [...] Sólo si llegamos a los extremos límites del Todo es posible chocar con ella. [...] Esto significa que el Todo es el contenido de la verdad innegable [...] en el sentido que en ella descubre el confín insuperable, dentro del cual se superan todos los límites a los que la indagación del hombre logra llegar<sup>26</sup>.

Valente inaugura, sobre este todo, una visión del mundo basada en «el azar y el juego. Una realidad observada entre las manos de un hábil prestidigitador, una realidad

26. Emanuele SEVERINO, *La filosofía antigua*, Barcelona, Ariel, 1992, p. 22.

que se escamotea»<sup>27</sup>: de la nada se obtiene nada. No hay nada por ninguna parte. Y sobre esta nada el escamoteador hace desaparecer las nadas. De todas estas nadas emerge la ilusión hecha de nada irreal y efímera, contra lo efímero de la realidad ilusa y vacía. En el hueco de la nada se crea una ficción de algo real, que desvela lo que hay en la nada (AME, 50).

Hay que tener en cuenta que esta nada trascendente, punto final y de comienzo, es diferente de la nada ascética, que es el camino escalonado permanente de vaciamiento personal del yo poemático. La nada trascendente se reiniciaba en el primer poema del primer libro, *A modo de esperanza*, –«Serán cenizas...»–. El desierto era el punto cero de la expresión en aquella escala permanente del silencio hasta llegar a esta nada, que está, eternamente, comenzando. La nada ascética y trascendente es el eje estructurador de la obra de Valente.

La nada trascendente constituye el todo del que forma parte el yo poemático como materia inmóvil de creación, que llamamos el arquetipo. Y fuera del cosmos Valente sitúa al tú esencial, al espíritu o a la palabra. El arquetipo, desde este espacio intersticial, engendra al hombre interior, a imagen de él y al mundo como un territorio de animales, en el que el hombre es un animal más, que se erige en domeñador del resto de los hombres. Y fuera del circo, la infancia.

El yo poemático forma parte inmóvil de la nada, como materia indiferenciada del cosmos, en la que no hay contrarios sino que es parte de la unidad del cuerpo ilimitado y sin alumbrar de la nada, que constituiría el lugar de la conciencia universal, común para vivos y muertos. A la vez sería la puerta de la eternidad. Este lugar es para Valente el lugar de mediación y para Lezama Lima constituye el lugar de la conciencia universal:

Siempre el hombre al despertar se encuentra con la maravilla del aire y con la tierra incógnita, con la tierra desconocida. Esa eticidad se fundamenta no en el yo, rescate del individuo, sino en un yo universal, en la creencia de raíz religiosa, en una conciencia universal para lo visible y lo invisible, donde los muertos participan también, como creían los egipcios, en la revolución que palpita en la misma raíz de la eternidad<sup>28</sup>.

Heidegger asume el concepto de la «nada [como] movimiento de anulación, mediante el cual la conciencia por un lado se retira de las cosas, y por el otro inscribe las cosas en su mismo proyectarse»<sup>29</sup>. No coincide con Lezama y Valente porque en ambos hay una actitud religiosa, el mundo estará girando hasta la resurrección última, y sin embargo, para Heidegger no se llega nunca a una realidad absoluta, porque estaríamos «condenados» a existir siempre más allá de toda esencia o realización en la que el hombre cree reconocerse»<sup>30</sup>.

El tú esencial o la palabra, es connatural al aire y ocupa una existencia primigenia y celeste, porque es un «pez-pájaro de nada». Se mece en la respiración originaria, que es su propio cuerpo, y este movimiento respiratorio es su estar natural. Su estancia está fuera de todo.

27. Alfonso COSTAFREDA, «La poesía de José Ángel Valente», *Ínsula*, n. 112 (1955), p. 4.

28. José LEZAMA LIMA, «José Ángel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia», *Quimera*, núms. 39-40 (1984), p. 91. (La cursiva es nuestra).

29. Emanuele SEVERINO, *La filosofía contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 239.

30. *Ibidem*, p. 239.

Y yo aquí,  
 [...]
   
 parte de todo,  
 cuerpo ciego, sin límites,  
 tan fijo.  
 Tú, sin embargo, arriba,  
 tan precisa,  
 nadadora en el aire,  
 sin amarras,  
 cuerpo sólo de ti,  
 que no se apoya,  
 que no asciende,  
 ni cae,  
 se mece, dura  
 sin trapecio  
 y nivel,  
 fuera de todo.

(AME, 50-51)

Este espacio, que está al margen de todo, está vacío. En este vacío se identifica el vacío poético con el vacío indecible de la experiencia del místico, en el que convergen la experiencia poética y la experiencia mística porque en ambos casos se ha eliminado la oscuridad y lo que adviene en su vacío se aloja en el lenguaje forzándolo a decir lo indecible.

A este decir indecible llamamos oscura contemplación en la que ver y soñar se confunden, porque el decir –en este caso el del místico, o del poeta cuya experiencia el lenguaje no puede alojar– es señal [...] de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación (V, p. 86). En este espacio se contempla al otro desnudo, que es el hombre interior, que se renueva, constantemente, en su desnudez, en la búsqueda del arquetipo creador. Este hombre lazarrino de «difuntos zapatos» muere y llega al espacio de mediación en el que tendrá que girar, manteniendo la perennidad de la tierra, hasta la resurrección última. Para los cabalistas este arquetipo lo representa «Adam Kadmon, hombre analógico a Dios o al Ser, que sería el nombre de Dios en su despliegue creador. [...] Adán era, sin duda, según su naturaleza, una figura puramente espiritual, una “gran alma”, cuyo cuerpo incluso estaba hecho de materia espiritual, de una sustancia astral o lumínica»<sup>31</sup>.

De hito en hito,  
 parado entre las luces,  
 repetido e igual,  
 te he visto siempre,  
 te he visto, te he soñado  
 muñeco ritual  
 o dios vacío, dios  
 sin ningún atributo,  
 dios de trapo,  
 de nada y de cartón,  
 de grandes guantes,  
 de difuntos zapatos,  
 de ojos tristes,  
 tan inútil y solo,  
 tan desnudo,  
 tan animal, tan hombre,  
 dios de risa.

(AME, 51)

31. Gershom SCHOLEM, *La cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, 8ª edición, 1992, pp. 114, 126.

Lázaro o el hombre, que es substancialmente el otro arquetípico, ha sido creado desnudo, de forma analógica al arquetipo, –alma desnuda creadora– pero, poco a poco, se va revistiendo de forma, ridículamente, humana, aspecto que le confiere su propia materia banal de la que está constituido. Este muñeco vive volviendo siempre su mirada hacia el origen donde está su arquetipo, en una constante rueda, que se reinicia, constantemente, en el vacío: entra en la materia trivial de los sentidos y se va desnudando de ella para llegar a ser el arquetipo humano originario.

Y, por fin, el mundo creado como un circo, que expresa el juego creador circular y el asombro espectacular de reducirse todo a nada y de sacar «algo» de la nada. El mundo es un círculo representacional de fieras mamíferas en el que el hombre es un animal más, y el dominador<sup>32</sup>. También el mundo tendrá que girar sobre el círculo del dolor hasta llegar a las arenas donde no hay nadie, como veremos (AME, 52). Y fuera de este circo se halla la infancia. Infancia alejada de la esclerosis y violencia del mundo. Se prefiere la imaginación irreal de la nada, a la realidad.

¿Y tú qué haces ahí,  
fuera del circo, fuera  
del mundo, contemplando  
un elefante de papel pintado,  
niño de nadie, niño  
que jamás ha reído?

(AME, 52-53)

El yo poemático, al fin, ha conocido la verdad de la nada: la existencia del tú esencial, que pertenece a lo celeste, el arquetipo creador, que genera al hombre-Lázaro, el hombre como animal del mundo y la inocencia fuera de todo.

Después de este conocimiento, Valente centra su obra poética en el amanecer del hombre en el mundo. Y esta creación del hombre es un nacimiento a la muerte. En esta existencia mortal se reviste de piel de serpiente o de caída, y reinicia su camino exílico por el mundo como forma de ser redimido y de llegar a la unidad simple arquetípica donde «término» y «salida» se unifican.

El yo poemático, el adán existencial, Lázaro, o la humanidad entera se halla en el mundo consciente de su muerte. Pero desecha la posibilidad de que sea él mismo quien ha causado su caída en el mundo. Para Valente la caída en el mundo supone el olvido de lo vivido en el espacio de mediación o de la nada originaria. Este olvido es una forma de muerte, por esto, no hay agentes ni testigos, simplemente, está inmerso en la brumosa niebla de su existencia mortal. Para Valente se trataría de la primera muerte.

He sido asesinado.  
(Descarto la posibilidad del suicidio).  
[...]

Nadie  
ha consumado mi homicidio.

(AME, 53-54)

32. Valente describe al domador en «El uniforme del general», en Nueve enunciaciones (pp. 16-17): «todos se pusieron a cantar y a beber vino con el uniforme del general y se ensució un entorchado y porque el maestro con un bigote postizo y el uniforme del general parecía un domador de circo».

Y en cuanto nace el mundo, en su centro, se asienta el poder del intelecto, como medio de conservación del individuo, [que] desarrolla sus fuerzas principales fingiendo<sup>33</sup>, que se suceden de generación en generación, con el fin de clarificar el destino del mundo. Pero éste se halla para ellos en la palabra superficial y vacía (AME, 55). Y, a los «representantes» de los hombres en el mundo, a quienes Valente llama así porque su lenguaje se limita a designar las relaciones entre los hombres y las cosas pero no «la cosa en sí» que sería la verdad. Según Eugenio Trias «sólo, pues, a través del arte y de la poesía es posible que la cosa [...] revele su secreta virtud [...] que una cosa llegue a ser capaz de “ser lo que es”»<sup>34</sup>. Para Valente los representantes son los poderosos, los santos, los profesores, los poetas, los arzobispos, los políticos. Pero estos representantes no pueden representar al hombre porque no son hombres, son representantes. No son hombres porque no son como el hombre, que en vida, está sediento por conocer lo que ha sido, y de ahí su llanto; como el hombre singular que indaga y tantea en él mismo, que se alegra de su descubrimiento y vuelve a las tinieblas. La representación del hombre sólo sería así con la muerte en la vida para hallar la verdad, porque sólo así se ama la vida.

En representación de mí,  
que tengo hambre o como  
o lloro (¿en representación de quién?),  
de mí tan singular, tan oscuro y diario  
que me toco, río y muero a la vez  
y en representación de mí mismo solamente  
amo la vida así.

(AME, 57)

Estas últimas palabras, de «vida y muerte», nos acercan a la poética en la que Valente propone ser como somos, de vida y muerte, para avanzar en la clarificación de la oscuridad del corazón, hasta transformarlo en el sol interior, de forma que el significante y el significado sean «conformes», en palabras de Fray Luis de León.

PERO seamos, al fin,  
intrascendentes,  
sin nudos y metáforas  
seamos

(AME, 57)

Esta conformidad no es más que la transparencia verbal, que mostraría nuestra naturaleza, que parece que es el velo que cubre la realidad real o del ser que fundamenta toda manifestación. El corazón es potencialidad de ser que se organiza en torno al precepto sanjuanista Si más vivo más muero que expresa la dualidad que el iniciado advierte para llegar a la unidad en la que el corazón actualice sus contenidos ocultos. Este desvelamiento para conocer lo que somos y ser en consecuencia, dependerá de este vivir-muriendo sin otra luz y guía sino la que en el corazón ardía. Para Valente estética y ética son lo mismo.

Para morir  
de haber vivido.  
Y basta

(AME, 58)

33. Friedrich NIETZSCHE, *Sobre verdad y mentira*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 18.

34. Eugenio TRIAS, *Meditación sobre el poder*, Barcelona, Anagrama, 2ª edición, 1993, p. 22.

Proceso creador de la prepalabra.  
De la nada al origen

El hombre tiene que  
construirse a sí mismo.

Para Valente la poesía es un medio de conocerse a sí mismo pero, como hemos visto, a través del camino purgativo del vivir muriendo. En esa vía ascética el yo poemático se busca a sí mismo, porque él es el objeto poético. Rechaza que su poesía se convierta en un cuenco de exhibición de sus sentimientos de dolor o de alegría. Sin embargo, es prisionero de su decir interior, que es cauce de su historia personal, incurriendo en aquello contra lo que lucha. Y se sumerge en el río memorial interior donde va desbrozando sus quejas.

¿para quién,  
qué pecho triste consolaré,  
qué ídolo caerá,  
qué átomo del mundo moveré con justicia?  
(PL, 63)

Todos estos lamentos ponen en cuestión cuál es el alcance de esta palabra y a quién va destinada. Para Valente «el poeta no escribe en principio para nadie y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal conocimiento se comunica es al poeta en el acto mismo de la creación» (LPT, p. 10). Plantea aquí Valente el problema del destinatario de la poesía. «Yo creo que no se escribe para ningún destinatario, presente ni futuro. El acto de escribir es perfectamente gratuito, no tiene finalidad querida. Tiene una finalidad objetiva, porque, en efecto, luego va algún sitio. Pero nunca el acto de escritura está determinado por esa finalidad. Yo no escribo para transmitir nada, ni a mis contemporáneos ni a las generaciones venideras»<sup>1</sup>.

El yo poemático, desde siempre, aquejado por cosas inútiles, que amordazaban su subjetividad, borró su historia. Pero su expresión en «punto cero» nada le ofrecía por lo que la borradura de sí mismo había sido inútil, aunque en ella latiera el corazón. ¿Cómo llenar esta vaciedad con otro vacío más fuerte en que la escritura libere de la ideología al escritor y a la poesía de su subjetividad? Rechaza ser poeta, si ello consiste en contar su historia personal. Su historia personal hay que vaciarla y mezclarla con la historia memorial

1. Entrevista con Sol Alameda, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», El País semanal, núm. 561, (10-1-1988), p. 21.

común, y al ser anónima será objetiva y verdadera, y el canto, separado de este personalismo privado, y sumergido en la materia informe de la noche, a ciegas nacerá puro, y, de forma súbita, rompiendo las sombras de la noche. Esta palabra nocturna, descondicionada en la noche, es la palabra poética que, gestada en el silencio, expresará la zona de la realidad, que sólo se puede conocer poéticamente, es decir, a través del poema, y que constituye su objeto poético. El poder o la potencialidad de esta palabra nocturna renace cada día en el poema, como el gallo.

mi historia debe ser olvidada,  
mezclada en la suma total  
que la hará verdadera.  
Para vivir así,  
para ser así anónimamente  
reavivada y cambiada,  
para que el canto, al fin,  
libre de la aquejada  
mano, sea sólo poder,  
poder que brote puro  
como un gallo en la noche,  
como en la noche, súbito,  
un gallo rompe a ciegas  
el escuadrón compacto de las sombras.

(PL, 64)

## 2.1. POESÍA EXPERIENCIA DE LA NOCHE PRENATAL. SILENCIO

Esta palabra nocturna y reveladora la engendra el yo poemático en una retracción<sup>2</sup> hacia lo más interior, buscando ese silencio o materia primera de lo no creado. Del silencio emerge ciega y anónima la palabra que expresará, creándola, la historia objetiva memorial y común de los hombres. Y el primer brote de esta historia anónima de los hombres es lo que llamamos «alma», que es lo humano inefable en el hombre o en la palabra. El lenguaje es la morada del ser del hombre y esto se confirma en la creación en que el hombre es diferente al resto de las criaturas, precisamente, porque tiene lenguaje. Para Valente, el hombre se crea por la palabra.

El misterio de la creación del mundo se inicia desde la imposibilidad del diálogo entre creador y criatura. La diferencia entre creador y criaturas se da en el lenguaje oscuro de la criatura que impide al yo poemático un mayor conocimiento de sí mismo. Sabe que conociendo a la criatura se conocerá a sí mismo, porque ésta representa lo vivido ya muerto o desposeído. La criatura es esta desposesión diluida en el silencio del que emerge con nuevo impulso creador, y ella puede existir sin la palabra. Pero el hombre necesita no sólo el silencio sino también la palabra del silencio en la que se gesta y por la que se crea. Por ello, el yo poemático intenta exorcizar el silencio de la criatura por el nombre, pero no puede nombrar lo innombrable.

2. El poder infinito de la palabra para Valente como para Novalis reside en la meditación: «Fábula empieza a devanar sus hilos, / el juego original /de cada cosa empieza,/ todo ser, meditando,/busca la Gran Palabra,/y el alma universal, grande e inmensa,/ se agita en todas partes/y florece sin fin». (Himnos a la noche. Enrique de Offerdingen, op. cit., p. 249).



Ahora te pregunto. ¡Dime, dime!  
 (Envuelta en mí latía,  
 no con vida distinta...)

–¡Dime, dime!

(...pero jamás podría  
 comprender mi palabra.)

(PL, 67)

El yo poemático en busca de una voz desciende hasta la misma muerte y camina por su silencio sordo y se hunde en él, y en este lugar extremo sumergido, halla el dolor físico e interior que arrastra la noche: el silencio oscuro del alma. Lo que la noche arrastra es lo que ella misma ha consumido, es decir, las experiencias vividas y no conocidas, que encierra la «criatura» creada. Y el yo poemático, sin voces como respuesta, no logra saltar del silencio primero a la palabra y engrosa el muro del silencio que precede a toda obra (PL, 68). El yo poemático-creador en esta incapacidad tan limitada de crear quiere ser juzgado. No quiere que se le busque en la eternidad, cuando el yo poemático alcance la unidad del tú –la materia primera de la creación– y, por tanto, comparta el mismo poder creador. Se da cuenta, perfectamente, de que por este camino de renovación interior continua, saldrá de su limitada existencia. Este poder creador limitado del yo poemático busca en la ausencia del tú sus huellas creadoras, y cuya presencia amorosa animizaría el barro. Y en esta dependencia del alma o de la criatura, el creador quiere que se le juzgue. «No a eternidad me llames, no me llames» (PL, 69).

El yo poemático necesita desvelar el silencio de la criatura para conocerse, pero no cuenta con la palabra. ¿Cómo expresar el conocimiento de las experiencias vividas y silenciadas en el alma, que alberga el eje horizontal absorbido por la muerte? Este espacio del silencio oscuro es el espacio de mediación, que Valente ha creado como anticipación de la palabra. El alma es el silencio y la necesidad de la palabra que lo exprese. Pero el alma no esperará en el cuerpo mortal la resurrección de la carne, sino que cada día buscará su resurrección en la luz hasta llegar a la resurrección definitiva cuya luz inusitada, la haga visible al Padre.

#### EL ALMA

[...]  
 No, tú no existirás  
 en la espera terrible  
 sin rama en que posarte,  
 hasta que el barro sople sobre ti  
 y en nueva luz te alce  
 a tu reino completo,  
 para hacerte visible a los ojos del Padre.

(PL, 70)

Pero la oscuridad permanece porque el corazón tiene su ser abatido en su fondo y no puede mover a la materia para su ascenso a la luz. Y el hombre ha de descender hasta su propio fondo para recogerlo y ascender con él, como Sísifo, dolorosamente, hacia la luz, para que diga lo indecible. Y se inicia la vida como infinitas muertes y resurrecciones diarias. Este eterno caminar consiste, para Valente, en un renacer por la palabra, plegaria dirigida a la propia palabra o al logos porque éste produce cada cosa del mundo y a él retornan. A este retorno continuo se refieren las palabras de Unamuno cuando se refiere a la resurrección diaria, «¡Tú que puedes,/ danos nuestra resurrección de cada día!» (PL, 71).

Valente al principio de *Poemas a Lázaro* recoge un epígrafe unamuniano, donde ya expone en qué iba a consistir su camino ascético.

...me muero cada día  
y cada día resucito.

Miguel DE UNAMUNO

El que muere cada día es Lázaro o el hombre en una lucha constante por la luz. Lázaro resucitará por la palabra. Para Valente:

el tema de Lázaro viene, sobre todo, o exclusivamente, de la lectura del evangelio de Juan. He vuelto muchas veces en mi vida personal a ese momento en que Cristo actúa iniciáticamente su propia muerte y resurrección. Luego, en lo literario, el tema de la resurrección se vincula más en mí a Unamuno en su arranque y a Lezama después. La poesía es para este último una metáfora de la resurrección<sup>3</sup>.

La vida se inicia como un camino ascético a través de las distintas resurrecciones hasta la resurrección última. Y la experiencia diaria se va conociendo por la poesía.

### 2.1.1. *Sueño prenatal del espacio creado*

El sueño prenatal es el que contiene el silencio primero de la criatura o del alma, que se sitúa en el espacio de mediación entre el silencio y la palabra. El espacio de mediación es la estancia del alma. Su lugar es el de lo presentido. Un espacio solitario, vacío, que recoge un modo de estar sin salida. Ésta es la imposibilidad del lenguaje para expresar lo presentido. Se trata del espacio de silencio ciego, de espera entre lo que ofrece esta realidad oscura y el destino que esa realidad impone a la palabra, entre el deseo y el acto, entre el ser y el destino. Este estado medial recoge el abismo, los sueños y el vacío indecible en que lo que se puede manifestar queda contenido en su propia tensión entre el silencio y la palabra. Esta tensión es la potencialidad del logos anterior a la creación a la que la palabra muestra sus límites. En este espacio informe el alma está sola y pende de ella misma, del amago, de la amenaza, de su propio gesto.

El alma pende de sí misma sólo,  
del miedo, del peligro, del presagio.  
(PL, 76)

Ante tal espera y amenaza de que algo irrumpa del silencio, Valente propone que, si llega el momento del alumbramiento de esta materia prenatal oscura, no se debe esperar sino sumergirse en ese momento límite como si nunca volviéramos al punto de partida. Porque nada regresa de la noche y esta oscuridad avanza con seguridad. Si se encuentra luz se ha de beber hasta la putrefacción, porque en ésta, la luz velada también se prende. No se debe esperar a que algo madure ya que por la propia gravedad de su madurez cae y se aniquila. Y ahora la amenaza puede irrumpir. Aunque está lejos la irrupción del silencio, todo es latitud de la materia informe oscura del alma, que no se ha hecho lenguaje, porque no hay límites que cerquen y tensionen su extensión, y detengan el fluir del pensamiento entre el decir y el hundirse otra vez en el silencio. Sólo hay un incipiente olvido de

3. Fanny RUBIO, «José Ángel Valente y el “punto cero” de la poesía», *El País*, p. 7.

esta experiencia breve, y la palabra, tan fugaz, marcaría la salida inminente del silencio a la creación. Pero es más extensa la oscuridad de este silencio.

Lejos está el comienzo. No hay orillas,  
sólo un naciente olvido: el tiempo es breve,  
el límite es incierto,  
voraz el ancho reino de la sombra.

(PL, 76)

Pero, de este silencio oscuro, previo a la creación, poco puede esperar. Y el yo poemático harto de esperar el alumbramiento, y en acto de rebelión, se afirma como hombre y rechaza su condición divina que el ángel le había revelado. Y se decide a luchar para ser cada vez más hombre o esencialmente hombre, y elige sus armas consabidas: «un cuchillo», «una palabra», «un dolor» que agudizan o mortifican la voluntad. No huye del combate que le espera porque no hay tregua, pero sí, esperanza y confianza en el esfuerzo personal. Y en la soledad de ser hombre pronunciará la última palabra. Pero esta libertad del decir también la tiene que ganar.

Porque he sido erigido  
hombre en memoria mía:  
firme entre las oscuras  
potencias de la noche  
mi libertad está.

(PL, 78)

Esta libertad la conquistará el yo poemático descendiendo a esta oscuridad originaria de la noche de mediación en la que se hará vacío. Este vacío meditativo aprehende lo que fue pero se hunde en el silencio permanente del pensamiento poético originario, donde no queda nada de la actividad del alma, ni siquiera un residuo. Éste es el espacio donde las experiencias vividas se muestran en su devenir con palabras salidas del silencio, de ahí su certeza real de lo que fue, y se vuelven a hundir en el silencio. Tremendo espacio abierto el del silencio primero.

Este era Yorick,  
de pies y risas hábiles  
y palabras certeras.  
Tomemos en silencio  
su desnuda cabeza.  
[...] y dejémosla  
caer de nuevo al polvo como  
si nos decapitásemos.

(PL, 78-79)

El yo poemático aparece envuelto en este enorme silencio originario y, desde él, irrumpe el mismo silencio como un despertarse en sonidos, que son residuos<sup>4</sup> de lo que fue, y como un iniciado los recoge, obedientemente, cuanto se manifiestan en el alba. Y apela ansioso al otro. El silencio muestra su doble cara, la de nombrar y la de callar. Para

4. Para María Zambrano: «lo que el hablante tantea es la huella que ha dejado el despertar, una huella inextinguible, mas que no se sabe descifrar, pues que no ha habido conocimiento». (Claros del bosque, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 21).

Valente se trata de la «cortedad del decir [...], es decir, de la imposibilidad de alojar en el lenguaje la sobreabundancia de los contenidos» (LPT, p. 63). En este silencio queda alojada la manifestación y enseguida cae la sombra de lo indecible, para volver a decir. Porque, por tercera vez, se muestra la experiencia incallable y confusa,

«Quién, quién –repito–, quién tan temprano».

(PL, 80)

Este otro silente, que representa la trascendencia del hablante, es la voz femenina, que pulsada por el amor, muestra el sueño del origen, desde donde emerge esta palabra. Esta palabra llega sobrecargada de sentido, por la potencialidad del logos, y después de la manifestación torna hacia su origen. Esta palabra poética es para Foucault la que ha hecho reaparecer en lo moderno el ser vivo del lenguaje o ha reconducido el pensamiento hacia el lenguaje mismo, hacia su ser único y difícil (ibídem, p. 61).

Se deshacen

lentamente la luz y las palabras,  
la voz de la mujer resbala lejos,  
muy lejos, más allá  
que la otra voz –allá– de la llamada.

(PL, 80)

En esta estancia indecible del alma «este “corto decir” es la única vía de la memoria. La experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha como tal en el lenguaje: memoria de un olvido, voz de un silencio» (ibídem, p. 64). Para Valente la memoria y el olvido de este estado prenatal tienen la misma materia silenciosa germinativa, la del origen. Ella se encuentra en el punto de manifestación del origen, suspendida en su propio vuelo entre el silencio y la palabra, reclamado por ambos, entre el soñar y el despertar. Ambos reinos son igual de ficticios porque el vuelo de la palabra está detenido en su propia red para despertar. Y el otro, ese alguien que es el silencio, se ha dicho a sí mismo y su realidad indecible se hunde en el rumor, en la inanidad de toda acción. «Y de esa inanidad del presente surge como realidad única, no precedera en el seno de la nada, lo que pareció siempre la imagen de lo precedero: el PASADO»<sup>5</sup>. Esta realidad única del pasado es la que mantiene la perennidad de la tierra.

Alguien ha dicho una palabra  
como silencio en un hondo mar,  
mientras el aire iba y volvía  
de eternidad a eternidad.

(PL, 81)

Esta experiencia de lo único del silencio es una realidad que subyace a la experiencia del infinito girar del pasado. Éste está constituido por el olvido inefable creador. A Valente se le plantea, ahora, con qué lenguaje expresará este olvido indecible y, por tanto, oscuro. Para expresar este olvido inefable, el yo poemático, ahora materia prenatal, entra en las contracciones alumbradoras de la noche prenatal. Y en este estado de suspensión del olvido originario se asoman «rostros» y sus siluetas se entrecruzan, y de todas ellas se conforma una única figura. Esta figura es la de la materia-madre del amor, que se transparen-

5. María ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 182.

ta en las aguas originarias del olvido en las que brillan los ojos de la madre-materia informe, como espacio creador de la materia originaria. Esta visión, según Valente, arrastraría la entera consideración de lo originario o del origen (V, p. 83). La semejanza de la madre originaria con el hijo es lo que permite ver, porque son el reflejo de un mirar en el que la unión se consume (ibídem, p. 64).

Bajo la transparente piel  
de aquel amor y el agua solitaria  
brillan los ojos de mi madre antes  
de haberme concebido.

(PL, 81-82)

El espacio de este estado prenatal es un espacio vacío, de tiempo denso, tiempo con figuras y su movimiento es relativo. Sus personajes forman parte de este movimiento inmóvil de tal forma que no se sabe quién se mueve si el yo observador o las figuras prenatales contempladas. Para Valente se trataría de un devenir en constante querer ser la realidad absoluta a la que nunca se alcanzaría, porque siempre estaríamos en el camino de un llegar a ser.

¿Soy yo quien pasa o sois vosotros?  
¿quién está detenido?  
¿quién abandona a quién?  
¿quién está inmóvil o quién es arrastrado?

(PL, 82)

Este fluir prenatal es un eterno pasar y en cuyo devenir quiere hablar con la madre, para ello, tendría que detener la rotación imparable de la criatura para que en el descenso al fondo del origen pueda elegir en el silencio la palabra inminente y fugaz del decir. Mientras la criatura prenatal busca su renacimiento por la palabra en la intimidad originaria del silencio, el mundo habrá completado ya su ciclo, que cierra lo vivido, su destrucción y el olvido, su nada. Él será «antepasado» de este futuro olvido originario.

Mientras escribo sobre  
la resistencia de mi propio cuerpo,  
el mundo habrá pasado,  
habrá cerrado el ciclo,  
completado el retorno  
de su nada a su origen,  
y yo seré antepasado pálido  
de mi futuro olvido.

(PL, 82-83)

Para Valente este proceso circular y vital es el de la escritura, porque ella encierra esta destrucción de la realidad vivida, vuelta al pasado, y desde este olvido originario, el yo poemático se reconoce en la escritura como olvido.

En esta noche originaria o prenatal el recuerdo de la inmensidad de la madre-materia ha empequeñecido lo que el amor del yo poemático había creado y lo ha reducido a soledad. Porque nada de lo vivido puede ensanchar sus fronteras de vida, y en esta suspensión no se reconoce porque es materia desposeída de lo vivido. Sin embargo, es la madre quien le hace ser al atraparle en la red oscura de la palabra amorosa y en ella quedan frag-

mentos deslucidos de él, cuyo deseo de alumbramiento, a modo de dardo, atraviesa el corazón. Pero no hay cauce lingüístico donde encarnar y prolongar la potencialidad de esta noche prenatal.

Inmensa noche. Solitaria noche.  
(Despojado de mí busco mi cuerpo en vano,  
sigo en vano mi voz.)

Noche: mi sueño  
no la puede durar.

(PL, 84)

Ante esta incapacidad de alcanzar la palabra, que contenga el sueño prenatal, el yo poemático recurre al recuerdo de lo que fue para exorcizar la materia del silencio, como ya lo había hecho otras veces (AME, 40). El yo poemático contó con la libertad del instante del alumbramiento, y él era la esperanza en la espera oscura entre el silencio y la palabra. Aquel sueño era cuidado tan alto, que el yo poemático estaba reducido a soñar lo prenatal, lo que puede ser. Este sueño de lo prenatal, del espacio de mediación, de la potencialidad del logos es el espacio de creación constituido por la semilla interiorizada en la tierra y, con ella, el espacio de la mirada como lugar de manifestación. Todo el ambiente es potencialmente propicio, pues contiene además de la materia en reposo en el fondo, la plegaria y la luz suficiente. La manifestación de esta potencialidad, ahora, es olvido. Pero esta vida potencialmente llena pudo durar y repetirse, ser la promesa de un dios. Pero, también, todo ello pudo ser un «sueño-engaño» engendrado por otro dios (PL, 85-86).

Aunque haya suficiente luz para alumbrar esta oscuridad prenatal, sólo la luz no basta. No basta sólo mirar porque este mirar está contagiado por el deseo de manifestación, y la luz por el deseo de ver, y los ojos engañados por la simplicidad de la blancura inocente de la pupila. Por este mirar radicalmente engañoso igual que los ojos infantiles siempre deseosos del engaño, el yo poemático rechaza este sentido, porque confunde el deseo con su realización, y por eso, prefiere el tacto, por la seguridad de lo que toca. Por el tacto conoce el residuo creador, esto es, aquella huella de nostalgia y esperanza, que ha dejado la manifestación de lo oscuro. Por ello, el yo poemático desciende con el tacto al umbral de lo posible por la certeza de lo que toca y por la esperanza de la fidelidad de la materia (PL, 87).

Pero la manifestación en el umbral se hace esperar y la oscuridad de este estado prenatal, a modo de sueño deseante de manifestación avanza, creando su propio espacio por el fondo más sumergido como lava que anega todo el espacio de mediación. Como pájaro se abre y cubre con su red oscura de prenoche todo el territorio y lo convierte en recinto sellado. En el centro de la materia se ladea el deseo de alumbramiento, inmerso en el girar sobre espacios de sueño. Y en su silencioso avance llega al «umbral» de nuestro estado vigilante y entra seguro de su dominio. Abandonamos el estado de vigilia y nos hundimos en el sueño girando en su vértigo infinito. Ésta es la verdad ficticia del sueño de la sombra, que es sólo sombra (PL, 88-89). Y en lo más escondido del sueño se halla la fuente de los sueños, que transparenta su materia creadora en el torbellino giratorio e inmóvil, arrasando y engrosando territorios, infinitamente. Todo es territorio del silencio total e íntegro, y la palabra aprende de este territorio a formarse como espacio. Todo pertenece al sueño, hasta el grito. Éste no será capaz de salir de la noche porque pertenece al imperio de la noche.

El sueño multiplica  
su rostro en un espejo  
sin fin: vértigo quieto, inmóvil  
torbellino.

¡Gritad! Pero no; el grito  
es también sueño. Ahora su dominio.  
Potestad de la noche.

(PL, 89)

En esta noche prenatal, ahora espacio de la pupila, se inicia una lucha por deshacer la oscuridad. En esta lucha interior se gesta la palabra-red como fruto de la destrucción de lo vivido<sup>6</sup>. Después se borró todo y la lucha interior prosiguió en el desierto de arena o de cenizas que el odio amoroso destruía. Y, alrededor, todo es dominio de la noche. Cualquier extensión interior es territorio de la «noche» hasta que ella misma explota –como animal del silencio– en gritos nocturnos o inefables, en los que el silencio dice su oscuridad sin salir de ella. De la lucha emerge un cuerpo único de amor que el odio absorbía. No queda nada o sólo la totalidad del silencio (PL, 90).

Además del espacio de mediación, que es el espacio del sueño prenatal de la palabra, para Valente hay otro reino, lo celeste, fuera de todo y en el silencio absoluto. Es un lugar en que el espíritu obedece en su volar a Dios, y está por encima de nuestro lenguaje. Por eso, aunque el poeta le llama, a otro código pertenece. El alma es consciente de la distancia entre ambos reinos. El reino del espíritu es el vuelo solitario en la infinitud y el reino del alma la distancia circular entre el cuerpo y el espíritu. Por ello, el yo poemático echa la red al espíritu, que es el objeto poético, que alcanzará más adelante, y que, de momento, obedece a otro poder. El espíritu, autosuficiente, vuela en su medio natural y escucha su propio silencio y sólo a él obedece. Silencio de lo divino que puede existir sin la palabra.

Anchas las alas son,  
tranquilo el vuelo,  
inagotable el aire  
de su enorme obediencia.

(PL, 91-92)

### 2.1.2. *Despertar del sueño prenatal. Nacimiento de la conciencia*

El silencio del sueño prenatal explota de forma súbita en la luz por la que conocemos la vida originaria. La materia que palpita en el origen es la materia del amor, que constituye el pensamiento poético y el sentir originario, que según María Zambrano consiste

6. En este poema, titulado «El odio», el odio entre el yo y el otro provoca una lucha fratricida que anula la diferencia entre ambos y los reduce a la unidad. Y permanece el odio como purgador y purificador del espacio poético. En este sentido este poema se pone en contacto con la narración «En la séptima puerta» de *El fin de la edad de plata* (pp. 125-126) en la que la escena de la lucha a muerte entre hermanos se desarrolla igual que en este poema en un *circo-ring*. Se trata de una lucha para abolir la contradicción o ambigüedad y alumbrar, en un instante de reposo, la sobrecargada significación de la palabra poética: «UN HERMANO levantó armado el brazo diestro; el otro paró el golpe con el siniestro. [...] Uno lejos, en países absurdos; el otro sin salir del lugar. Si uno se agachaba, el otro saltaba rápido en el aire. Si tú eres serpiente, yo soy águila; [...] El público impaciente empezó a negar la verdad del combate. ¡Tongo!, gritó. Con los ojos llenos de dura tierra, los dos hermanos midieron la distancia precisa que mediaba de corazón a corazón. Hicieron un gesto obscuro a sus compatriotas y de un solo golpe recíproco se abrieron en idéntico punto el pecho igual».

en que el sentir entiende y el entender siente<sup>7</sup>. Este estallido nocturno se genera por la misma luz entrañal de lo viviente, por lo que el alma es consciente de su oscuridad y de la posibilidad de poder gozar eternamente de esa luz. El sentir originario se hace visible por la irrupción del amor que desvela una materia que crea, que se transforma constantemente, que entra en reposo, y cuyo decir inefable es incallable.

COMO un relámpago estallaba  
a nuestros pies  
la vida,  
a nuestros ojos, a  
nuestras cabezas.  
[...]  
porque a manos, a cielos  
llenos, a relámpagos  
sobre lo azul o sobre  
lo verde o lo amarillo,  
sobre el tranquilo mar  
o las rocas oscuras  
estallaba

(PL, 95)

Además, el amor va clarificando los laberintos interiores más oscuros sin otra guía que su luz interior, cuyo conocimiento ignorado se respira, de forma inmediata.

Esta etapa elemental o prenatal en que el yo poemático –alma– es materia creadora, queda constituida en la obra de Valente como la entraña oculta en el fondo humano en el que late el sentir iluminante. Este sentir se ha manifestado pero ha desaparecido en el mismo instante de manifestación. La materia quiere retener su luz y apresarla, pero la eternidad del instante reside precisamente en eso, en ser un instante, y, por tanto, en la plenitud encerrada en su fugacidad. Por eso, la memoria en sus galerías busca este sentir iluminante porque es la razón de la alegría. Esta búsqueda va a suponer al alma un gran esfuerzo porque tiene que atravesar la fase reflexiva e intelectual de la memoria en ausencia del sentir iluminante (PL, 96). ¿Dónde buscar esa claridad originaria del amor? No se puede encontrar en la memoria en cuyo devenir la ausencia de amor es destrucción. Por eso aconseja para que no vuelva la mirada al pasado porque lo vivido, muerto y sin nacer, les alcanzaría. Este pasado muerto o sin alumbrar que les alcanzaría está constituido por su niñez (AME, 15), un rostro entre la sombra (PL, 81), el amor silencioso (PL, 95) y la vivencia del sueño prenatal, ahora rota. Este pasado cadavérico está constituido por todo aquello vivido y sin clarificar.

Baja  
en la oscura corriente  
mi cadáver de niño,  
un rostro entre la sombra,  
el caído silencio  
de aquel amor, aquella  
rota imagen del sueño.

(PL, 97)

7. María ZAMBRANO, «La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente», Quimera, núm. 4 (febrero, 1981), p. 40.



Como sabemos «el amor trasciende siempre, es el agente de toda trascendencia en el hombre. Y así abre el futuro. [...] El futuro que atrae también a la historia»<sup>8</sup>. Por eso Valente aconseja saltar hacia el futuro donde se acumula todo el pasado pero que se destruye a medida que el tiempo se aniquila en la noche. Esta materia de lo vivido, que se disuelve en la noche, llegará a ser materia en punto cero. Éste es el futuro, de momento, abierto para la materia creadora.

Saltemos ciegamente  
hacia más y más cauce,  
[...]  
y cuanto nos seguía  
al cabo nos alcance.

(PL, 98)

Este futuro encuentra el «límite» de la propia palabra y el amor no quiere herirla más allá de los límites a los que ella puede llegar en su expresión. El amor es padecimiento porque descubre en la palabra el lado negativo de lo más viviente de la vida, es decir, el no-ser de la misma (PL, 99). Sin embargo, el amor transforma este vivir a medias o muerte en luz o vida. El mismo se ofrece en sacrificio por esta luz que le anticipa el conocimiento de la muerte.

Y en este sentido, Lázaro ha atravesado la muerte y ha caído en el espacio de mediación, y desposeído de su pasado, posee un conocimiento preuterino. Ahora, como semilla de amor esperará rotando hasta su resurrección última guiado por sus profundas raíces de amor. Este fondo de amor compartido es la morada de la palabra donde está la alegría del sentir iluminante que buscábamos, y nuestro alimento es el conocimiento que se desprende de la luz de esta morada.

HEMOS PARTIDO EL PAN

[...]  
La mesa está cubierta  
de claridad.

(PL, 99-100)

## 2.2. MATERIA DEL AMOR. VIENTRE GENERADOR DE LA PREPALABRA

La morada de la palabra es la materia madre del amor. Esta materia creadora es un vientre que como la tierra reproduce la circularidad del proceso creador. «Todo se da inscrito en un movimiento circular, en círculos que se suceden cada vez más abiertos hasta que se llega allí donde ya no hay más que horizonte»<sup>9</sup>. En él se manifiesta la semilla de este vientre para volver «de la misma manera o de otra, sin dejar de ser la misma [...] y queda en el aire, como su silencio, modelando su silencio, sosteniéndolo sobre un abismo» (ibídem, p. 396). La semilla después de su giro continuo en el aire deviene en un vientre vacío, poderoso y germinador. Nada preserva mejor el *potens* de la semilla como el vacío, dice el judaísmo.

8. IDEM, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 273.

9. ID., *Claros del bosque*, op. cit., p. 13.

COMO la tierra, madre,  
 [...]
 Ni el tiempo ni la tierra  
 eran más fuertes,  
 ni el tiempo ni la tierra que giraban  
 alrededor de tu desnudo vientre.

(PL, 100)

Este vientre desnudo y poderoso es más fuerte que lo que le rodea: la tierra y el tiempo. Él es el lugar sagrado que contiene las raíces y el movimiento creador de la tierra. Este vientre vacío es el arquetipo, logos seminal, que hoy, el yo poemático quisiera «repetir» en el acto primero de la concepción. Este momento engendradora adviene por la invocación. La invocación la hace el poeta a través del nombre, un nombre que pudo ser dicho un día. En él apela a la materia madre creadora que es la misma materia de amor engendrándose desde siempre. Este vientre, que llamamos de «concepción sempiterna» es la respiración única del fondo memorial y el depositario de la materia única creadora del amor. En esta materia, que es latido puro, está inserto el yo poemático como preexistencia de él mismo. De ella, el yo poemático obtiene su condición creadora humana. Para Valente el yo poemático conserva esta huella de amor recibida en las mismas raíces de su ser y por ésta recordará todo lo que fue y será objeto de su memoria haciéndose<sup>10</sup>. En este vientre se genera el universo: la tierra, el tiempo, y el hombre. Él contiene la existencia inconmensurable prenatal del mundo, que a través del amor se hace visible. El hombre toma conciencia del mundo por su raíz creadora recibida de la misma materia de amor, donde ha sido engendrado. Este fondo de amor es la naturaleza del hombre. Todo lo que fue es su entraña o fondo cuyo latido de amor provoca la vida o la recordación del mismo fondo memorial.

Y ahora te llamo solamente madre,  
 madre como la tierra o las semillas,  
 las raíces, las savias... madre, entraña,  
 latido, vida.

(PL, 101)

Para Valente si el hombre al nacer perdió lo visible de la palabra, sin embargo, cuenta con la materia del amor siempre engendrándose, simbolizada por este espacio o vientre gestador de la materia que él llama «madre» porque en ella el amor engendra la palabra.

### 2.2.1. *Potencialidad del logos o prepalabra. Lázaro poeta del origen*

La materia madre de este vientre engendrándose es el material de la memoria no conocido por el poeta. Ella constituye el objeto del poema y se conoce a través de él. Para Valente «todo poema es, [...] una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto» (LPT, p. 7). El poeta busca esta materia poética con útiles lingüísticos porque «el conocimiento más o menos pleno del objeto del poema supone la existencia más o menos plena del poema en cuestión. De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada

10. A esta raíz de amor nos referíamos (AME, 13) como guía para clarificar la memoria.

nuevo elemento modifica a los demás o los elimina [...] en busca de la precisa formulación de su objeto, que ninguno de ellos por sí mismo encierra y que no puede encontrarse más que en el poema como estructura unitaria y superior a todos ellos» (ibídem, p. 7). (PL, 105). La realidad que ofrece Valente a través del poema es objetiva y libre. Después de haber sido deshecha y desnudada, rehecha, palpada, vuelta a la memoria y transformada irrumpe ella misma, libremente, desde su fuente de claridad. «El proceso creador es un proceso bilateral en el que no sólo interviene en modo activo el poeta, sino en el que el objeto impone también su condición y su ley»<sup>11</sup>.

Como un ladrón me acerco: tú me llamas,  
en tus límites cierto, en  
tu exactitud conforme.

(PL, 105)

El juego poético conjuga estos dos elementos, la realidad que es objeto del poema y el poeta. El poeta espera y escucha el poder con que se manifiesta la voz en sus límites exactos. Toca la potencialidad de la voz hasta conocer que la forma no es más que el destino que la realidad impone a la palabra (LPT, p. 27) y la memoria rescata esta forma y la diluye en ella así como al yo poemático. Todo esto constituye la materia de la memoria que, desde el olvido, se manifiesta ella misma como una experiencia nueva desde su misma fuente de luz.

Yaces

y te comparto, hasta  
que un día irrumpes  
con atributos  
de claridad, desde tu misma  
manantial excelencia.

(PL, 105-106)

No distinguimos aquellas composiciones metapoéticas como ésta, es decir, aquellas en que Valente expresa su concepción sobre la creación poética, de los otros muchos poemas que la reflejan, porque la preocupación de Valente por el ser poético como medio de conocimiento se reinicia en el desierto del primer poema de Punto cero y atraviesa toda la obra poética en un proceso evolutivo todavía sin terminar.

Para Valente, como vemos, la suprema, la única operación del arte, consiste en dar forma (ibídem, p. 27). El cántaro recrea el destino que la realidad originaria le ha impuesto, es decir, conocemos esa realidad primera por la forma de esa realidad en el cántaro, forma que es necesaria para su contemplación. El cántaro sólo existe con su ser originario, sin la pulsión neumática del origen se desharía. La forma es materia pneumática que adviene por el ritmo, y lo que alcanza a ser, la transparencia del fondo, es una forma bella y funcional<sup>12</sup>: el cántaro y el poema.

11. José Luis CANO, «La poesía de José Ángel Valente», *Ínsula*, núm. 163 (1960), p. 9.

12. Heidegger apunta al peligro de que ambas funciones no vayan unidas. «Hay que superar la servibilidad y esto no resulta fácil [...] El instrumento tiene siempre el peligro de quedarse en la servibilidad y de ocultar su verdadero ser. Esto significa prescindir de los misterios de la tierra y de lo oculto de la materia; ésta desaparece en la servibilidad del instrumento». (Modesto BERCIANO, «Arte y ontología en Martín Heidegger», *Logos*, vol. 17, núm. 50, op. cit., p. 31).

## El hondo cántaro

de clara curvatura,  
bella y servil:  
el cántaro y el canto.  
(PL, 106)

El vientre de la madre materia encierra la palabra, a modo de semilla, con toda su potencialidad de ser que busca el umbral creador. El grano rota a través de diversas vidas-muertes; la nube y la raíz señalan los puntos de rotación más altos y profundos a los que el grano puede llegar; la savia abre alimentando el vientre de la espiga donde el grano madura y forma el alimento por obra amorosa del sol y de la lluvia. El fondo de la tierra se transforma en el fondo celeste y en éste los granos-pájaros fecundados en primavera multiplican la luz en sus múltiples manifestaciones. En el interior del grano-pájaro se vela la potencialidad del sueño, y el despertar de ese sueño es el sueño verdadero<sup>13</sup>. Y el sueño verdadero se halla en este vientre en formación, donde la primera semilla en su descenso a este fondo divino, todavía busca el fondo, donde todo gira de la materia informe a la forma o palabra para que el mundo comience.

En el ojo de Dios verde y profundo  
la primera semilla aún busca el fondo,  
y todo gira allí del limo al hombre  
para que el mundo empiece todavía.  
(PL, 107)

Valente ha configurado en el espacio de mediación lo humano, es decir, el alma con un lenguaje oscuro por pertenecer a lo más hondo del hombre. En ella se da lo presentido, aquello que el hombre fue y que posteriormente desea rescatar desde el olvido. El medio para rescatarlo será el amor, que para Valente se halla en las raíces de la materia-madre que ha engendrado el cosmos, y, por tanto, al hombre. Esta materia de amor es el objeto de la poesía que desea descubrir el sueño del fondo –o de la entraña–, de este vientre cuya realidad última es Dios. Los místicos a su fuente y raíz última llaman centro, fondo, hondón, ápex, parte más alta. Esta teoría del fondo o centro tiene su máximo exponente en Eckhart que relaciona fondo del alma y fondo de Dios<sup>14</sup>. Por eso la primera semilla engendrada de este vientre de amor todavía busca esta última realidad divina.

Esta palabra matriz para la filosofía antigua era el vientre seminal del logos. Para Valente es, «en rigor, el soplo del Espíritu, el Pneuma, al que los Padres Griegos llamaban, [...] Esperma de Dios. De ahí que –desde la tradición hebrea [...]– esa palabra, anterior a la significación, esté grávida o preñada o encinta de todas las significaciones posibles» (V, p. 66).

De este vientre de la materia creadora emerge, al fin, la palabra-gallo pulsada por el fuego originario del fondo a una lucha contra las sombras para que la palabra unitaria emerja como arma afilada de lucha o dardo hiriente de amor. La materia ascendida y desnuda es la que está preparada para la manifestación del olvido de la noche. Esta palabra del olvido es cambio y permanencia de su esencia ontológica. Se asemeja al alma pero con su memoria suspendida del olvido. Espera en el horizonte que el azar le imponga su destino en recuerdo del alma originaria. Para Valente el azar es quien fabrica el destino.

13. Para María Zambrano «el sueño de lo informe nos vigila y el preaparecer de este espacio informe es su verdadero sueño». (Claros del bosque, op. cit., p. 21).

14. Melquíades ANDRÉS, *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, Madrid, BAC, 1994, p. 251.

Lo enciende el viento,  
 lo desnuda el viento.  
 [...]  
 Su azar es su destino  
 (gallo del desafío:  
 norte o sur, cara o cruz,  
 cambiadoras veletas,  
 veladoras veletas...)  
 en memoria del alma.  
 (PL, 109)

Valente desde este horizonte creador de la palabra anticipa que la palabra nocturna cantará en la desnudez del desierto, lugar de convocatoria de la palabra. Y anunciará un día la resurrección del cuerpo. Y, además, que la materia desnudísima o neumática será la materia del canto inefable que expresará el conocimiento de lo divino (PL, 110). Además Valente anticipa los cauces poéticos de su obra, que se cumplirán como veremos, y no se olvida de quién va a ser el cantor del origen. Será el poeta cuya palabra húmeda esté volviendo continuamente al origen y su canto dé, siempre, testimonio de la desnudez y transparencia del origen. Ahora, el cantor ha sido asesinado y, con ello, se ha hecho semilla bajo la plenitud de la luz del mediodía. Yace bajo la potencialidad de esta luz del silencio del que su canto fue canto durante un instante. Y su memoria neumática ya es oscuridad. La luz del mediodía es el único momento de luz inmóvil sin sombra en el movimiento creador, que muestra la materia en formación. Por la muerte, el cantor ha entrado en el silencio oscuro de la misma muerte, que consiste en descender desde la materia neumática del origen hasta su silencio indecible.

Un cadáver gravita, pesa sordo  
 contra la tierra.  
 Más pesa su silencio.  
 Pobre muerte mortal de sapo claro  
 que cae desde su música ligera,  
 pesadamente muerto para siempre.  
 (PL, 111)

De este silencio renace Lázaro desposeído de todo conocimiento de la vida mortal. El alma pertenece a lo ingrávito, indistinto y al vacío intacto de la materia del origen. Entre el alma y Lázaro se halla la «tierra callada» o su silencio originario al que Lázaro ha retornado. Pero Lázaro alza su mirada hasta el fondo de la tierra y allí, en la esencialidad de la materia primigenia, se reconoce (PL, 112).

La resurrección de Lázaro consiste, como vemos, en volver vestido de la desposesión y en hundirse en el silencio primordial. Este silencio unitario no es más que el destino que la realidad impone a la palabra y en esta forma el silencio se abre, por la interrogación informadora, a la «clara forma» como lugar de conocimiento de sí.

#### EL RESUCITADO

[...]  
 A veces su mirada  
 caía tiempo y tiempo  
 sobre la clara forma de un objeto  
 y parecía interrogar:  
 -¿Qué sabes tú de mí?  
 (PL, 112-113)

Lázaro era un hombre anónimo. No le reconocieron los que no habían atravesado la experiencia de la muerte. Este vacío silencioso corresponde a esa etapa de la tierra que el sol anuncia como promesa cada día. Regeneración de la tierra (re)iniciada, la misma que la del resucitado Lázaro. A partir de aquí Lázaro se transforma en un peregrino que busca la resurrección última, igual que la semilla, en el vientre de la palabra, o en el ojo de Dios, buscaba su realidad última. Mientras tanto, cuenta con la contemplación de la resurrección de cada día.

Nunca dijo su nombre.  
Solía contemplar  
[...]  
la humilde tierra abierta,  
donde cada mañana  
se alzaba milagrosamente el sol.  
(PL, 113)

### 2.2.2. Sueño del olvido de la noche prenatal

Valente ha creado el espacio de mediación entre el silencio y la palabra, lugar de lo presentido del origen que encierra la potencialidad de la materia del amor, y que constituye el sueño prenatal del logos o de la prepalabra en la que la semilla busca la desposesión del comienzo para que sea nombrada. Este espacio constituido es el lugar del nombre.

Lázaro, por la muerte, ha llegado a este descondicionamiento del vacío de los comienzos y bajo su nombre vela su vivir, eternamente, su propio sueño. El tiempo de los que velan es un tiempo eterno inscrito en la eternidad de la piedra «que no ha dejado de rodar tiempo y tiempo hacia infinitos estratos de sentido» (V, p. 16) buscando su centro. En este centro convergen, ahora, el nombre y la piedra en toda su extensión. Los yacentes olvidados de sí y veladores eternos cercan a Lázaro, como materia vacía para forzarlo a decir lo que calla. Lázaro, olvidado de sí, se halla suspendido en su propio vacío como posibilidad de decir. Y esta posibilidad es precisamente su imposibilidad. Lázaro arrastra la sumergida infinitud del sentido o del fondo (ibídem, p. 16) que su palabra no puede alojar. Inefabilidad, éste es el poder oscuro del vacío primordial que vive Lázaro.

-Habla, dinos.  
¿Cómo era la vida?  
[...]  
Digo: -Era...  
Y un sueño oscuro sube,  
poderoso y remoto,  
del olvido a la tierra.  
(PL, 114)

### 2.3. EL OLVIDO CREA LA PALABRA OSCURA

Para Valente, hay que despertar del sueño del olvido para seguir rotando porque cada despertar es un avanzar en el conocimiento de sí, a través de las muertes y de las resurrecciones diarias. Para Valente despertar del olvido es crear por la palabra gestada en este olvido, y por medio de ella, nace el mundo interior y el mundo exterior. En el mundo in-

terior el despertar es más diáfano que la mañana en la que entra la luz inquebrantable del día. Y lo que se manifiesta en este despertar vuelve al origen como buscándose a sí mismo. En él, se descubre un yo interior deseante de la experiencia única, y el objeto poético deseado hecho de carencia, de pobreza, de nada de nada. En el despertar del mundo exterior se crea un espacio que recibe la luz cimera del creador.

LA MAÑANA desnuda, el diamante  
purísimo del día...  
[...]  
Pero la mañana es azul y las montañas  
beben su claridad.

(PL, 115)

La creación del mundo exterior se realiza desde el punto cero del olvido en el que convergen el fin y el comienzo, además del dolor deseante por desentrañar el llanto. Éste es el ropaje repetitivo del dolor mortal que se inicia ahora. Y en cada estación se regenera y se armoniza la vida hasta el reposo. El alimento y el hogar de los hombres humildes pende de esta rotación, de lo que el cielo les envíe. Pero nadie ha de quejarse porque la luz es pura y respirable para cuanto tiene vida. Valente en este despertar al mundo sigue teniendo fe en la luz del amor que alumbra la materia y, además, sospecha, esperanzadamente, que hay algo más allá de su belleza. Bajo esta luz creadora o desde la aurora se abre el nombre que tuvimos y resuena en este futuro «hijos» transformado en perpetuo tránsito, y el tiempo parece que se detiene en la celebración del «nombrar» porque el nombre está ligado a la condición humana y a su sentido religioso.

Pongo nombre a mis hijos,  
edifico amistad.

(PL, 116)

Bendito el vino  
alegre, la fiesta  
y el padrino.

Bendito el corazón  
de Dios, ancho como el domingo.

(PL, 117)

La morada del hombre no tiene tiempo histórico sino continuo porque se prolonga por los despertares hasta la unidad del despertar último.

Mas mi casa es de tiempo.

Qué claro despertar.

(PL, 116)

### 2.3.1. *La palabra oscura crea el mundo interior*

Para Valente, en la palabra oscura se inicia la historia del alma o de la criatura prenatal, que constituye nuestra historia. Esta historia comienza en la oscuridad del desconocimiento<sup>15</sup>.

15. Valente expresa el desconocimiento o el no saber a través de la figura del tonto o del loco. Así se muestra en varios puntos de su obra. En *El inocente* (p. 365), en *El fin de la edad de plata* (pp. 75 y 171) y en *Nueve enunciaciones* (p. 49).

La criatura está envuelta en este desconocimiento de su propia historia, hundida en el silencio inicial de ella, y desde donde teje sus propias redes al centro del origen como camino hacia su alumbramiento. Su avance es oscuro, tropezando con su propia limitación hasta caer en lo más hondo. Y en esta noche encuentra no sabe qué (PL. 118). El alma está en la experiencia de la noche del no saber. Valente confirma que el descenso del alma a esta noche oscura es un descenso al fondo de lo humano para decir lo que el hombre fue<sup>16</sup>, esto es un instante en fuga hacia el futuro y del que sólo sobrevive, de lo vivido históricamente, una pizca del amor.

Yo me pregunto si en la noche lenta,  
cuando el alma desciende a ras de suelo,  
[...]  
y vas diciendo a voces:  
-Fue el soy un será, pero en el polvo  
un ápice hay de amor que nunca muere.  
(PL, 120-121)

Y, en la vivencia de esta noche oscura y fría, el alma llega al centro por el amor. El centro es el lugar del canto donde «la piedra [...] está en el más profundo centro suyo, [...] porque la piedra y el centro son, en verdad, lo mismo» (V, pp. 16-17).

LA PIEDRA está  
firme y anónima.  
(PL, 122)

En este espacio de reconducción del tiempo o del exilio en que la piedra y el centro forman una unidad, la palabra es piedra angular para los hombres. En este instante Valente rememora aquel momento en el que la «plaza» era la morada de la palabra y del hombre, y por lo que la patria fue un espacio universal, basado en el amor o amistad. La plaza fue lugar de sueños comunes y de solidaridad, hoy, es piedra firme vacía. Su firmeza le viene de su vacío. Para Valente la plaza es, repentinamente, la multitud y su vacío (ibídem, p. 32). (PL, 122-123).

Y nadie habita el lugar. «La voz, que sube descendiendo, que dura milagrosamente suspendida sobre su propio punto de extinción» (ibídem, p. 16). Esta voz desnuda la conquistaron hombres que se ofrecieron en sacrificio por un aire más puro en el que se hiciera visible la luz más interior. Éstos abrieron un espacio de manifestación que queda como lugar de renacimiento continuo: el espacio de supervivencia de la palabra. El poeta se hace portavoz de esta voz histórica de salvación de la palabra que une a estos hombres a su origen, a través del sacrificio, y los recuerda bajo su pétreo nombre,

Al cielo roto y a la tierra vacía,  
a los pueblos de España,  
[...]  
devuelvo el nombre de sus hijos:  
Félix  
Belloso, Colmenar..  
(PL, 124)

16. Valente recoge la idea de fugacidad de lo vivido y la permanencia del ápice de amor de los famosos sonetos de Quevedo: «Ayer se fue; Mañana no ha llegado; / Hoy se está yendo sin parar un punto: /soy un fue, y un seré, y un es cansado». (FRANCISCO DE QUEVEDO, Poesía original completa, Barcelona, Planeta, 1981, p. 4).



Otros hombres, sin embargo, moran desnudos bajo el signo del sacrificio, lejos de la memoria de su país, de su entorno personal y constituyen la memoria colectiva formada por un solo cuerpo de amor, que encarna nuestra historia vivida y no conocida, pero conquistada como plaza de los extintos y de los muertos, plaza de los vivientes (ibídem, p. 33), como espacio anticipatorio de lo que vive y se expresa libremente.

Otros duermen tal vez  
bajo una cruz desnuda, lejos  
de su país, de su memoria, donde  
todos los muertos son  
un solo cuerpo ardiente:  
carne nuestra, palabra,  
historia nuestra que no conocimos,  
sangre sonora de la libertad.

(PL, 125)

### 2.3.2. *La palabra oscura crea el mundo exterior. Lugar del canto*

Al lado de estos hombres que encarnan la historia nuestra, aquellos hombres que suben descendiendo, a través del sacrificio personal, que los eleva hasta la cima y permiten que nos asomemos al conocimiento de la unidad del origen transparente, al lado de éstos, hay otros hombres que también ascienden pero no por esta realidad radical viviente originaria sino por la escala de lo mimético, en la que viven una vida según lo otro.

Valente a estos que ascienden por la escala de la mentira del «poder» los define como «mercaderes del engaño» y los sitúa en el centro de la ciudad. En este mismo centro Valente situaba a los que no son hombres sino «representantes». Estos representantes eran «pulidos escuadrones» que se sucedían en el poder y «discutían sobre el destino del hombre». Para Valente el mundo es el sueño o la irrealidad y su basamento es la mentira del intelecto basado en un lenguaje superficial que no llega a la esencia de las cosas.

Los mercaderes arrastran toda la suciedad o corrupción de este lenguaje hacia el «atardecer». Pero no se sitúan en el «atardecer», porque esto significaría una apertura al sueño de la realidad viviente, sino «en el centro de ciudad» sumergidos en ilusiones y ensueños, y utilizan palabras para hacer aparecer lo irreal como real. Es un lenguaje pactado en el que se fija lo que ha de ser «verdad», es decir, se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, de ahí que este lenguaje sea raíz multiplicadora de lo irreal de la realidad.

En esta realidad oscura de la irrealidad se trafica con la mentira<sup>17</sup> construida con palabras superficiales, que no albergan ni un sólo sentimiento. Si alguien les contradice lo ahogan en la mudez. Para Valente, la mendacidad del poder no permite la menor hendidura. Todo está perfectamente controlado por la máscara sangrienta del poder: «la mentira brutal, perversa, total, es de naturaleza sintáctica, falsifica el significado en el punto donde el lenguaje y el mundo se encuentran: en la situación lingüística» (LPT, p. 54). El

17. Para Platón la mentira es necesaria como remedio: «Los gobernantes deben hacer uso de la mentira y el engaño en buena cantidad para beneficio de los gobernados». («República», 459 c, d, Diálogos IV, Madrid, Gredos, 1986, p. 260). También Platón se refiere a la mentira literaria en el sentido en que es fácil componer cuando no se conoce la verdad; pues estos poetas componen cosas aparentes e irrealas. («República» 599 a, Diálogos, IV, op. cit., p. 463).

poder de la mentira ha contagiado al mundo y, por ello, descienden al límite de los sueños, para ver qué hay al final de la mentira, con la esperanza de hallar una nueva respiración, la de la verdad. Pero no había llegado el momento del milagro, por tanto, había que vivir en amarga soledad para no ser contagiado por la mentira, y, en soledad dar fruto. Ahora, la sombra del poder, tanto del clero como del ejército imponen su silencio. Todo es sombra silente encubridora de nuevas relaciones entre las cosas y los hombres en la realidad.

El poder de la noche como poder ser, que es al que se aludía en el «atardecer», es bien diferente de la noche generada por el poder religioso o militar como dominación. Este dominio del poder llega hasta las raíces más profundas que a las que la muerte de la mentira llega. De esta realidad mortal sólo quedan palabras hinchadas sobre la lenta putrefacción del lenguaje diario.

Sólo quedan palabras como globos hinchados,  
ebrios de nada. Van  
flotando lentamente sobre la carroña del día  
y su implacable putrefacción.

(PL, 126-127)

Éste es el espacio de la mentira y el lugar del canto para Valente, la realidad de la mentira. El espacio del canto es la mentira y sus renuevos que son prolongaciones de las fuerzas telúricas de la tierra domeñadas por la mentira. La sombra espesa del odio, del furor y de la cólera de la tierra, que no fertiliza la vida, se tiende sobre la entraña de la tierra taponándola. La palabra que nace sin un destino. La sangre que sólo genera sangre. La morada del hombre despojada de pan. La turbia caridad del avaro. La compraventa de la inteligencia. El temor que expanden los falsos profetas. Hay algo en la realidad, que destruye cualquier brote de vida. Éste es el espacio y el tiempo que muestra un tiempo histórico lleno de falsedades, del que es hijo el yo poemático. Este espacio fue lugar de una casa mayor, hoy taponado por la historia de la mendacidad del poder.

Ésta es la hora, éste es el tiempo  
-hijo soy de esta historia-  
éste el lugar que un día  
fue solar prodigioso de una casa más grande.

(PL, 128)

Al fin, este espacio de la mentira que constituía la noche monolítica del poder se destruye y su destrucción se manifiesta en la mirada de Juan a modo de visión<sup>18</sup>. Juan ha re-

18. Este poema se titula «La ciudad destruida». En él resuena el Apocalipsis de San Juan. Las expresiones de Valente como «YO JUAN, vi un pájaro [...] Vi un águila en lo alto», [...] «el poder de la muerte»; «Es el ángel: Cayó la poderosa...»; «Dirán: Fue destruida»; «la segunda muerte»; «Un ave inmensa... cubre los siglos de ignominia, sacia/ su oscura sed de sangre»; «los muertos son bastardos de la muerte/ hijos de otra memoria», anidan intuitivamente en el canto revelador y escatológico del Apocalipsis. Tanto San Juan (que se nombra a sí mismo por su nombre en cuatro pasajes) como el poeta (ocultado en el nombre de Juan) son videntes que se sirven de signos, voces, cifras, símbolos, para evocar las realidades divinas, que han contemplado. Éstos pretenden descubrir el futuro próximo y lejano, a la vez que anuncian una nueva era de esperanza y los acontecimientos que la preparan. Para los apocalípticos la situación actual del mundo depende del juicio de Dios. El triunfo de Éste llegará al final, previas las luchas y destrucción del mal del mundo. En el poema de Valente, a la luz del Apocalipsis de San Juan, dura el llanto porque el hombre está amenazado por la germinación del mal. El mal, que es del mundo, se circunscribe a la ciudad de Babilonia, que Valente no la cita, pero sí San Juan: «Cayó, cayó la gran Babilonia» (Véase en Ap., 18, 1-20). San Juan, también, habla de la primera y segunda muerte (Véase Ap., 20, 6-7 y 21, 8), Valente sólo de la segunda muerte y ambos autores se refieren a dos tipos de muertos (Véase Ap., 20, 5).

cibido la llamada del águila, ésta se ha manifestado absorbiendo la noche del mundo y ha ascendido de nuevo.

YO, JUAN, vi un pájaro  
caer sobre la noche,  
beber hasta saciarse en sus entrañas.  
Vi un águila en lo alto.

(PL, 128)

El pájaro apocalíptico al absorber la noche del mundo crea en la mirada un espacio vacío que espera un nuevo amanecer. Pero no hay amanecer porque permanece la muerte sepultada en muchos estratos de la memoria y su destrucción continua revertirá un verdadero renacer diamantino. La materia poética espera otras palabras que expresen el nuevo amanecer, pero es inútil la espera porque los sueños coinciden con la realidad mortal. Fue inútil levantar barreras, crear un espacio de acceso, porque la oscuridad de la noche –su mentira– que estaba en la semilla del mundo, creció y desarrolló la oscuridad y, con ella, nuestro pan de cada día. Y el ángel anuncia la destrucción para escuchar la voz que está taponada por la sombra de la mentira. Y el amanecer no se hace esperar para los humildes, para los que están al otro lado de la mentira, los que viven la noche interior y que constituyen la historia nuestra. La ciudad se destruyó y se vació de todo lo que impedía a los sentidos conocer.

Dirán: «Fue destruida;  
el puerto y los mercados vacíos de riqueza,  
y de oro y de plata y de piedras preciosas,  
de madera y marfil y metales extraños,  
de perfumes y aceite,  
y de trigo y de bestias y de almas de hombres»

(PL, 129)

De esta noche monolítica de la mentira absorbida por el pájaro queda: el vacío –«el aire»–, «el tiempo» en el que se perpetúa el dolor de la oscuridad o llanto y la desolación del «hombre». Estos tres elementos constituyen la «materia común» del mundo, ahora destruido. Para Valente ésta es la segunda muerte. Valente se pregunta si se salvarán de la encarnadura mortal de la segunda muerte. Entre la destrucción de esta segunda muerte y la inocencia nueva ¿se salvarán de la noche? Esta noche –que es un paso más de la noche de la segunda muerte– es el lugar de mediación –entre la destrucción y la inocencia–. El mundo ha girado de su nacimiento a la destrucción y desde ésta ¿cuándo llegará a la inocencia?

Común materia, el aire, el tiempo, el hombre  
¿se salvarán de la segunda muerte?  
Entre la destrucción y la inocencia nueva  
¿podrán ser rescatados de la noche?

(PL, 130)

Sobre el humo de la destrucción, un «ave» manifiesta la historia de humillaciones y de deshonor de los siglos, y ella misma la absorbe y queda el vacío. Y la palabra continúa fagocitando la oscuridad, porque lo que queda del vacío de este sueño también se destruye, aunque en su recinto, que busca rememoración original, dure el «llanto» porque los muertos son hijos de la memoria original –veladores– y no les corresponde esta muerte que no desvela la memoria del olvido original. De ahí que el llanto del poeta continúe.

Cayó cuanto se alzaba vacío desde el sueño  
y en su triste recinto aún dura el llanto,  
porque los muertos son bastardos de la muerte,  
hijos de otra memoria.

(PL, 130)

### 2.3.3. *Destino de la palabra oscura: girar para desvelar la nada*

La salida de la palabra de la nada hasta el origen, que es su destino, se inicia en el punto cero en el que el final y el principio se unifican. La palabra reinicia el viaje en un nuevo territorio desértico con residuos de experiencias vividas, seguidos del círculo del olvido, y por fin, de las insinuaciones del olvido. Después, la desnudez del espacio y, en la retracción del mismo se retrotrae lo que va a nacer, y entra en la sombra de la noche prenatal, cuyo sentir iluminante estalla en su luz como la vida real y al fin cae la sombra en la que se diluye lo vivido iluminado.

Y el sueño de esta experiencia humeante gira hasta el despertar, y otra vez el sueño de la noche girando en su propio vértigo hasta llegar a la fuente o torbellino inmóvil en que sucumbe a la tracción del sueño. Todo es territorio de la noche del sueño cuya oscuridad inefable se convierte en un lugar de combate, para clarificarla, hasta llegar a la suspensión de nuestro ser en el sueño, que se hace olvido. La lucha contra el sueño por lo que puede tener de «engaño» no tiene tregua y se realiza en solitario en el estadio de la alta vigilia.

Luchando a solas contra el sueño.  
Siempre  
En la alta vigilia  
conjurando mi vida  
contra su maleficio.

(PL, 134)

Para Valente el sueño es una forma de exploración y de tanteo de sí mismo que ante la luz desvela su ser que no es más que una forma de conocer el fondo o raíz humana.

Como un atleta oscuro  
ha avanzado,  
invadiéndolo todo. Apenas  
resiste el pensamiento,  
allá en lo hondo,  
a su dominio.

(PL, 134)

Y al fin, a lo lejos nace la palabra en la frontera de la sombra y de la luz, y ésta será la que desvelará su ser. Para Valente éste es el hilo o filo en que la palabra poética se sitúa. Al borde del abismo. Se trata de un canto de frontera en la expresión de Antonio Machado.

Un gallo canta lejos,  
remoto, en la frontera  
difícil de la sombra.  
Siempre, siempre  
Y a la luz me encomiendo.

(PL, 134-135)

Hasta ahora, el camino recorrido de la palabra prenatal es de sombra y de luz, de descensos y ascensos, y el yo poemático desconoce cuál es la longitud de este camino y quién podría calcularlo en un solo instante. Para Valente la «existencia» en este espacio de mediación es un pasar rotando vertiginoso, que se sitúa dentro del proceso creador en el que, entre la rapidez de la materia rotando hacia su ascensión, manifestación súbita y reposo, y el nuevo camino que se abre en el vacío, entramos directamente en el olvido. Y así el olvidar desconociendo comienza. Valente desconoce si este lugar al que ha despertado es el espacio de lo indistinto, el lugar de la experiencia originaria del fondo por el que ha luchado. Una vez que ha llegado hasta aquí, el yo poemático desciende al centro de la infancia, –recordemos que Valente había situado la infancia fuera del mundo (AME, 52-53)–, en vuelo marcando los círculos y, allí, un niño le persigue con palabras hirientes –amenazantes– de inocencia y blancura. Esto es lo que hay en el centro de su infancia: inocencia y el puro blanco de la disolución final.

Como una gaviota  
 en grandes círculos  
 bajo hasta el centro mismo de mi infancia  
 y un niño me persigue  
 dando voces crueles,  
 arrojándome piedras  
 de inocencia y blancura.

(PL, 136)

Pero el yo poemático sigue en el olvido del no saber, y una forma de extraer el conocimiento de ese olvido es transformarlo en espacio interrogativo, porque en él está la información o conocimiento. Ese niño amenazante es ¿alguna sombra de amor que espera la disolución total para ser reintegrado en su totalidad al cosmos? En este lugar de olvido emergen figuras de lo vivido y destruido del pasado, que son ceniza que desean retornar a lo que fueron originariamente. Estos rostros cenicientos, irreconocibles, emergen en el espacio al que el yo poemático regresa para conocer lo que ha sido (PL, 136). Ésta es la mesa humilde y en pobreza que la poesía de Valente ofrece: lo que el polvo había reducido a polvo hecho poesía. Pero frente a la disolución en punto cero queda este niño originario que fue, y que mina al hablante condenándolo por haber vivido (PL, 136-137). Este espacio de mediación de cenizas ardientes es el espacio oscuro del recuerdo o del conocimiento oscuro rememorante.

De cuantos reinos tiene el hombre  
 el más oscuro es el recuerdo.

(PL, 137)

El renacer continuo pasa por este espacio de mediación. Como si entre lo que fue el hombre y lo que le queda por volver a ser lo que fue, Valente hubiera introducido la rueda de Sísifo.

Oh qué feroz acometida  
 contra una vida tantas muertes.

(PL, 137)

La sombra del estado de mediación emite un sonido primario e irreconocible.

La sombra cierra a las espaldas  
 con un bramido lento y sordo.

(PL, 137)

El que rota sin parar va dejando la huella de su pasar que engendra un espacio ciego pero alumbrante, de muerte y de resurrección.

Sobre las huellas del que huye  
su ciego reino se proclama.

(PL, 137)

Y la palabra desde este espacio fronterizo se abre a un espacio natural en el que cada elemento cumple su objetivo o es fiel a sí mismo. Valente con él muestra lo que el silencio guarda en su seno. Después el horizonte se adentra en él mismo y, desde este sueño interior, emite señales de unidad. Y al borde de este horizonte la «voz solidificada» por la rotación ruega, siempre lo mismo, que todo se detenga. Pero la rueda regeneradora está en marcha, y el tiempo se reduce a sucesión y la sucesión a sucesión hasta llegar ¿adónde? Se trata de una sucesión infinita en la que no hay presente sino que el pasado se desvanece hacia el futuro y otra vez el pasado, en un estar comenzado siempre. Salida y entrada se confunden en este devenir conformado por un movimiento infinito dentro de un tiempo continuo, cuya realidad se hace y se deshace y en ella está inmerso el viajero, aunque el destino sea siempre el mismo.

Por la noche se desciende a la raíz de la naturaleza humana, lecho del alma, y reina el sueño de lo presentido. La luna siempre vigilante de la luz naciente debe otorgar la claridad del sol o su resurrección diaria a esta materia de lo presentido constituida por todo lo muerto de nuestra historia.

Nocturnamente,  
mientras yacemos en el lecho  
y nos ata el amor  
al hilo de la especie  
y somos sangre  
y sentimos  
la gravedad desnuda de los cuerpos,  
tú que velas sobre la tierra  
-luna de claridad,  
nocturnamente-  
en el mismo lugar donde cayeron  
hacia el gran abandono,  
da paz a nuestros muertos.

(PL, 139)

Este movimiento de lo vivido es tan veloz que las imágenes que deja en la oscuridad no pueden ser alumbradas. Todas estas presencias, resolución de las imágenes que nos cercan y se devoran, constituyen un olvido. El viajero pide quedarse con una imagen inextinguible, originaria, y, por lo tanto, no sujeta a la muerte. Para ello, tendrá que salir del mundo de la extinción, porque la imagen que busca está más allá de la muerte. Esta vida nocturna pasa a olvido en un instante fugaz. La vida constituida como camino de renovación ascendiendo y descendiendo, y de desposesión de lo vivido, donde se alumbró el olvido, es sólo pasar, pasar, pasar<sup>19</sup> y dejar, al fin, atrás el olvido.

19. Valente en este pasar continuo se pregunta por qué y para qué. Quizá se interrogue sobre el mal inscrito en los mismos genes de la humanidad, que obliga al hombre a estar girando continuamente. Parece que el

## No podemos

pensar...

[...]

solamente pasar,

dejar atrás la inmensa

extensión del olvido.

(PL, 140-141)

Y ahora, este lugar del olvido, adonde ha llegado el yo lazarino después de la muerte, está a medio camino y desde aquí el viajero pide ingresar en el principio de todo principio, en el nombre del Padre, en su reino, en su duración como absoluto que dura, tanto en la tierra como en el cielo.

Por eso ahora,  
a medio caminar,  
en medio del camino  
-porque éste es el tiempo  
y no lo ignoro- digo  
otra vez la plegaria:  
«Que despertemos en tu nombre,  
que despertemos en tu reino,  
que despertemos en tu duración,  
así en la tierra  
como en el cielo,  
Padre».

(PL, 141)

Su destino es habitar la morada del Padre, pero no la conoce. Para llegar a la morada del Padre hay que atravesar la muerte y abandonar todo lo que amamos en la vida. Por esto es difícil la entrada en el silencio de la materia amorosa en la que el alma, a modo de mandorla, se abre por un exceso de amor, y las palabras no pueden alojar este sobreabundancia. Este fin y comienzo eterno adentrándose en la casa silente de amor del Padre, que es inefable, sería el destino del poeta. Pero Valente, ante destino tan difícil, hace balance del camino recorrido hasta esta última fase de la vida humana. El resultado es que el hombre está solo, y alrededor los últimos vestigios de la vida y los ecos del más allá. Y lo que retorna del más allá se hunde en el silencio que se constituye como una estancia de espera. Y el silencio es el lugar de llegada, el punto cero, donde converge el destino de todo y donde no hay nadie ni nada se posee. Lugar de tránsito entre los que llegan y los que se van. El silencio es el lugar de retorno y de nueva salida. Ingreso y salida de la enorme nada.

mal es más fuerte que el amor ya que éste se acaba con la muerte. Este pasar es un caminar hacia el destino que es el mismo camino que transparentaba el origen. Este mal devorador de la realidad probablemente se refiera al dios Cronos que, según Zambrano, manifiesta el abismo sin fin del tiempo (El hombre y lo divino, op. cit., p. 83). Valente escribe: «Habían pasado días, estíos, lunas, y Leza, el Gran Hostigador, había golpeado una y otra vez sus entrañas. [...] Volvió a ver, remotos ya, borrados por el tiempo, los cuerpos de sus padres dispuestos para el ritual. Murieron después las hermanas y hermanos de sus padres y los hijos de éstos. [...] Conoció a un hombre [...] tuvo hijos de él y pensó entonces que no sólo habitarían los muertos su memoria sino los hijos de la vida o de la luz. Pero Leza, el que acosa y golpea a su grado y tiene una coraza impenetrable con capas de día y noche intercaladas hasta más allá del tiempo y del mar, la hirió de nuevo y murieron el hombre y los hijos del hombre y el amor con ellos y las formas visibles de su perduración». (EFP, 24).

Al fin nos hemos detenido.  
Todo  
se hace destino.  
Recojamos  
el pequeño bagaje improvisado,  
porque no había tiempo  
más que para partir  
cuando partimos.  
Descendamos después  
y entre la multitud de los que llegan,  
con paso lento  
y el corazón entero en la firmeza,  
ingresemos despacio en la enorme salida.  
(PL, 143)

Y en este punto cero es arrastrado hacia el fondo memorial donde aún se debaten las imágenes que devendrán en vacío para acceder continuamente a las señales o signos que expresarán quién ha sido. Aquí Valente nos invita a una meditación profunda sobre la palabra como lugar de conocimiento de la realidad y del hombre.



### 3. Poesía meditativa y ética

¿Qué cosa es el hombre que no se conoce y examina  
sino casa sin luz, hombre sin hombre? Pues quien  
no se conoce, no se puede regir como hombre,  
no se sabe ni se posee a sí mismo.

Juan DE ÁVILA

El conocimiento del  
hombre supone el  
reconocimiento de la  
realidad

J.A. VALENTE.

La moral del escritor no está en los temas  
ni en sus propósitos, sino en su  
conducta frente al lenguaje.

O. PAZ

Valente quiere ahora descubrir el fondo memorial, que contiene lo vivido en el sueño del mundo interior y en el sueño del mundo exterior, ahora ambos destruidos y hechos noche entre la destrucción y la inocencia. Valente inicia una vía de indagación y de tanteo en esta noche y esta experiencia oscura la conocerá por el poema. Para Valente la poesía es «una invitación a una meditación profunda de la palabra, y como lo que realmente tenemos es la palabra, te incitan a lo más esencial, a todo el depósito de cosas que hay en la palabra, que es lo que nos hace reaccionar y vivir»<sup>1</sup>.

La poesía meditativa de Valente no ha sido ajena a la influencia de la poesía de Cavafis, y como dice el mismo poeta, ya era algo claro:

para la tradición inglesa que puede ir de John Donne a Wordsworth, y a Yeats o a Eliot. En la poesía alemana, Novalis sería acaso el más neto representante de esa experiencia interior. Unamuno y Cernuda se sitúan conscientemente en esa línea, y ambos por influjo muy determinante de la poesía inglesa, en la que ciertos espirituales españoles, como Juan de Valdés en

1. Entrevista con Sol Alameda, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», El País semanal, núm. 561, op. cit., p. 22.

Herbert o Teresa de Ávila, en Crashaw, habían dejado a su vez muy acusada huella. Supongo que mi propia escritura no ha sido indiferente a ese ejemplo<sup>2</sup>.

Esta forma reflexiva se basa en un retorno continuo del hombre sobre sí mismo, a su experiencia interior que le trasciende. Este conocimiento trascendente está en él, en su fondo o en sus raíces profundamente humanas. El arte de la meditación y el arte poético se confunden (LPT, p. 137) para Valente. La experiencia y el pensamiento fruto del conocimiento de la experiencia del fondo son el mismo contenido espontáneo. «En la medida en que la poesía conoce la realidad la ordena, y en la medida en que la ordena, la justifica. En esos tres estadios se inserta [...] el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad»<sup>3</sup>. El poeta adquiere este triple compromiso profundo con este fondo abisal. El conocimiento interior de este fondo está taponado por un cerco oscuro que impide al ritmo del corazón, soporte del advenimiento del conocimiento, llegar al fondo memorial.

PORQUE hermoso es al fin  
dejar latir el corazón con ritmo entero  
hasta quebrar la máscara del odio.

(MS, 147)

Para Valente, la experiencia poética consiste en dejarse arrebatar, de repente, sin mediar aviso, al ritmo y al torbellino de la materia del fondo. En este deseo de arrebató y suspensión Valente se diferencia poco del cuarto grado de interioridad propuesto por Bernardino de Laredo, salir de sí, puesta en éxtasis, arrobada fuera de sí misma y muy entrada en el amor<sup>4</sup>. Aunque previo a este grado sean el sustraimiento a la imaginación, acallar el entendimiento y aquietarse sólo en Dios. Los cuatro grados son uno de los procesos meditativos para llegar a unir lo absoluto con su máxima realización histórica. Esta vivencia histórica bulle en las imágenes de lo vivido en el fondo interior del hombre. Hay que vaciarlas y en este movimiento muere el yo histórico, a todo lo que impida salir de sí mismo para conocerse. Para Valente en el estado de escritura todo eso [lo vivido] queda suspendido, aunque alimente la escritura<sup>5</sup>.

Hermoso, sí, de pronto, sin saberlo,  
dejarse ir, caer, ser arrastrado.  
[...]  
Porque hermoso es caer, tocar el fondo oscuro,  
donde aún se debaten las imágenes  
y combate el deseo con el torso desnudo  
la sordidez de lo vivido.

(MS, 147)

Pero esta experiencia de desnudez de lo vivido requiere un espacio de soledad, de espera, de clarificación, en el que la palabra poética se manifiesta. Pero, a veces, la larga es-

2. Valente declara estas palabras en entrevista con Fanny Rubio («José Ángel Valente y el “punto cero” de la poesía», *El País*, op. cit., p. 7). Pero su contenido se halla ampliado y más preciso en «Luis Cernuda y la poesía de la meditación» (Valente, LPT, p. 127), y en el mismo libro Valente recoge la exégesis del concepto de poesía meditativa de la poesía española, centrada y reiniciada por Unamuno. (Véase LPT, pp. 134, 136-137).

3. José Olivio JIMÉNEZ, «José Ángel Valente en El Ciervo», *Índice de artes y letras*, núm. 146 (1961), p. 18.

4. Melquíades ANDRÉS, *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*, op. cit., p. 121.

5. Cf. Entrevista con Sol Alameda, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», *El País semanal*, núm. 56, op. cit., p. 22.

pera se reduce a deseo de que se manifieste o dé señal de esta experiencia. La irrupción del día le da esperanza para aguardar la señal del canto y, en ella, espera, posteriormente, conocer lo que ha sido porque, hasta este momento de espera, no lo conoce. Pero conocerá en ese ahora, súbito y eterno, toda esa experiencia vivida y no conocida. «Este conocimiento se produce a través del lenguaje poético y tiene su realización en el poema. Porque es éste la sola unidad de conocimiento poético posible» (LPT, p. 10).

Para Valente la poesía es un medio de exploración de la realidad y de conocimiento de sí mismo, «y a quien en primer lugar tal “conocimiento” se “comunica” es al poeta en el acto mismo de la creación» (ibídem, p. 10).

Arriba rompe el día.

Aguardo sólo la señal del canto.  
Ahora no sé, ahora sólo espero  
saber más tarde lo que he sido.

(MS, 147)

Valente conoce la experiencia de lo vivido por la palabra poética y este deseo de conocer es un descenso meditativo al fondo memorial para clarificarlo. Este descenso supone el triple compromiso intelectual, estético y moral que responde al triple enfrentamiento del yo poemático con el otro de sí, que es el arquetipo; en segundo lugar, con el otro como el mundo, un otro que limita el llegar a ser al yo poemático; y, por último, con el tú o palabra, que es el amor.

### 3.1. SUEÑO INTERIOR DEL YO. MEMORIA GRIS

Después de la larga experiencia de la noche irrumpe el amanecer como una anticipación de lo que oculta: su inocencia. El otro, testigo mudo, mantiene alerta al yo poemático en su sueño, a pesar de que el sueño del origen, que es el que podía manifestarse, se halla lejos. Después de la experiencia interior de la noche ignora qué ha ocurrido pero le ha quedado la certidumbre de que ha sido arrastrado, o llamado o citado pero no sabe con quién. De cualquier forma, es un hecho constatado que ha habido una anticipación de la manifestación, por el asombro ante el nivel tan alto de conocimiento al que ha llegado en su estado inmóvil.

Amanece sobre la nieve.  
¡Y a qué altura sobre mi frente  
inmóvil  
nace la claridad!

(MS, 151-152)

En esta suspensión, el yo poemático espera al otro de sí, que se manifieste y le conozca mejor que él mismo. El yo poemático existe «en el umbral de la pura expectativa del otro, en esa tensa expectativa que termina por hacerse naturalmente grito o gemido» (V, p. 205). El otro de sí es para Valente el niño inocente. Lo primero que se da a conocer en este descenso a la noche en un lugar desconocido es la infancia. El yo poemático lucha con el niño, que representa su trascendencia, sin embargo, huye, dejándole vacío «de lo que más amaba». Pero el yo poemático insiste en esta indagación interior, ya que busca respuestas, y, por ello, rastrea todos sus recovecos interiores y cruza los límites de la noche y encuentra al otro al que no reconoce, aunque sospecha que es el niño con el que ha luchado. El resultado de esta lucha interior es su soledad y su deseo sin respuesta.

Me quedo solo,  
jadeante y desnudo,  
sospechando en el fondo que era él quien pasaba  
y que no tuve fe.

(MS, 153)

El yo poemático y el otro reconocen las diferencias entre ambos expresadas por la limitación de la palabra para conversar. Esta distancia entre ellos es la que hay que clarificar. Como otras veces, Valente emplea el recurso de acudir a lo que fueron en otro tiempo para exorcizar la materia oscura que les separa de la unidad que compartieron. La esperanza está en el espacio de lo poético, la palabra como lugar de interrogación, y en la sed por conocer. En este espacio interior vacío y extremo, el viento remueve la sombra oscura de lo vivido, ahora, cenizas y desierto. Ambos ocupan el centro periférico advirtiendo la imposibilidad de la palabra debido al abismo entre lo que fue y lo que es. Después el viento remueve el olvido y, por fin se contemplan en la mirada interior, rememorando la experiencia de extramuros donde se manifiesta el otro de sí encarnado y visible. Al deshacerse la contemplación, impera el silencio y un «hasta la próxima», porque Valente seguirá indagando en él mismo y conociéndose. Por esto, Valente llama «muerte falsa» a este adiós.

Sin odio o sin amor nos contemplamos,  
aunque no indiferentes  
a cuanto al fin y al cabo compartiéramos,  
y con un leve gesto de cabeza, en silencio,  
abandonamos el final brillante  
en que una muerte falsa sustituye al adiós.

(MS, 156)

En esta aparición del otro de sí, Valente ha seguido un triple camino: primero el yo poemático ha atravesado la noche, segundo esta noche ha generado un espacio anticipatorio de manifestación y tercero se ha manifestado la encarnación del silencio originario.

El yo poemático, después de la experiencia de la noche, ha alcanzado la vaciedad del otro de sí, de su arquetipo, punto inicial o final de la experiencia, y suspendido en su propia materia vacía, forma parte del cosmos por la no identificación con nada.

COMO si estuviera desnudo  
o al borde de nacer o de morir,  
en la terrible red del aire detenido,  
en el trigésimo año de mi juventud.

(MS, 159)

El yo poemático es materia informe e inmóvil, inscrito en su visión suspendida, sólo visible para los que son materia de amor. Al fondo, la materia informe gris indistinta, incondicionada e infinitamente abierta. Este espacio vacío, gestado, interiormente, es el idóneo para que por el ritmo del corazón advenga la palabra poética. Pero, al yo poemático le interesa más, por el momento, el haber creado este espacio de vacío que se corresponde con la disponibilidad infinita de la palabra poética. Y en este estado de carencia en el que no hay vínculo con lo personal es imposible reconocerse. Pero es un marco nuevo de lo poético, el olvido de sí, para progresar en un conocimiento sobre la infinitud de la materia poética o del pensamiento.

Valente identifica el pensamiento con la infinitud de la materia poética situada en el gris. En este estado vacío laten las presignificaciones, que son la expectativa de lo que libre-

mente se revela. Así, lo que se manifiesta escapa a toda identificación previa, y permite la fluidez del universo, que la poesía aloja, desde este estado de no identidad, de no acción y del gris de la materia. Este estado ocupa el centro, punto al que se ha llegado desde la oscuridad de las primeras tinieblas hasta su clarificación en el «gris», centro de creación. La escritura se produce en este estado extático. Para Valente se trata de «una salida de la conciencia propia y que, contra lo que creían los superrealistas, no lleva a un estado donde lo que habla es el inconsciente, sino todo lo contrario; lo que habla es la conciencia en un estado hipercrítico. Un estado de no bajar al fondo de la conciencia, sino de expansión de la conciencia que en cierto modo te hace salir de ti. Una conciencia exacerbada. La palabra que se nos ocurre para definir todo esto es, en efecto, la mística»<sup>6</sup>.

El centro está en lo gris  
y en la inmovilidad, no en la acción.  
El centro es el vacío.

(MS, 160)

En este estado de no interferencia, la figura que contempla desciende de este espacio de la conciencia al que ha llegado por anulación de sí mismo, es decir, desde su propio olvido. Y en el espejo del olvido queda una huella de la vivencia oblicua: «perfil de niño tenebroso», que es la raíz de la materia de lo que más tarde será el hombre o la palabra del olvido. No procede de la memoria porque no ha llegado a ser realmente en la historia, pues ha quedado excluido, reducido al olvido<sup>7</sup>.

Objeto  
ciego de mi propia visión, petrificado  
perfil de niño tenebroso,  
el hombre que contemplo no desciende  
de su memoria sino de su olvido.

(MS, 160)

La reducción de la historia nuestra a olvido se ha dado porque ha sido «privada de palabra por la lógica de la dominación. Y así el pasado aparece, en cierto modo, como preñado de muertos que aún están por nacer»<sup>8</sup>. Y ahora, cómo reconocer a este hombre que emerge del olvido, entre tantos rostros o presencias oscuras de este lugar al que pertenecemos; o cómo reconocer en la historia del mundo, en la repetición de las formas rituales, en las que la muerte todavía nos espera.

¿Cómo podría pues reconocerlo  
en la presencia opaca de otras vidas,  
en los lentos cadáveres perdidos  
bajo los puentes rotos  
de otro país al que pertenecemos;  
o bien en la terrible  
representación ritual de viejas fórmulas  
por las que aún debemos  
morir, aunque ellas mismas  
ya nunca tendrán vida?

(MS, 160-161)

6. *Ibidem*, p. 21.

7. José Ángel VALENTE, «El ángel de la historia», *Culturas/Diario 16*, núm. 179 (15-10-1988), p. II.

8. *Ibidem*, p. II.

Las vivencias de la historia nuestra constituyen la memoria gris que nunca pisará el umbral del último círculo, donde su materia neumática –hoy «aire»– alumbra el día presente con una luz, por el momento ignorada.

Memoria gris de otra primavera  
que no podrá jamás romper el cerco,  
el círculo secreto donde el aire  
inmóvil cuenta el día  
presente de mi vida  
por años de otra luz que nunca vimos.

(MS, 161)

Valente distingue entre el yo poemático extático que contempla y el objeto contemplado, que es él mismo pero hecho de olvido. Se trataría de una diferencia entre la infinitud de la materia por expresar y lo que escasamente los versos aprehenden de tal infinitud. Por otro lado, ahora, se halla en la red de la materia inmóvil, frente al muro que separa lo vivido pero no conocido porque es olvido, y lo que le queda por vivir, por lo tanto, desconocido. Y en el extremo de esta experiencia, en la explosión del límite, el alba es un comienzo nunca un adiós, porque la experiencia se repetirá, y avanzará de inicio a inicio. El yo poemático espera entrar en esta rueda de los comienzos que nunca tienen fin (MS, 161-162).

### 3.2. SUEÑO DEL MUNDO COMO OTRO. MEMORIA OSCURA

Porque el yo poemático forma parte de la totalidad de la nada es por lo que «soy capaz de poner en el mundo a otro y de verme limitado por él. Porque el milagro de la percepción del otro reside ante todo en que todo cuanto pueda tener algún valor como ser a mis ojos sólo lo alcanza si accede, directamente o no, a mi campo, si aparece en el balance de mi experiencia»<sup>9</sup>.

Valente, sigue las líneas de Maurice Merleau-Ponty al establecer la relación del yo con el mundo como otro, en el que lo que éste percibe ha de ser el propio mundo del yo porque nace en él como experiencia que se hace pensamiento conocido por la palabra. Y, por tanto, la visión es objetiva. Valente escribe desde la objetividad de su experiencia del mundo, que es una experiencia en que ver y soñar son semejantes. Percibe el mundo por los sentidos que muestran la opacidad del mundo: «ESCRIBO lo que veo, / aunque podría soñarlo» (MS, 165). No tiene otra forma de visión que ésta que le oprime y este impacto hiriente del mundo sobre él mismo es el acicate que le lleva a conocerlo.

Esta mirada oscura al mundo es la que le lleva a descender sobre sí buscando otra realidad diferente, y descubre la orfandad de su infancia. La infancia es una realidad oscura, que busca nostálgica su clarificación originaria, porque se halla roto el hilo con el origen. La opacidad es la realidad del mundo. Además, reconoce la infancia reciente, que le acucia a tal restauración con el lenguaje remoto del origen. El conocimiento del mundo para Valente está condicionado por los ojos. Sin embargo, el mundo se le revelará por la mirada, y por ello, no puede dejar de mirar al mundo.

9. Maurice MERLEAU-PONTY, *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus (1971), p. 197.

Si mi reino no fuera de este mundo,  
 si no tuviese ojos  
 para ver, si no fuese  
 no mirar imposible...

(MS, 166)

Esta mirada oscura se centra en la opacidad del mundo como puente que une el mundo con el origen. En ella aparece el otro –del mundo– que representa la trascendencia para el yo poemático. Valente, a través de la opacidad, no sólo persigue la reflexión sobre la realidad y el yo sino también la certeza de lo vivido. La vía es la clarificación de esta opacidad del mundo –o del otro–, que le permitirá unir el hilo roto de su naturaleza con el origen.

El yo poemático, ensordecido por la opacidad del mundo y desde esta situación extrema de muerte, se desposesiona de sí, a la vez que el otro se va clarificando. Y en este progresivo desnudamiento de ambos llegan al «gris» del silencio, y desde esta claridad inefable el yo poemático puede dar vida al otro. La vida queda alumbrada por el lenguaje que se hunde en el silencio de las aguas cenicientas del origen. Todo queda anegado por estas aguas originarias.

Borró la voz el viento.  
 El puente resbalaba hacia las aguas.  
 (–Detente. Aguarda. Espera.)

Pasó el hombre  
 y su sombra y el puente y el que hablaba.

(MS, 167)

Una vez que el otro –el mundo– se ha manifestado en su unidad con el yo poemático, esta claridad se deshace y torna al origen. Por esta clarificación, el yo poemático es consciente de su manquedad, entre lo que fue y lo que es. A este deseo nostálgico de retornar, continuamente, a lo que fue, Valente le llama «tristeza».

La pulsión hacia el origen o hacia la esencia de las cosas según Heidegger, es una fuerza telúrica que sienten la tierra, el mundo inerte, el vegetal y el hombre ligados en el devenir por llegar a ser lo que fueron. A veces la tristeza está en el ascenso y descenso de la oscuridad, esperando ser desvelada por un corazón inocente. La tristeza está en todo aquello que desposeído de sí mismo desea ser, de todo aquello que potencialmente puede ser, de lo no nacido, o de lo que ha sido pero busca de nuevo ser unidad en el origen. Otras veces la tristeza es el deseo de clarificar lo vivido desde el olvido más radical. Por fin, irrumpe, la tristeza como algo que se manifiesta súbitamente pero desaparece instantáneamente. Toda manifestación del origen es súbita pero desaparece en el momento de su aparición. El mundo tiende a lo que fue pero, de momento, lo que el yo poemático va conociendo de él son momentos fugaces del origen, que provocan odio y amor por el deseo de vivir la inmensidad originaria, eternamente.

A veces hay en la tristeza odio  
 y arrepentimiento y amor.

(MS, 168)

El otro que limitaba al yo poemático en el conocimiento del mundo es el muñeco Pancho. Este muñeco, fue creado por el yo poemático de la nada, sin atributos, en un momento en que ver y soñar eran lo mismo, pero sujeto al devenir que expresa ese estar en

pie viviendo y muriendo a la vez hasta llegar a ser cenizas. Aquel muñeco obligado a rotar en el movimiento del devenir representaba al hombre, al que se ha condenado a vivir en las mismas circunstancias precarias que a él. Además, han decidido por él, la muerte y la vida. El yo poemático se describe a sí mismo de cerca, copiándose del muñeco. Pero la realidad tiene el revestimiento del devenir y en éste se reconocen ambos: «labios, nariz zapatos». Se trata de un reconocimiento por los sentidos, único medio de percibir la realidad del mundo.

En este devenir de las cosas como continuo fluir, en el que hay «vida, risa, muerte diaria», se desarrolla la existencia del hombre gobernada por la arde que es quien le empuja al hombre a sobrevivirse en la existencia. Por eso, el muñeco cuenta con este refugio «divino» o trascendente para poder vivir y soportar la idea del devenir. El muñeco ya es un iniciado en esta búsqueda de la unidad de la realidad inmutable de lo divino. Para ello, ya sabe que tiene que llegar en una desnudez progresiva hasta su realidad inmóvil más interior, y que el camino es angosto y sacrificante. Valente identifica el muñeco con el hombre incorporado a la realidad grotesca creada.

Porque también a ti  
te hicieron (¡tan grotesco!),  
hermoso Pancho mío, a nuestra imagen.  
(MS, 171)

Y como imagen del creador el muñeco es un transeúnte en el devenir del mundo, en que cada día desciende a sus cenizas y estas sucesiones de difunto albergan todo lo que de mortecino y mísero le envuelve. Este muro ceniciento cotidiano impedía al yo poemático oír al otro interior y reconocer las remotas manifestaciones de la materia oscura que el amor alumbraba. Por ello, el fin de cada jornada era un descenso al vacío ceniciento y mortecino, y sus palabras eran expresión de la insuperable generalidad de las mismas. Esta generalidad se muestra en «la experiencia del diálogo, [cuando] la palabra del otro viene a alcanzar en nosotros nuestras significaciones, y nuestras palabras, como atestiguan las respuestas, van a tocar en él las suyas; que nos invadimos el uno al otro en cuanto que pertenecemos al mismo mundo cultural, y ante todo al mismo idioma, y que mis actos de expresión y los del otro provienen de la misma institución»<sup>10</sup>.

De un opaco vacío regresaba.  
Volvía de palabras  
de sospechosa generalidad.  
(MS, 172)

Pero el yo poemático sale de esta generalidad contagiosa de la palabra y busca la independencia o libertad de sus actos que el azar fabrica, además de buscar una relación íntima interior con el mundo primordial y con su verdad.

El camino de renovación en Valente es incesante, como hemos visto. La vida misma en su paso fugaz va desposeyéndose de esta generalidad cenicienta y buscando las fisuras opacas entre el decir del yo y del mundo, que al desnudarlas de lo sensible, dejen paso al vacío unitario que transparente el sentido del mundo.

El deseo de mantener una relación carnal entre este hombre y mujer –o entre el hombre y el mundo– marca este camino de desnudez para eliminar la opacidad y transparentar el

10. *Ibidem*, p. 202.



fondo memorial. Pero el amor es sólo deseo de devoramiento de la costra opaca de la materia del fondo. Destruída esta realidad opaca, los amantes se separan al alba en la negación del amor. De la vida quedan triviales desperdicios, que serán la víspera de experiencias ulteriores.

Aquella hora  
de soledad. Vestirse de la víspera.  
Sentir duros los límites.  
Y al cabo  
no saber, no poder reconocerse.  
(MS, 174)

En este momento de soledad en que nada se manifiesta, y en cuyos residuos no puede reconocer nada de lo vivido, el yo poemático los reconoce como procedentes del vivir en el mundo, que el mismo poeta representa por una mujer y un círculo. Este círculo para Valente encerraría la pasión del pensar –pensamiento y sentimiento– como movimiento unificador de lo múltiplicidad del mundo. Para Platón y Aristóteles «el significado supremo de la realidad es el círculo, en el cual todas las cosas del universo vuelven al lugar de donde vinieron, y donde por lo tanto no existe un fondo último de las cosas [...] que exista independientemente del Origen y del Término del universo»<sup>11</sup>. El mundo como vientre femenino gira –centrífuga y centrípetamente– descondicionando la materia del mundo, ampliando su órbita de conocimiento desde el origen a la nostalgia, sin fin, del mismo.

#### EL CÍRCULO

[...]  
Giraba la mujer.  
Rebasaba su órbita  
como un pronunciamiento  
de todo lo que es bello,  
vacío, ritual, sonoro, triste.  
(MS, 174-175)

A través de este descenso a la depuración del vivir oscuro del mundo, el yo poemático se da cuenta de que a través de él mismo puede conocer la sucesión ordenada de las cosas del mundo. Ya dijimos, que para Valente la poesía opera sobre ese inmenso campo de realidad experimentada y no conocida. Por eso toda poesía para Valente es, ante todo, un gran caer en la cuenta. Se trata de una operación de tanteo en el lenguaje oscuro del mundo, de una exploración de los signos. Y el yo poemático, ya transformado en signo, es ya reflejo de esta manifestación oscura. Para Valente es el lenguaje «el único medio que el poeta tiene para sondear ese material informe: una palabra, una frase, quizá un verso entero (ese verso que según se ha dicho nos regalan los dioses y que, a veces, debemos devolverles intacto). Ése es el precario comienzo. Nunca otro» (LPT, pp. 6-7).

Mas bien pudiera ser que ahora  
sólo por mí pudiese responder lo vivido  
y yo fuese ya imagen, supervivencia oscura,  
tenaz recuerdo de la fe que tuve,  
bajo la parda luz inmóvil de este día.  
(MS, 175-176)

11. Emanuele SEVERINO, *La filosofía antigua*, op. cit., p. 163.

En este espacio inicial y precario pero inmensamente abierto la palabra, que se escondía en el vientre del mundo a modo de semilla, se levanta la tierra levemente pero revelándose como corteza. Esta corteza es la que la palabra atraviesa en su irrupción, y queda suspendida en su propia intimidad hecha horizonte. Esta palabra ha sido el espacio de su experiencia y por ello la reconoce. Llega, en medio del dolor extremo, como enamorada fiel al requerimiento del poeta, cuyo amor le une a la vida originaria. Para María Zambrano «la acción del amor, su carácter de agente de lo divino en el hombre, se conoce, sobre todo, en ese afinamiento del ser que lo sufre y lo soporta»<sup>12</sup>.

Pues has venido  
cuando hasta su raíz mis huesos  
la pena quebrantaba.  
Así has llegado, así has venido tú,  
fidelidad sin fin que me ata a la vida.  
(MS, 176)

Esta palabra rememora, en la mirada del yo poemático en un estado de conciencia extrema o de lucidez, los signos oscuros de lo vivido en el mundo; las figuras olvidadas de lo vivido en el estado de mediación; y signos del reino del espíritu que no reconoce porque pertenecen al otro reino. Además de la infancia natal. Todo ello se revela a través de los signos libres de la memoria. Y en el centro más remoto convergen vida, memoria y signo.

Y con voz lenta  
reunió lo disperso,  
sumó gestos y nombres,  
calor de tantas manos  
y luminosos días  
en un solo suspiro,  
inmenso, poderoso,  
como la vida.  
(MS, 177)

La memoria finaliza con la muerte y, sin embargo, sobrevive en el canto. Para Valente el canto no sólo conocerá la realidad vivida y no conocida, sino también será testigo de la actitud ética<sup>13</sup>.

Pueda el canto  
dar fe del que en la lucha  
se había consumado.  
(MS, 178)

### 3.3. YO Y TÚ, AMOR. DESEO DE SER EL OTRO. LA UNIDAD

Las relaciones de yo con el tú o la palabra, a la que Valente representa por un cuerpo femenino, son de deseo amoroso, sobre todo, orientado a llegar a ser este cuerpo femenino que es quien garantiza la unidad originaria del lenguaje.

12. María ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 275.

13. En este sentido y adiestrado en tal lucha Valente dirá en *El fin de la edad de plata* (p. 141): «SÓLO quien en sus labios ha sentido, irremediable, la raíz del /canto privado puede ser del canto».

*¿Quién es el Tú?*

Valente, desde el principio de su obra, presenta al tú como una forma inmaterial de lo divino, «espíritu». Como algo cuyo espacio natural, fuera del mundo, es el agua y el aire «nadadora en el aire» (AME, 50), y cuya red sobrevuela con precisión. San Juan de la Cruz señala tres notas del pájaro solitario, «el vuelo alto y ligero, el amor con que arde; la simplicidad con que va» (V, p. 162). Estas tres propiedades, las afirma Valente de la palabra poética. De momento, de estas tres propiedades del tú, sólo el amor es la nota que más desarrolla Valente, a pesar de que las otras subyacen. Pero será más adelante de su obra donde la «simplicidad y el vuelo» serán las características centrales de la palabra.

Hasta ahora por el amor se despertaba la conciencia de una vida originaria (PL, 95); era el que pulsaba a la memoria a abrirse a sus experiencias vividas y no conocidas; además de ser el alimento compartido y solidario y una materia siempre engendrándose (PL, 101).

Ahora, que el yo poemático se ha hecho signo vacío y testimonial, el yo poemático y su objeto se han desvanecido, ya no hay ni yo ni opacidad del mundo, sino una disolución en una ilusionante unidad en el vacío. Esta unidad entre sujeto deseante y objeto deseado no se alcanza nunca porque el yo poemático siempre está en el camino de conocer más a fondo al tú por un deseo de llegar a una unidad cada vez más íntima con él. Valente inicia un camino de desnudez y de reconocimiento a través de la seducción del amor.

Después de ese vaciamiento de la opacidad del mundo para Valente sólo el amor es capaz de dar sentido al signo. Cuando el amor falta se crea la conciencia de vacío en las cosas. Valente distingue dos tipos de vacío, uno que crea matriz de ausencia y otro vacío que repite el son muerto, y no puede rescatar lo vivido y no conocido. El vacío es una extensión enorme que separa a los amantes, aunque también puede ser lugar de convocatoria de la palabra. De momento este espacio vacío se llena de noche solitaria. Por este deseo de unidad, el yo poemático quiere vivir en el infinito desear, como un espacio de perpetuo deseo de superación sobre cada realidad, no lograda o insatisfecha, que el mismo amor colma pero que vuelve a engendrar otro espacio de ausencia deseante (MS, 182).

En este largo descenso al infinito desear hay experiencias que no se consuman y sucumben. El yo poemático cuenta en este camino de perfección con el amor. El amor es aquel fuego interior del yo poemático que lo arrastra a experimentar su fondo memorial (MS, 147), y ahora, desde su interior el amor se manifiesta mostrando su materia neumática espiritual respirable que invita a conocer cada vez más. Este deseo infinito de conocer lleva a un adentramiento en la naturaleza del amor a través del eros<sup>14</sup> del cuerpo femenino: «pelo, cintura», cuerpo. Este cuerpo femenino seduce con la intención de desvelamiento. En este sentido, constituye la materia de amor creadora, que se manifiesta en el centro de esta materia de amor. Es un decir desde la propia sustancia del amor en la que el amor renace de sí mismo en cualquier momento. Y de este modo lo inaccesible se hace accesible y su vivencia se rescata a través de la palabra. La rememoración se expresará en el canto donde sobrevive la experiencia del amor.

14. Según Dante: «el eros define dos momentos, de amor y sabiduría (philo y sophia), cuyo encuentro es amoroso o erótico y, por ende, estético. [...] sólo Beatriz lleva del eros al ágape o es el eros que se transforma en ágape: "Perché la donna che per questa dia/ region ti conduce, ha ne lo sguardo /la virtù ch' ebbe la man d' Annania. / (Pues la dama que por esta región te conduce tiene en la /mirada la virtud que tuvo la mano de Ananías.)"». (Hans Urs VON BALTHASAR, Gloria, vol. 3, Ediciones Encuentro, 1987, pp. 40 y 43). Respecto a la virtud de Ananías véase Hkh., 9, 10-19.

Memoria de tu voz y de tu cuerpo  
mi juventud y mis palabras sean  
y esta imagen de ti me sobreviva.

(MS, 182-183)

Después de haber conocido la copiosa naturaleza del amor, éste se ha escondido o desvanecido y ha creado una conciencia oscura de vacío. Pero esta sombra, que oculta al cuerpo del amor, es su razón de estar. A partir de aquí, en este cuerpo se gesta el deseo que llegará, más adelante, a un vis-á-vis entre amada y amante. De momento se trata de una lucha por conquistar la palabra como portadora de la experiencia vivida y no conocida. El amor ha trascendido al yo poemático abriéndolo a un futuro cuya memoria contiene la experiencia del amor. Conocer el amor es una anticipación de este futuro y una forma de conocimiento de lo trascendente. Pero, ahora, la anticipación del conocimiento del futuro se halla a oscuras y el yo poemático no puede rebasar sus límites. El amante contempló este cuerpo de amor pero hoy es memoria oscura. El deseo de abrir la memoria oscura del amor hace transitar a los amantes rebasando y absorbiendo los límites del no-ser hasta llegar al centro donde lo que se manifestó fue insatisfacción a la vez, que ensanchaba la conciencia del vacío y del deseo de ser.

Aquí cuanto amó, manó, corrió,  
fue sed,  
[...]  
mas nunca saciedad,  
[...]

Este es el cauce seco  
que el duro estío ha despojado.

(MS, 184)

Este deseo infinito del amor conlleva en sus raíces el morir y renacer continuo y con este deseo alguien amó pero no ha renacido. Según María Zambrano si el amor descubre el no-ser es él quien torna la muerte viviente<sup>15</sup>. Y el deseo insatisfecho, porque no ha rememorado el cuerpo del amor oculto, desciende al fondo inmemorial de las aguas deseantes, morada del amor, buscando el fuego más interior (MS, 184).

Este hilo del deseo que busca el amor en el fondo es el que sostiene la memoria que la pulsará hasta la mirada donde se manifestará. La vida del amante se transforma en un continuo hacerse por el infinito deseo de alcanzar un nuevo horizonte en el conocimiento de la materia del amor que encierra la verdad que espera en el futuro siendo. El yo poemático desea que permanezca siempre este deseo de ser mientras su objetivo sea alumbrar constantemente la materia originaria o cuerpo del amor y sea conocimiento haciéndose en el poema.

Que no detenga aún  
su incorruptible curso el tiempo  
y transcurran las aguas,  
las mismas aguas que nos llevan,  
luminosas y amargas,  
mientras dure mi canto

(MS, 185)

15. María ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 274.

Vemos cómo al movernos dentro del deseo de ser el amor que es el sumo bien al que tiende el yo poemático, se advierte una realidad única y doble. La realidad única del amor que trasciende al amante, y, aunque no sabe dónde situarla, decide que esta realidad única del amor sea su límite.

«SÉ TÚ MI LIMITE»

(MS, 185)

Pero ¿de qué límite se trata?, ¿la materia de amor es un «lugar vallado» y más allá de estos límites no se puede ir y el amante viviría dentro de éstos? o ¿la materia del amor es una frontera en el camino ilimitado de la trascendencia y, una vez alcanzada, el amante no puede ir más allá? En ambos casos ¿cuál es la cifra de la materia espiritual del amor?

Probablemente se trate, como ya dijimos, de un confín insuperable dentro del cual se superan todos los límites a los que la indagación del hombre puede llegar. Éste sería el extremo límite del todo. Valente podría ser partidario de este límite insuperable que contiene infinitud de límites y desde cada límite superado, el amante obtendría un conocimiento más profundo de la amada o del tú. Porque para Valente el límite es el lugar del perpetuo comenzar en cuyo movimiento –o deseo de posesión– se vivencia el cuerpo infinito del amor que provoca vida y destruye todo lo que no es materia de amor. Del amor emerge, no sólo la palabra que permite el diálogo entre los amantes sino, también, lo divino en el hombre, esto es, aquello que le hace ser esencialmente humano. Esta «existencia» que el amor manifiesta puede referirse a dos realidades distintas: una, lo que se manifiesta en el amor es el hombre como ser de conciencia y, en este caso, estaríamos dentro de la corriente filosófica del Idealismo alemán, y, otra como la unidad sustancial de cuerpo y alma. Esta última manifestación unitiva del amor, la desarrollaremos en la segunda parte de nuestro estudio.

El hombre de conciencia es el que vive en el «presente siendo» de forma anticipada. Según el Idealismo alemán «Su vivir será, previvir, lanzarse hacia el futuro como hace el conocimiento. Obligar a la vida, a toda la vida, a que siga el destino del conocimiento. La vida instalada en el lugar del conocimiento resulta al propio tiempo sometida a él y deificada»<sup>16</sup>. Este conocimiento del fondo es el que el poeta va rescatando al amor y llegará un momento de su obra en el que el yo poemático se deificará como veremos (ADL, 13). El amor como raíz fundamental de lo humano, por un lado arrastra al yo poemático a ser su propio fondo, a una unidad con el amor y, por otro, crea fronteras y distancias entre lo humano y lo divino. El amor, hecho de pneuma y fuego, arde eternamente en la mitad del mundo sin consumirse. El movimiento erótico del fondo que encarna el cuerpo del amor es la única ley del yo poemático, porque ese movimiento permite el conocimiento del acontecer histórico del hombre, que se restaura en el poema (MS, 186).

Se plantea la cuestión de la naturaleza «divina» de lo acaecido o creado. «En cuanto sujeto del conocimiento, el hombre, sujeto puro es divino, y más si tiene ante sí el horizonte total del “saber absoluto”. Y en cuanto agente de la historia es divino porque ejecuta un proceso divino él mismo y por ello, no tiene derecho a reclamar. [...] No tiene a nadie más allá de sí, lo divino no está en el más allá, ya no es una forma incógnita; es la pretensión de acabar con Dios desconocido, con lo desconocido de Dios, pues todo, la historia, es el centro de este todo, es justamente revelación»<sup>17</sup>. Este yo poemático, hecho conciencia por el

16. *Ibidem*, p. 21.

17. *Ibidem*, p. 258.

amor, será quien desvelará lo que ha sido su vivir en la historia, a través de las contracciones propias del amor.

«Mas aceptar lo divino de verdad es aceptar el misterio último, lo inaccesible de Dios, el Deus absconditus, que subsiste en el seno de Dios revelado»<sup>18</sup> como Valente lo aceptará a partir de su obra Interior con figura. El cuerpo del amor ha de retener al amante en el límite que le permita acceder perpetuamente al límite insuperable del cuerpo del amor, de forma que el yo poemático se vaya acercando no sólo a ser imagen del amor, que no es más que volver al principio, y a lo que aspira ahora, sino a ser el espejo creador a semejanza del cuerpo del amor, como ocurrirá más adelante.

Retenme.  
Sé tú mi límite.  
Y yo la imagen  
de mí, feliz, que tú me has dado.  
(MS, 186)

### 3.4. VIVENCIA HISTÓRICA DEL ESPÍRITU

Valente, como hombre de conciencia histórica, situado en ese previvir del conocimiento, conoce su vivir histórico, hecho memoria, a través del amor o del espíritu. La memoria del espíritu se gesta en la entraña del hombre, lugar insobornable de padecimiento, casi siempre por la conciencia clara entre lo que es y lo que hubiera querido ser. Este extremo contiene la inmensidad de la materia del fondo, pero para llegar a ella, primero tiene que conocer lo que ha vivido y no ha conocido, sabe que en el mismo acto de conocer se aniquila en el fondo lo vivido y con el tiempo puede llegar a transparentar el fondo.

El conocimiento del fondo histórico de lo que ha sido se revela para Valente a través de la memoria individual y de la memoria colectiva.

#### 3.4.1. Memoria individual. Memoria muerta y Memoria viva

¿Qué es lo que se manifiesta y se deshace en el acontecer histórico, que constituye para Valente el movimiento creador?

Para Valente hay una doble realidad en el acaecer histórico, una constituida por la costra que él mismo llama memoria muerta, respaldada por una sociedad de hechos miméticos y otra realidad, más profunda o espiritual o de amor, taponada por aquella realidad «mortal». Parece que la realidad histórica ha sido absorbida por el espíritu, pues, éste sería el que acaece en la historia desvelando qué ha sido el hombre. La interioridad se ha hecho historia. Para Zambrano se trataría de la historia divina, mas hecha, al fin, por el hombre con sus acciones y padecimientos<sup>19</sup>. Valente coincide con Zambrano en que la historia estaría constituida por aquello que le hace al hombre ser esencialmente hombre.

Valente en el recuento de su historia personal memorable pone de relieve el pecado y los adolescentes, la infancia y la relación del adolescente con el padre. Todas estas claves poéticas conforman la memoria muerta y la memoria viva del poeta.

18. *Ibidem*, p. 258.

19. *Ibidem*, p. 17.

La memoria muerta la constituye la falta de amor de la sociedad hacia los adolescentes. La relación entre la sociedad y estos jóvenes se basaba en la represión sexual. El pecado nacía de un espacio oscuro cuyo resplandor ocultaba el sordo ruido del momento del placer y del perdón. Pero no se combate cualquier pecado, sino sólo el relacionado con las prácticas sexuales de los adolescentes. Este pecado, y el sexto mandamiento que lo prohibía, era el único espacio que la moral del tiempo advertía en los adolescentes<sup>20</sup>.

El pecado era el único  
objeto de la vida.

(MS, 189)

Los censores-tutores aprehendían a los adolescentes con sus manos<sup>21</sup> pulposas a los que reprendían por sus prácticas sexuales. Los adolescentes, ante la represión social, y obrando según su naturaleza, cercaban el tiempo y lo constituían en un pasado muerto (MS, 189). El yo poemático adentrándose en esta memoria muerta descubre el espacio municipal<sup>22</sup> que hacía posible y reforzaba esa vivencia «muerta» de los adolescentes. En esta situación de vacío no sabían cómo vivir la vida para no estar siempre vacíos. El lenguaje no podía expresar esta realidad extrema «mortal», que los adolescentes inmersos en lo convencional y familiar asentían, pero éstos, aunque ya «muertos» –o como muertos–, repetían «mortalmente» la rueda del devenir sin un destino.

20. Según A. Risco, amigo y compañero de Valente, en el relato «Hagiografía» de Nueve Enunciaciones, Valente describe su primera experiencia sexual. Destacamos de la narración la imagen mística del trance o arrebatado a la no visión gozosa. «Los muslos de la mujer se separaron al fin sobre los suyos. Sintió que su propio cuerpo crecía y se prolongaba, se anegaba en el otro. Sus ojos se entornaron y nublaron como en el espasmo, dicen, de los santos cuando del arrebatado entran o se sumen en la no visión». (p. 39).

21. Valente rememora en «La mano» (EFP, 55-57) el ritual de las confesiones: «LA MANO recorría mi nuca una y otra vez, suave y pesada a un tiempo como una enorme losa blanda. Yo tenía doblada la cerviz, puesto de bruces sobre la portezuela del confesionario. [...] Declaré al fin lo indeclarable. [...] No, no podía recordar cuántas veces. [...] La voz carnosa me entraba ya por la boca, aliento arriba, se pegaba a la tráquea, me oprimía el estómago, resonaba de pronto con volumen de órgano en las cuevas del vientre, penetraba como flauta o cuchillo en los recónditos puntos germinales. [...] Más tarde, más tarde... ¿pero cuántas veces? [...] Sentí una enorme laxitud y oí con serenidad la fórmula inmerecida del perdón». Todavía a Antonio Risco le resuenan oscuras aquellas palabras de las confesiones. Al leer a Valente todavía oye su voz que dice: «Recuerda Antón, nuestras confesiones de entonces, la mano persuasiva en la nuca y la voz que te pregunta cuántas veces, porque acaso nos hemos confesado en efecto con el mismo clérigo, ya que pertenecíamos a la misma parroquia y los dos estábamos afiliados a la Acción Católica». (Antonio RISCO, «La narración de José Ángel Valente», Material Valente, Edición de Claudio Rodríguez Fer, Madrid, Júcar, 1994, p. 160). En «Hagiografía» de Nueve enunciaciones (p. 35) Valente describe los efectos del pecado: «Le dijeron que era fácil en casos tales de pecado la pérdida total de la memoria, el reblandecimiento de la médula ósea y la calvicie prematura como indicio de una fase terminal».

22. El vacío de esta sociedad hipócrita lo esperpentiza Valente en «La ceremonia» (EFP, 35-36). Y volverá sobre la esclerosis de esta sociedad en *El inocente* (pp. 323-327). Además de este lugar donde nació y pasó la infancia y la adolescencia nada grato había que recordar sólo lo negativo de su tierra natal: «No tenía recuerdo duradero que no fuera el de la infancia cercada. Torpe lugar de nieblas insalubres. [...] Niñez y adolescencia sitiadas. [...] alrededor todo tenía vida menor que un muerto. Era la mineral supervivencia del vacío de nada. Y en los pasillos, en las paredes, [...] se escribía en palotes la parodia soez, la falsa historia de antemano negada. [...] Era tiempo de huir. [...] No conservaste imágenes, decías. Acaso sí. De una esquina de piedra y de un árbol segado. O la memoria de tu propio cuerpo, de un ave agonizante en manos de nadie». (EFP, 177-178). Además, en «Hagiografía» de Nueve enunciaciones (p. 34) describe la desolación de las provincias en la postguerra en la que creció el poeta: «Andaba confundido e intermedio. Iba de pantalón corto todavía, aunque algunos de sus amigos ya vestían bombachos, los bombachos aquellos que vestían los niños ya crecidos en la triste posguerra. Hablo de los bombachos en provincias, de la posguerra en las provincias, de la triste posguerra en las tristes provincias, de toda la latitud, en fin, de la desolación».

Pequeña ciudad sórdida, perdida,  
municipal, oscura.  
[...]  
Palabras incompletas o imposibles  
signos.

(MS, 190-191)

Ante este sórdido vacío, el yo poemático buceaba en la memoria, e iba ganando territorios nuevos a la oscuridad interior, hasta perderse, por la desnudez, en la memoria infantil, ahora tapiada por la ausencia. Desde el umbral de esta ausencia de la memoria infantil, el yo poemático contempla –y a la vez se conoce por el poema–, los distintos asistentes al funeral de su padre que sólo traen aspectos oscuros de la vida provinciana. Uno de ellos le ofrece una imagen de su infancia, «de lo que fue», sin embargo, sólo su padre, muerto, contiene su vida entera. Para Valente el padre muerto contiene la memoria total del yo poemático, la unidad del origen. Estos tipos que acuden al funeral cumplen el rito vacío e inútil de las fórmulas convencionales, por las que, como Valente ya había anticipado (MS, 161), aún tenía que morir. Ahora es el momento en que el poeta conoce la realidad muerta de «las viejas fórmulas»<sup>23</sup>.

La asamblea,  
devota o indiferente o enternecida,  
circunspecta y simbólica,  
se deshizo en saludos.

(MS, 192)

Este ambiente oscuro y provinciano ocultaba fragmentos o residuos de niñez y otras vidas inmaculadas como la de su padre. Los fragmentos de niñez corresponden a su propia infancia, a ese niño que había amado al padre. Este amor infantil pulsa a recordar la imagen<sup>24</sup> del padre.

Mas también vi entre todos  
al que lo había amado.  
(Sólo entonces se alzó, segura y mía,  
en su dolor tu imagen).

(MS, 192)

El yo poemático no mezcla su dolor con lo expresado, porque lo que está vivo es el recuerdo del amor de padre a hijo, y lo demás pertenece al rito cuyas palabras están muertas. Ambos aspectos son tan distintos como que uno pertenece a lo viviente y el otro está condenado a rodar en su propio vacío. Por pertenecer a lo viviente el padre vuelve continuamente al recuerdo de Valente, donde el poeta bebe su origen.

23. Una de estas fórmulas se cumple en el ritual de los funerales. Valente los tiene muy vivos en su memoria como lo demostró en las jornadas celebradas por la Complutense en Almería en julio de 1994. Valente habló largamente y con fervor sobre los velatorios en Galicia: las plañideras, los banquetes hasta el amanecer, las conversaciones vacías e interminables, etc. En su obra se alude a este rito varias veces.

24. Quizá se pueda ver en la aparición de la imagen del padre al hijo una influencia de Virgilio donde se lee: «Tu triste imagen, ¡Oh padre!, presentándoseme continuamente es la que me ha impulsado a pisar estos umbrales». («Eneida», VI, Poetas latinos, Madrid, E.D.A.F., 1962, p. 278).



O vuelvo al borde del arroyo  
donde aún está tu boca o donde aún bebo  
tu duración, la frescura del agua  
y la luz natural de tu mirada.

(MS, 195)

Pero también, Valente muestra el fraude de una educación<sup>25</sup> cuyos principios rectores expresaban la desconexión entre la educación y la vida y, por tanto, inútiles: el sometimiento a los superiores y a sus fórmulas tradicionales impuestas; el respeto a lo que siempre se ha entendido igual respecto al orden y al pecado del sexo, cuyos criterios se desvanecieron y pusieron en tela de juicio todas las pautas morales que había recibido.

Valente es concluyente en el rechazo de los ritos y fórmulas estériles, porque son formas cristalizadas que no generan vida. Es curioso que la muerte de un vivo, la del padre, convoque la muerte de lo que «siempre se dice igual» y no lo exorcice, ya que sigue condenado en su vaciedad, y, sin embargo, la muerte de lo que estaba vivo sigue vivo. Y ésta es la esperanza de nuestro sueño el que permanezca vivo en el silencio de donde emergerá la realidad original con nuevo impulso. La memoria, además de albergar la memoria muerta formada por la parálisis del pecado, de la ciudad municipal con su «orden reverencial», de los ritos y costumbres sociales, recoge, también, la memoria viva de lo viviente y dentro de ésta la memoria infantil como un refugio de vida de amor con el padre y con esta mujer siempre viva y viviente.

AQUELLA mujer que día a día  
combatió por nosotros  
y el ascua del hogar tuvo encendida.

(MS, 196)

Esta mujer –Lucila, probablemente (AME, 14)– era el espacio abierto o libre frente a una infancia cercada. Su voz era el espacio lumínico al que la muerte no alcanzaba y, hoy, esta voz compartida intenta conjurar los territorios de muerte que rodean a la infancia. Ella era el seno caliente y axis de luz que constituía el refugio infantil. El amor de esta mujer queda como residuo que renace. Y este residuo es la forma de su memoria en nosotros, que a pesar de ser hoy ceniza, es una ceniza enamorada y su amor diamantino sobrevive a la noche. Esta noche para Valente es la memoria muerta.

Cuanto hay de amor en nuestras manos nace  
del amor que nos diste.  
Forma es de tu memoria, calcinada ceniza.  
El duro diamante sobrevive a la noche.

(MS, 196)

25. Valente muestra algunos de los principios jesuíticos recibidos en «Homenaje a Quintiliano» en *El fin de la edad de plata* (p. 182): «Se buscan con toda diligencia varios modos de despertar y animar los estudiantes al estudio, y se usan nuevos ejercicios de letras y nuevas maneras de conferencias y disputas y de premios; los cuales y el puntillo de la honra y la competencia y la prominencia de los asientos y títulos son grande espuela... [...] dividían los reverendos padres a la clase entre cartagineses y romanos, con la debida prominencia de asientos y de títulos, y el sonido feliz, heroico, sacrosanto, de la radiante espuela». Antonio Risco recuerda su militancia y la del poeta en el bando de los cartagineses: «Conocí el tipo de enseñanza jesuítica, y posiblemente en la misma escuela orensana, basada en la competición entre romanos y cartagineses, con la coincidencia azarosa de que yo también milité repetidamente en el bando contestatario y rebelde, el de los cartagineses». («La narración de José Ángel Valente», *Material Valente*, Madrid, Júcar, 1994, p. 161). Sobre «romanos y cartagineses» véase Valente «El ángel de la historia», *Cultura*, ABC, op. cit., p. 43.

Valente rememorará el bulto memorial del fondo donde fluye la realidad histórica muerta y la del amor, en un encuentro del poeta consigo mismo.

### 3.4.2. *Memoria colectiva. Memoria muerta y Memoria viva*

Como ya decíamos, para Valente la historia personal debe ser mezclada con la colectiva que la hará anónima y verdadera. El punto de convergencia entre lo personal y lo común se inicia en una realidad decapitada por aquella sociedad represora e hipócrita, considerada entonces como verdadera y justa, en la que había crecido la infancia y la adolescencia del poeta y, además, en tiempo de guerra. Se rememora el tiempo de la Guerra civil en una de las provincias periféricas que vive la situación extrema del vacío. La sociedad estaba constituida por figuras unas ortopédicas y otras funestas de orden institucional. Los niños paseaban su inocencia y su obligada religiosidad (MS, 199). Frente a este irónico candor infantil, se desarrollaba el ambiente hostil de la Guerra civil convertida en cruzada: distintivos religiosos, escuadrones de moros escuálidos, el brillo de la infancia girando entre luces, y los vítores embriagados de triunfo.

Pasaban trenes  
cargados de soldados a la guerra  
(MS, 199)

Valente incluye, colectivamente, a todos los que, como él, vivieron una infancia «dulce» alejados del pasmo sórdido de lo que ocurría a su alrededor, hundidos y educados en una realidad ficticia de predicamentos hinchados, en medio de las iras de una guerra fratricida.

Estábamos remotos  
chupando caramelos,  
con tantas estampitas y retratos  
y tanto ir y venir y tanta cólera,  
tanta predicación y tantos muertos  
y tanta sorda infancia irremediable.  
(MS, 200)

La memoria no sólo desvela el territorio común cercado de la infancia, la sorda ingenuidad y la muerte, provocada por el vacío de las fórmulas sociales, militares y religiosas, sino también, y al lado de esta muerte común, se produce la muerte de los poetas que mantuvieron una postura testimonial y ética, y, por fin, el exilio de la guerra civil.

Valente ejemplifica la postura de los que ejercieron el compromiso ético e intelectual con la realidad y con ellos mismos, a través de la figura del poeta inglés John Cornford, asesinado durante la guerra civil española, y cuyo sacrificio ha pulsado la respiración de estas palabras desde el silencio.

JOHN CORNFORD, veintiún años  
ametrallados sobre el aire  
en que han nacido estas palabras.  
(MS, 200)

Después de la Segunda guerra mundial, los poetas se replegaron a su mutuo consuelo y este retroceso fue borrado del poema de Auden.

Después cayó, como dijiste,  
la noche larga sobre Europa.  
Los poetas retrocedieron  
a su pasión consolatoria  
y aquellas horas de amistad  
en un ejército del pueblo  
fueron borradas con la cola  
subrepticia de la tristeza  
en el tumulto repentino.

(MS, 201)

Si Auden eludió en sus versos este «retroceso» de los poetas, por un cambio de postura ulterior, Valente denuncia no sólo el «retroceso» sino también la retirada de los versos del poema. Los poetas de los años treinta se pusieron al lado de este cadáver retrocediendo, y cundió la desesperanza. De la destrucción y de sus residuos se alza la materia resucitada: John Cornford y los hombres vivos pueden conversar porque emplean el mismo código, el lenguaje retraído y angosto de los vivos. Para Valente «la poesía pasa por tal lugar del sacrificio en esos años de la historia española y en los inmediatos de la historia europea» (LPT, p. 186).

Pero, el intelecto de la «progresía», aún se hallaba entre los poetas frívolos que aguardaban que otros poetas, testimoniales, sucumbieran para, hipócritamente, asombrarse. Pero Cornford no huyó de la postura testimonial de los poetas verdaderos, porque hizo de la vida y de la muerte un único acto, y de su vida y de la escritura una sola pasión. De ahí su juventud inmemorial.

No quisiste huir de la vida  
con el disfraz del pensamiento.  
[...]  
Un solo acto vida y muerte,  
la fe y el verso un solo acto.  
[...] un solo acto  
tu juventud y la esperanza.

(MS, 202)

La Guerra civil, también, provocó que gentes disconformes con lo que sucedía en España, se exiliaran. La actitud de Valente hacia los exiliados es siempre crítica<sup>26</sup>. Para Valente el tiempo del exilio es irrecuperable. Los exiliados no deben creer que tienen razón porque la tuvieron en otro momento y no deben esperar que la historia desande el tiempo y los remita, sin haber cambiado, a este momento apoteósico del exilio. Pues el comienzo no existe y el presente es la prueba de que no hay comienzo y el exiliado es la demostración de que no lo hay, porque la vida ha continuado independiente de ellos, y el exiliado se ha consumido en la nostalgia de aquel momento histórico.

26. Según Zambrano «Valente tenía en efecto, en líneas generales, una visión negativa de los exiliados políticos nacida de la decepción que su trato produjo. “Salvo excepciones –nos dice– como don Alberto Jiménez Fraud, Max Aub o la misma María, uno tenía la sensación de que se habían quedado detenidos en el momento de su salida del país, anquilosados, aferrados a una realidad ya existente. Nada más retrógrado ni más reaccionario que el conjunto del exilio español”». (Amparo AMORÓS, «Zambrano-Valente: La palabra, lugar de encuentro», *Litoral*, vol. 2, núms. 124-126, op. cit., p. 68).

LO PEOR es creer  
 que se tiene razón por haberla tenido  
 o esperar que la historia devane los relojes  
 y nos devuelva intactos al tiempo en que quisiéramos  
 que todo comenzase.  
 Pues ni antes ni después existe ese comienzo  
 y el presente es su negación y tú su fruto,  
 hermano consumido en habitar tu sombra.

(MS, 202-203)

La gloria de este momento era toda futura. Mientras tanto, hoy, los muertos<sup>27</sup> con su olvido construyen el futuro: la casa, el pan y nuestro porvenir. Sin embargo, el exiliado detenido en su rememoración igual que el héroe en su estatua de bronce, es conocido de pocos y desconocedor de lo que ocurre en el momento actual. Prefirió el destierro, a combatir o defenderse, sin saber que el destierro era peor que la propia muerte. Y ahora sobremuere porque se ha quedado detenido en un momento determinado de su vida o de la historia, «entre metralla y cantos», petrificado en él y porque ha vendido esa imagen cristalizada de él (MS, 204).

Además del padecimiento de la muerte y del destierro de la Guerra civil, la injusticia milenaria continúa alumbrada por la luz más interior del hombre. La historia vivida ha lacerado el centro humano por la esclavitud y por la impotencia. Pesa la mudez pero sobrevive «Silos» cuya luz alumbraba el hondo clamor de la palabra histórica, nunca vencido.

#### SILOS

La luz.

[...]

Pesa la luz. Gravita el eje ardiente  
 sobre el pecho del hombre,  
 sobre su sorda servidumbre  
 y el seco llanto de los siglos.

Silos.

(MS, 204-205)

Este dolor interior milenario del hombre continúa prolongándose en el uso que el poder hace de la palabra. Frente a la palabra testimonial y ética de Silos, aparece en la historia común del hombre, el discurso del poder carente de autenticidad.

El que habla, el visitante, en principio es un hombre dual, porque por un lado, su discurso es monótono –repite el son consabido de una sociedad falsa y muerta– y por otro, recoge los huecos «grises» del fondo que pueden alzarse pero quedan mudos. Este silencio intersticial «doloroso» lo oculta con lo que él considera que es su deber para con el poder: ser solidario con lo que el poder considera justo o injusto. Su palabra no puede ir más allá de los cauces limitados del poder. Todo lo que dijo sobre el conocimiento del hombre se redujo a lo que el poder decide que fue el hombre. Todo lo que su palabra no desveló, quedó sumido en el dolor hiriente y a medias rememorado.

27. Para José Ángel Valente: «los muertos no pueden recordarnos. Nosotros sí, a ellos. De ahí que, entre cuantos tuvimos –a veces con muy grandes diferencias cronológicas– alguna forma de vinculación biográfica con ese acontecimiento lacerante de la vida española, la poesía haya funcionado como depositaria de la memoria colectiva. Nada hizo con ello que fuera ajeno a su naturaleza, pues el territorio de las Musas es el natural de las hijas de la Memoria». («Poesía y exilio», *Culturas/Diario* 16, núm. 406 [31-7-1993], p. II). A estas musas alude VALENTE en *El fin de la edad de plata* (p. 141).

EL HOMBRE que tenía ante mí hablaba  
 con monótona voz y entre grises silencios.  
 [...] dijo  
 cuanto pudo o quisieron que dijese.  
 Fuese el hombre.

(MS, 205-206)

Esta palabra represiva y ocultadora reproduce el orden institucionalizado cuyo lenguaje «ha de eludir las formas pugnaces de una realidad que, por su propia naturaleza, tiende a irrumpir del subsuelo histórico» (LPT, p. 51). De ahí, el llanto por no poder recordar lo vivido. Frente a esta palabra inmovilizada, está la palabra clandestina que quiebra la máscara del poder y, retrayéndose hacia el vaciado radical del origen, ha denunciado la injusticia, ha mendigado la pobreza, ha sufrido prisión pero nunca ha sido vencida. «Es la palabra poética que por el hecho de ser creadora, lleva en su raíz la denuncia, restituye al lenguaje su verdad. He ahí uno de los ejes centrales de la función social [...] del arte: la restauración de un lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, es decir, la posibilidad histórica de “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”» (ibídem, pp. 53-54).

#### CÉSAR VALLEJO

[...]  
 El mendigo de nada  
 o de justicia.  
 El roto, el quebrantado,  
 pero nunca vencido.  
 El pueblo, la promesa, la palabra.

(MS, 207)

Estas dos concepciones del uso de la palabra, desde el poder y desde la clandestinidad, enfrentan al poeta y a la poesía en la concepción del oficio poético. El lenguaje en el poeta se va radicalizando en su cerrazón porque evita no sólo los silencios, sino las preguntas que desvelan o desandan su pasado. El falso poeta se prolonga en su falso lenguaje que no permite fisuras que pongan en tela de juicio aquello que oculta la máscara de su vida: su vendimiento<sup>28</sup> al poder halagador. El poeta parece que, en principio, está llamado para fines más altos y nobles. Pero éste es un poeta hijo de la mendacidad del momento histórico que se deja arrastrar por el honorable escalafón y la peana, y es infiel a sí mismo y a los demás hombres<sup>29</sup>.

28. En *El fin de la edad de plata* (p. 13), Femio Terpiada, el aedo, pide clemencia a Ulises porque se vendió al poder: «-No quieras degollarme -dijo Femio con voz casi ilegible-. Canté a los pretendientes, obligado por la necesidad, la canción que un dios me inspiraba. Los tiempos son difíciles y quién iba a pensar que tú vendrías. Así que tuve necesidad de pan, de un puesto, de un pequeño prestigio entre los otros, de modestos viajes [...] No quieras tú quitar la vida a quien nada tiene de sí, pues ni siquiera la canción es suya». (Véase este diálogo en HOMERO, «Matanza de los pretendientes», *Odisea*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, 10ª edición, p. 234).

29. Este poema titulado «Poeta en tiempo de miseria» fue interpretado por Félix Grande como una parodia del poeta José Hierro. La polémica la recoge Daydi-Tolson en su estudio *Voces de la tribu. La poesía de José Ángel Valente* (pp. 362-363), y todavía hoy, después de dieciséis años (1969-1995), Miguel García-Posada, con ocasión del premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana concedido a José Hierro, la recuerda en estos términos: «Poeta en tiempo de miseria» lo llamó -lo aludió- cáusticamente un insigne especialista en desleales necrológicas y acervos dicitarios de casino de Ginebra. («José Hierro», *El País*, 30-11-95, p. 38). Véase HEIDEGGER, «¿Y para qué poetas?» (*Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 241-289).

Metal noble tal vez que el martillo batiera  
para causa más pura.  
Poeta en tiempo de miseria, en tiempo de mentira  
y de infidelidad.

(MS, 208-209)

La poesía se expresa con «palabras distintas» que son las que destruyen lo establecido por el poder. Valente considera necesario este vaciado radical del lenguaje que no es sino la forma de revertir el lenguaje a sus raíces de donde emergen los nuevos contenidos de la nueva poesía. La poesía huyó de la poesía acomodaticia y de la mendacidad del poder y se alojó en el poeta que hará de ella un instrumento hiriente, capaz de hacer emerger los nuevos contenidos, que la palabra oculta. La verdad que oculta es su realidad primordial y elemental. Este lenguaje originario es el de la nueva poesía. Este lenguaje era más puro por eso no lo reconocen.

Huyó la poesía  
del ataúd y el cetro.  
[...]  
Y vino a nuestro encuentro  
con palabras distintas, que no reconocimos,  
contra nuestras palabras.

(MS, 209-210)

Los poetas, lejos de esclarecer la realidad que oculta el lenguaje del poder, se sumaron a ella y engrosaron el vacío lunar del lenguaje ideológico del poder. En este sentido Valente dice:

Horro de significaciones, de dictum, ese lenguaje reducido a una especie de *dicens* sonámbulo se convierte en un inamovible bien comunitario o patrimonio público, que es necesario preservar de toda grieta, de toda fisura, de todo cambio. El signo lingüístico deja de ser portador del mundo de las relaciones interpersonales y todo el lenguaje queda impositivamente convertido en lenguaje público. El lado público –no necesariamente social– del lenguaje devora todo el sistema semiológico y lo falsifica (LPT, p. 52).

El poder establece como orden «la concordia», signo que tiene su significado dentro del sonambulismo «dicente» comunitario. Con ese signo el poder oculta la violencia de su orden y tal falsificación la delata un niño al pedir la palabra.

LA CONCORDIA  
[...]  
Llegó un niño de pronto, alzó la mano,  
pidió pan, rompió el hilo del discurso.  
Reventó el orador, huyeron todos.  
–Jamás la violencia, se dijeron.

(MS, 210)

Se produce un enfrentamiento con la «palabra poética de raíz [...] creadora y, por eso mismo, denunciadora de un lenguaje público que reducido a la inmovilidad impositiva del discurso ha perdido validez, es decir, se corrompe, está corrupto» (ibídem, p. 53). Este lenguaje corrompido envuelve al receptor, que no reconoce las circunstancias –contexto– en que se emiten los mensajes y los acepta por ignorancia o porque la imposición

totalizadora del lenguaje público haya anulado en él la posibilidad de ser, incluso, el uso subversivo de la palabra. En esta irrealidad en la que ha sucumbido el lenguaje queda preservada la historia y el orden que la genera: la concordia<sup>30</sup>.

Exhaló el aire putrefacto pétalos  
de santidad y orden.  
Quedó a salvo la Historia, los principios,  
el gas del alumbrado, la fe pública.  
– Jamás la violencia, cantó el coro,  
unánime, feliz, perseverante.

(MS, 211)

Valente, como ya había hecho anteriormente, hace balance de lo vivido como historia personal y común a los hombres, inscrita en una sociedad llena de convencionalismos sociales, en la que creció la infancia y la adolescencia con la guerra civil española como telón de fondo. A pesar de la sangre dolorida de la muerte y del destierro, la injusticia milenaria continúa, también el llanto y la promesa de su desvelamiento, no por el poeta de palabra cristalizada por el poder sino por la poesía hiriente y elemental.

Valente sitúa el balance en un espacio interrogativo en el que no espera respuesta sino sólo quiere poner de manifiesto lo que permanece y se desvanece de lo vivido, además de lo nunca vivido pero manifestado en la luz. Y de los poetas ¿qué queda?, ¿y de aquello por lo que han luchado? ¿de su inconformismo? Si queda mucho o poco de aquella juventud en el momento actual, poco anima la conversación porque es incapaz de abrir los muros sórdidos de la infancia a lo que fue. Este cerco de la infancia se deshace por el hastío pero no alumbrará la infancia. En esta situación desoladora, parece que, para Valente el balance de lo vivido es negativo. No espera nada, pero la inutilidad de lo vivido se convierte en tema de conversación, y a través de ella, espera revivir el pasado. Pero éste poco puede revelarle, porque lo vivido no le puede dar más vida. De ahí la inutilidad de recuperar lo vivido.

Valente denuncia, además, una sociedad industrial provinciana que suena a economía, a burocracias, a mejoras urbanas «muy a la europea», pero debajo de esta ironía sonora se manifiesta la sordidez de esa sociedad. Ante tal mezquindad la voz de los poetas no llega al público porque no han tenido acceso a los discursos o cauces institucionales de expresión pública. Es inútil gritar, porque el público está educado en la palabra institucional. Y, además, siempre hay personas dispuestas a allanar o a abaratar el camino para que el hombre mezquino –unidireccional– pueda alcanzar lo prometido. También denuncia Valente el «aire europeo» llegado a España a través de la prensa europea –«Barcelona: Ramblas»– que diseminan más «dioses» y el ruido ensordecedor y atractivo de los turistas.

Por fin, ¿qué queda de todo lo que ha dicho que fue? Poco o nada, un enorme desierto vacío y soledad.

Me pregunto qué queda, pues, de todo  
o de tan poco como fuimos,  
bajo el tendido cielo del estío  
enorme y duro, solo y sin nostalgia.

(MS, 214)

30. Valente nos advierte de la agresiva concordia del poder: «no hay que olvidar que el mismo hombre [se refiere a Pericles] que hace figurar entre las supremas virtudes de Atenas la de no suscitar jamás el rencor de sus enemigos puede organizar una pura y simple operación de chantaje económico contra el pequeño Estado de Megara, bloqueando todo su comercio y reduciendo a sus habitantes al hambre». (LPT, p. 42).

Frente a aquella palabra del orden institucional que falsificaba el contexto, y el receptor quedaba anulado en la irrealidad del poder de cualquier tipo, Valente busca la palabra verdadera de Antonio Machado, de Jiménez Fraud y la desterrada o exílica como espacio común para los poetas actuales, que luchan contra la mendacidad perversa del poder.

Según Lezama Lima, «cuando Valente señala la eticidad fundamental de españoles como Cossío, F. Giner de los Ríos, Sanz del Río parece que busca de nuevo la tradición del bien, la verdad y la belleza, en que se enraízan poetas como A. Machado y Juan Ramón Jiménez. Trata con la inquietud con que pueden tocarse ciertos misterios una forma de ver y actuar que está en la tradición del Soberano Bien. [...] El bien, la verdad y la belleza fluyen como un arca sellada que va mostrando la perennidad del reto. La terateia es un continuo, no una excepción»<sup>31</sup>.

La palabra de Machado abarca este continuum del fondo y se «prolonga» por la vibración de este fondo en el poema. Para Valente esta vibración tenía una «dimensión de futuro, como algo casi exclusivamente creado por la proyección de nuestra propia esperanza. Pero fue Machado hijo de otra esperanza anterior a la nuestra, y la virtud temporal, histórica, del símbolo Machado es precisamente religarnos a ella» (LPT, p. 220). La palabra machadiana, de doble filo, lucha contra la mendacidad, contra los muros de opresión, guiada por su profunda luminosidad y a su verdad dura y desnuda acuden estos poetas. Esta verdad nace de su propia desnudez «suspendida» en el límite más interior de lo viviente. Esta palabra que manifestaba «la mirada original sostenida, revivida, renace del sujeto que o bien es él, ya él mismo, o se va haciendo por ella, a través de ella y con ella, él mismo, acercándose en un proceso esencial del existir humano a la identidad desde la mismidad»<sup>32</sup>. Es una mirada de continuo retorno al punto cero, que a su paso, va revelándose y haciéndose camino.

Como una torre llena de tiempo  
queda tu verso.  
Tú te has ido  
por el camino irrevocable  
que te iba haciendo tu mirada.  
(MS, 215)

Para Valente la búsqueda de la verdad responde a una conciencia común y libre. Por eso esta mirada que desvelaba el sueño original y, por tanto, la manifestación de lo único, sería el espacio común y creador de encuentro entre Machado y los poetas actuales que prolongan este lugar ajeno y tan propio. Para Valente la poesía tiene pocas posibilidades de sobrevivir «sin ese suelo común de creencias y supuestos morales compartidos que permiten al hombre [...] el supremo ejercicio de la amistad y del diálogo» (LPT, p. 227).

Dinos si en ella nos tuviste,  
si en tu sueño nos reconoces,  
si en el descenso de los ríos  
que combaten por el mañana  
nuestra verdad te continúa,  
te somos fieles en la lucha.  
(MS, 215-216)

31. José LEZAMA LIMA, «José Ángel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia», Quimera, núms. 39-40, op. cit., p. 91.

32. María ZAMBRANO, «La mirada originaria», Quimera, núm. 4, op. cit., p. 41.



Para Valente, «es hoy más urgente que nunca encontrar ese lenguaje común, que facilite los contactos creadores y la integración total de la inteligencia en una aventura humana superior» (ibídem, p. 227). La Residencia de Estudiantes, que llevaba el sello muy personal de Alberto Jiménez Fraud, insertó este actualísimo espíritu en aquello que era enlace con las generaciones más jóvenes.

Machado bebió de esta aventura humana como lo muestra su palabra que combate por la verdad como espacio común a los hombres, y Jiménez Fraud también se mantuvo firme en la verdad hiriente, libre del halago del poder y de los que buscaban un monumento. Sus palabras fueron fuente de verdad y distintas a las palabras de los poetas en tiempo de mentira. De este modo, se yergue el hombre de conciencia libre, no sólo ante la vida sino también ante la muerte, la libertad la conquistó con su vida ejemplar. Él está presente en los poetas afines buscadores de la verdad originaria y, en esta morada originaria común a los hombres, sobrevive.

Libre fue ante la muerte  
con libertad que sólo  
su propia vida pudo darle.  
Y así en su claridad,  
en su fe y en nosotros,  
sobrevive.

(MS, 216-217)

Esta palabra verdadera de Machado y de Fraud nace siempre en el apartamiento de la vida pública, en el exilio, en el abandono y muerte errática. Se trata de la palabra traste-rada que mora en la noche, lugar de purgación y de renovación de la palabra poética. En este lugar nocturno la palabra se deshace del polvo de la realidad cotidiana aniquilada y se reviste de la intimidad del saber de los antiguos, cuyo conocimiento es alimento de sí mismo. En este estado de suspensión en el que predomina la pasión del pensamiento o movimiento meditativo de la materia poética nocturna, la palabra no teme la pobreza porque ella es su estado continuo de apertura, ni padece la muerte porque está en un estado de suspensión.

Se apaciguan las horas, el afán o la pena.  
Habitó con pasión el pensamiento.  
Tal es mi vida en ellos  
que en mi oscura morada  
ni la pobreza temo ni padezco la muerte.

(MS, 219)

Si el exilio era una experiencia extrema de sacrificio como renovación voluntaria de la palabra verdadera frente a la palabra de la mendacidad, ahora Valente nos ofrece un ejemplo de la mendacidad de los dioses, en una experiencia extrema de fe ciega, el sacrificio de Isaac, en el que no va a haber renovación, porque no es un acto libre en cuanto que ha habido engaño. Abraham «engaña a la mujer» y obediente a las palabras del dios, sale al alba, a escondidas, con su hijo inocente. Después del esfuerzo personal –tres días– llegaron a la cima, espacio donde se hace visible el dios. Abraham dispone todo para el sacrificio. Valente denuncia la obediencia ciega del cumplimiento de los mandatos o principios o «caprichos» del poder manifiesto religioso que sepulta el deseo de experiencia de lo divino y convierte al individuo en un fanático de las ideas religio-

sas. Por la fe ciega, el deseo desnudo queda en deseo nada más. No hay respuesta, porque no desvela el sentido esencial y total del mundo. Después de consultar a los dioses, decidores del destino, éstos abandonan al hombre a su destino. Silencio vacío en el horizonte.

La mirada del joven consultó el horizonte.  
 Pero ya en vano.  
 Un sol plumizo no velaba ahora  
 el vacío silencio de los dioses.

(MS, 221)

Y, ahora, en el vacío silente y solitario es el momento de la inversión de la realidad vacía, de la manifestación de cuanto de divina o celeste alberga esta raíz o fondo interior humano para transformar el mundo en el que experiencia personal y colectiva mantienen la unidad de un lenguaje común.

ES AHORA la hora  
 de sacudir la raíz y volverla hacia el cielo,

(MS, 221)

Valente ha conseguido ese lenguaje común a través del proceso meditativo que comparte la poesía con ciertas prácticas de recogimiento interior de la mística, y a través de estos ejercicios la poesía descubre todos los valores que ella debe recuperar y defender, así como el camino del reverso de la realidad que ha de recorrer: es hora de la palabra insinuante del hombre desnudo; de la muerte como renovación para el cobarde; del deseo de ser para el avaro; del pensamiento solidario para el cínico; del alumbramiento de la verdad para el creyente; de la libertad espiritual para el dogmático; de la inocencia para el nostálgico del origen, de la inocencia con toda la luz original. La palabra originaria con esta luz hiriente quiebra los límites dando paso a lo vivido, y la sombra de lo vivido se atraviesa por el dardo de la libertad. La palabra es un signo libre de la memoria que irrumpe de esta raíz original y en tal palabra libre se restaura la experiencia (MS, 221-222).

### 3.4.3. *Creación del signo libre*

Para la palabra de Valente ya ha llegado el espacio-tiempo del milagro o de la verdad. Esta verdad emerge de la sombra de la realidad primordial como un estallido de libertad. La creación del signo o de la palabra es un acto libre del hombre en el que su verdad original irrumpe. La tarea del hombre «poeta-artista» es dar forma a esta realidad informe constituida por los limos del fondo, más interior del hombre, en el que su realidad anónima se hace «señal» y la prolongación de ésta permanece deshaciéndose, «forma quebradiza», en la mirada en el instante de su aparición. En la mirada se encuentran el contemplador y lo contemplado en cuyo ensimismamiento busca el eje, el centro, el vacío que permita el movimiento giratorio creador de los opuestos. En este vacío reside nuestro ser por un instante. Y a partir de aquí otra vida, la vida originaria del ser comienza, es decir, se abre el reverso de la realidad, la de la raíz de lo humano, de la libertad, que es el territorio poético del ser, con el que se inicia la segunda parte de este trabajo. Territorio oscuro e infinitamente abierto el de la palabra poética.

EN ESTE objeto breve  
 a que dio forma el hombre,  
 [...]  
 Aquí, en este objeto  
 en el que la pupila se demora y vuelve  
 y busca el eje de la proporción, reside  
 por un instante nuestro ser,  
 y desde allí otra vida dilata su verdad  
 y otra pupila y otro sueño encuentran  
 su más simple respuesta.

(MS, 225)

En ese instante súbito en el que se manifiesta el ser originario, irrumpe la alegría de dicho instante, a la vez, como signo de la raíz de la materia de amor, o del sentir iluminante que creaba la conciencia de lo que en este instante se pierde al desaparecer<sup>33</sup>. Y en esta carencia de la razón de la alegría se halla el yo poemático.

El yo poemático va buscando la razón de la alegría. Pero es inútil buscarla, esencialmente, por ella misma, porque está en todas partes, abarcando la totalidad de la realidad. Ella es fugaz y permanente, testimonio de cuanto toma forma en el hombre y se cumple. Aunque su luz es menos amarga que la del hombre, la materia que alumbraba es común a los sueños de todos los hombres (MS, 226-227). Y la alegría del instante muestra el sueño de Valente que consiste en un canto testimonial. Un canto violento capaz de hacer estallar la «palabra intocable» en palabras ciegas, donde yace el canto.

UN CANTO.

Quisiera un canto  
 que hiciese estallar en cien palabras ciegas  
 la palabra intocable.

(MS, 227)

Un canto de palabra firme, que no contenga palabras vacías cuyo espesor se desmorone. Un canto tejido por la explosión de un silencio<sup>34</sup>. Anhela un canto de balbuceos resultado de la explosión de un no saber sabiendo o de su inefabilidad.

La explosión de un silencio.

(MS, 227)

Un canto en que la experiencia solitaria se convierta en experiencia solidaria, siempre a punto de ser dicho; que desde el silencio le espolea a forzar el propio silencio porque sabe que una sola palabra pura e ininteligible sería suficiente para arrasar el mundo, para llegar al vacío y arrebatarlos a lo más interior de la experiencia del corazón. Un canto que exprese el fluir del tiempo, en un girar rotatorio y continuo de la naturaleza. Desde la irrupción de la hoja, hasta el olvido inefable de lo que ha sido, pasando por los sucesivos ciclos naturales, que se insertan en la madre materia desde siempre. Pero, ahora, sin em-

33. En PL, 95-96 comentamos que el sentir originario iluminaba el origen en un instante y dejaba la huella del amor en la materia, que constituía su respiración y conocimiento inmediato, y al desaparecer el instante, la memoria buscaba esta «razón de la alegría».

34. El canto que espera Valente es la forma o la materia de este silencio conquistado en la noche. «Después, hombre en su noche, privado fue de la visión y el canto, pero ya el don del canto entero se cumpliera y su forma o verdad era ahora el silencio». (EFP, 141)

bargo, el hilo está roto con el origen y no permite reconocer en el olvido lo que fue. Valente apela a la palabra de contenidos nuevos que está oculta por la opacidad de lenguajes inmovilizados por la lógica del poder institucional del tipo que sea. Permanece, pues, la sombra de la noche de esta costra opaca ocultadora de la palabra viva, constituida por el deseo infinito del cobarde, el deseo de la estéril dádiva, la descomposición de lo grotesco, la conciencia, fingidamente tranquila, del que quiere rechazar lo vivido, la palabra incisiva y el amor inocente.

Dura la noche,  
la pasión amarilla del cobarde,  
la postura fetal de la avaricia,  
la putrefacta risa de la hiena,  
el fingido reposo de aquel que bien quisiera  
ahuyentar lo vivido, la lámina acerada  
del puñal y el amor inocente.

¿Por este sueño he combatido?

(MS, 228-229)

Parece que Valente, por la pregunta del último verso, «¿Por este sueño he combatido?» ha llegado a una conclusión pesimista. Ahora bien, si el poeta buscaba que la poesía fuera un modo de conocimiento de la realidad, de la que no tenía ningún conocimiento previo, aunque sí intuiciones sobre ella, verdaderamente este poema es revelador de la misma porque lo que la realidad desvela es todo lo que impide la irrupción de la palabra hiriente e inocente.

Sin embargo, en este último espacio en que duraba la noche de esa costra que la palabra no puede romper, está el movimiento subterráneo de la palabra que llama al poeta para que encuentre una chispa de vida en ella que alumbre el mundo.

Pero las palabras se organizaban en su decir vertiginoso de los signos vacíos que repetían el son muerto de las palabras inmovilizadas y de la vieja moralidad. Hay un lenguaje total originario pero el hilo está roto y las palabras vuelven para reanudar ese hilo que las devuelva a su naturaleza primordial. Por ello, aguardan la mano violenta que las destruya, y las vacíe de aquellos contenidos que las han viciado y las sumerja en el silencio ininteligible, que exige «un entender propiamente noético que, en el caso del místico, es un saber del no saber, o, todavía en las palabras del Cusano, un *Intelligere incomprehensibiliter*» (V, p. 88). Las palabras tienen algo que obligan al poeta a buscar. Esta llamada originaria emerge desde los sueños, desde el fondo oscuro de la noche en que alguien se adelanta y habla intentando tejer el hilo roto al origen, para que de éste surja el verdadero sentido de las palabras. Este sentido «ininteligible» del fondo de las palabras es lo que ellas mismas invitan al poeta a encontrar.

Bajo la imperiosa llamada  
asociada a los sueños,  
al fondo incomprensible de la noche,  
a la urgente presencia  
del que acude y me habla en busca de los hilos  
de otro argumento y otra fe,  
hay algo que esas mismas palabras  
hastadas de sí mismas, insistentes  
como una invitación o una súplica,  
nos obligan a hallar.

(MS, 231)

Pero este hilo tejido al origen es el deseo de la propia memoria nocturna de conocerse. Éste puede alzar al canto lo que vive en ella, pero se anega en su imposibilidad. No puede a veces alzarse al canto lo que vive y puja por irrumpir<sup>35</sup>.

Y la memoria,  
irreparable, hunde su raíz en lo amargo.  
(MS, 232-233)

El abismo entre la realidad y la palabra estaba abierto, porque la realidad no se había aniquilado. El signo no estaba vacío porque algo quedaba en el ambiente: un «muerto insuficiente» que, como Polinices «nunca visible, [...] [es] un muerto detenido en su descenso a los dioses del fondo. Este muerto detenido va a ser la hórrida plataforma de la tragedia, pues, la nueva ley, el orden recién estrenado, [-por Creonte-] nunca podrá cubrir bastante la respuesta sombría del vencido» (LPT, p. 44).

Sí, algo estaba  
definitivamente roto.  
(MS, 234)

«Un aire corrupto de descomposición y podredumbre llega hasta las puertas mismas del palacio de Creonte desde las palabras del guarda que conduce a Antígona: “Vueltos al lugar, y bajo el peso de tus terribles amenazas, apartamos la tierra que cubría el cadáver hasta dejar totalmente desnudo el cuerpo ya reblandecido. Nos sentamos después en lo alto de unas rocas para que nos protegiera el viento contra su hedor...”» (ibídem, pp. 44-45). Este aire corrupto desvelaba el anverso de la máscara de la realidad, que va descomponiendo o resquebrajando los principios rectores de la historia, y su hedor va devorando la realidad, pero no llega a aniquilarla. Sólo delata la connivencia de los ejecutores de la historia.

Sí, algo hedía  
[...]  
Y así la Historia, la grande Historia, resultaba  
turbio negocio de alta complicidad o medianía.  
(MS, 234-235)

Hay, pues, la lógica segura y manifiesta de la ley, la higiene de la patria, y un orden conclusivo que recompensa y condena en derecho. Pero alrededor de las columnas armoniosas de la justicia, desde la raíz misma de lo que su ley impone, empieza a extenderse el acre olor de lo corrupto [...] Olor amenazante, «impuro hedor», [...] que enloquece a las aves, confunde los presagios e incita a la revuelta en ciudades lejanas. He ahí el fondo sombrío sobre el que hablan los personajes de la tragedia.

Y, sin embargo, sobre ese fondo se alza poderosa y razonada la ley, el orden deducido de la victoria, es decir, de los reconocidos fundamentos de la ciudad y de la patria (ibídem, pp. 44-45).

La realidad rota y todavía manifiesta huele. Su hedor va minando toda la ciudad, sus espacios convencionales, sus lugares extremos e incluso las estatuas de los fundadores de la

35. Esta imposibilidad de alzarse al canto para Valente es la incapacidad de recordar. Así lo muestra en *El fin de la edad de plata* (p. 23): «LA MUJER sintió infinitamente adherida a su paladar la áspera materia del sufrimiento. [...] La mujer no podía recordar, porque el dolor era toda la materia de la memoria».

patria. Para Valente algo, pues, quedaba por decir: la historia que fundaba este muerto deficiente cuya pestilencia destruía la recta historia y con su presencia denunciaba un tiempo de miseria.

Sí, algo quedaba, al cabo, por decir  
para oprobio del tiempo.

(MS, 235)

Parece que Valente no ha llegado muy lejos en el hallazgo de la palabra poética como portadora de la justicia, porque todavía la injusticia memorial continúa en la vida del hombre, y frente a ésta, el deseo interior de sobrevivir a ella. Valente distingue dos tipos de palabras: la mecanizada y la poética creadora de devenir histórico. La primera conlleva toda la injusticia porque es esclava de la realidad represiva y se ajusta a su ley, y la segunda, la inocente e inalterable, que irrumpe del subsuelo de esta realidad y se hace portadora de las relaciones entre los hombres, y en cuya raíz, lleva la denuncia que restituye a la realidad y al lenguaje su verdad y ésta sobrevive a lo fosilizado en el hombre.

Se produce la decepción y la esperanza a la vez, en la palabra para hacer al hombre libre, aunque el yo poemático no conoce todavía el alcance de la palabra. La esperanza en la palabra para transformar el mundo está en esa razón de la alegría del instante o destello originario, cuyo fuego es la naturaleza de la palabra poética, que perpetúa el deseo del hombre en el querer ser. Pues más allá del sueño del hombre las palabras distintas a su sueño opaco, brotan del subsuelo originario o verdadera fuente, y el viento llevador y traedor de un nuevo aliento transformará el mundo. Esta transformación se inicia desde el olvido originario a través del cual Valente recupera esta respiración nueva de lo que experimentó en el estado de mediación originario, al que Lázaro entró por la muerte, y cuya experiencia olvidó al entrar en la vida o sueño mortal. Sin embargo, la palabra libre rememorarán también esta experiencia vivida y perdida.

Pues más allá de nuestro sueño  
las palabras, que no nos pertenecen,  
se asocian como nubes  
que un día el viento precipita  
sobre la tierra  
para cambiar, no inútilmente, el mundo.

(MS, 236)

Pero, de momento, continúa el sueño mortal del hombre en el mundo o en la noche estéril.

### 3.5. DURA LA NOCHE ESTÉRIL DEL SUEÑO DEL MUNDO. EL OTRO NO-SER

Para Valente el alma humana procede originariamente del espíritu y ésta al entrar en el cuerpo, –limos de barro–, olvida lo originario vivido, y este olvido crea el mundo interior y el mundo exterior, ambos como sueño. Pero el alma en el mundo es consciente, por la acción del amor, de lo que le falta para llegar a ser ella misma. Por esta carencia, que llamaremos no-ser porque busca ser, emprende un camino de ascesis hacia la unidad con el tú o amor, que es el ser, porque éste representa lo único de la palabra.

La distancia, entre lo que el hombre es en el mundo y lo que fue, está representada por una serie de elementos oscuros, pertenecientes a lo moral –ético–, que entorpecen la

aparición o visibilidad de lo único en el alma. Éstos son la envidia, la avaricia, la pereza, la gula, la lujuria, el orgullo y la ira. Para Plotino<sup>36</sup>:

El regreso al Uno es una simplificación que significa «despojarse de todo»: no sólo de las pasiones y del cuerpo, sino de la misma razón y conocimiento, no para caer en un vago sentimiento sino para impulsar al máximo la contemplación de ese Uno supremo que está por encima del Espíritu y del conocimiento humano de él.

El alma, de momento, está en una ascesis de liberación de las pasiones, de corrupción y muerte de las cosas del universo en un regreso al lugar de donde han venido y todavía no llega a esa profundidad de aniquilamiento tan agudo, que anuncia Plotino.

Valente cuenta hasta ahora en su obra poética con un fondo de amor creador divino en la palabra y, sin embargo, el hombre vive desamparado en el mundo, reducido a vivir el otro no-ser<sup>37</sup>, como forma de no alcanzar nunca al otro o el amor, que representa lo uno.

La envidia nace en la ausencia del otro que puede darle la vida. La envidia surge de lo que consume la realidad sin terminar de aniquilarla, de ahí que no pueda ser universo unido y vivificante, porque no puede abolir del todo la realidad y llegar a la nada trascendente de los místicos que sería la verdadera morada. La nada de la envidia nunca será habitable porque quedan siempre posos muertos por aniquilar. La envidia proyecta en el espejo una imagen del otro de la que depende la envidia, porque es lo envidiado. Pero ésta no es la imagen de lo único, que es la que necesita para salir de sí, sino que le devuelve siempre la misma imagen vacía. En este desasosiego por ser, la envidia se manifiesta como materia informe de lo que no es, ni será nunca. La envidia nace como la noche de esa matriz de ausencia del otro. Esta ausencia es la distancia al otro que destruye, continuamente, con avidez por querer ser la unidad del otro (7R, 240-241).

La avaricia representaría, para Valente, ese movimiento oscuro y cerrado, que gira sobre sí mismo sin darse o sin entregarse al otro y por lo tanto nunca se manifiesta. En este círculo oscuro en que se destruye la realidad sin darse, ni siquiera en su destrucción se elimina o se muestra la posibilidad de ser, porque no hay entrega. Se trata de un lenguaje vacío (7R, 242). La pereza sería materia informe que aspira a manifestarse en un continuo retorno a lo inmóvil. Madre materia detenida en sus propias contracciones, es decir, para Valente sería movimiento de ser sin llegar a ser nunca (7R, 243). Esta materia informe tuvo la unidad de lo divino, pero la perdió y ahora nada la revela. Su estancia es sólo movimiento de formación. Esta avidez de sí mismo se manifiesta en la mirada que devuelve sobre sí misma la imagen de perpetua formación de la pereza. Se trata de una imagen en duración del no-ser de la pereza, no del otro en la unidad. La gula muestra el deseo de ser el otro a través del placer excesivo. El apetito desordenado asciende en el vacío abriendo huecos de ausencia cuyos restos son incapaces de alimentar y regenerar la tierra para que emerja la vida como unidad.

36. Emanuele SEVERINO, *La filosofía antigua*, op. cit., p. 205. El subrayado es nuestro.

37. La causa de este no-ser probablemente sea para Valente, Leza, el Gran Hostigador, el dios Cronos «el que acosaba a su grado; los huesos del hombre jamás podrían resistir la presión de su mano». (EFP, 23). La mujer desea interrogar al dios acerca de su condición infernal y por eso: «Iba siempre hacia el horizonte, donde entre cielo y tierra no hay separación. Un atardecer, a orillas de un río inmenso, encontró a un anciano. [...] El anciano [...] le dijo que era inútil su camino, que el dios iba sentado a lomos de cada hombre, cabalgaba en su espalda sin abandonarlo nunca y sin dejarse ver». (EFP, 25). La salida que propone Valente ante el problema del «mal» en el mundo es el camino interior del místico, donde el tiempo se anula: «Se sentó en silencio, al lado del anciano, junto al río sin término, y así permaneció durante muchos días, noches, estaciones, soles y lunas y tiempo innumerable, a orilla de las aguas que se iban llevando su transparente imagen hacia el mar». (EFP, 25-26)

El hipo tácito,  
 la marea ascendente,  
 la gula inflando velas  
 de viento interminable,  
 abriendo fauces, cuévanos,  
 devolviendo excedentes y residuos  
 sobre la desangrada tierra seca  
 y en los mares helados.

(7R, 245)

Hasta ahora Valente va generando un espacio que responde al otro no-ser. Se inicia en la ausencia y aniquilación de la distancia hasta el otro que buscaba la envidia, a la vez se engendraba el movimiento estéril de la avaricia sobre sí, la pereza orientaba este movimiento de formación, por la gula se pierde el movimiento pulsor hacia el ser, y en la lujuria el sexo eleva el deseo de ser pero sus restos no son renovadores, sólo queda el deseo de entregarse.

De cualquier forma, la lujuria para Valente es importante porque reproduce el ambiente de asfixia social que rodeaba a aquellos adolescentes, que ya hemos visto. Valente la representa por una muchacha cuya mirada está obstruida por los principios regentes de la sociedad de aquel tiempo de miseria individual y colectiva en la que vivió, y, sin embargo, ahora, entra en la vida desposeída de estos principios regentes. Por eso, ahora sería tiempo de entregarse al otro, realidad nunca vivida, pero es tarde. Sólo repite una «moderna» salmodia aprendida que oculta la oscura realidad provinciana de chica «bien educada o de buenos principios». Esta mujercita no tiene palabras propias sino aprendidas. Parece que la canción francesa de moda le oculta aquella realidad repetida de principios aprendidos y de aspecto burgués. A pesar de que ella cree que se ha liberado de su pasado aprendido, cuando la ocasión se repite, ella recupera frases aprendidas en su pasado. Todo sigue girando en el vacío. Y en éste –y ya irónicamente– no dudará en entregarse, aunque sólo haya deseo, sin que alcance al otro o el amor que le mostraría realmente lo que es.

no dudarás en entregarte,  
 entonces–  
 es decir, sin que llegue  
 el deseo a pasión ni la pasión a amor ni el hálito  
 terrible del amor  
 al abrasado borde de tu cuerpo.

(7R, 248)

El orgullo muestra, para Valente, la forma de un dios desviviéndose por el amor. Habita sus propias miserias, destruyendo el horizonte mimético de los dioses, el infierno del mundo y el resentimiento del hombre. Vive en el mundo, pero enajenado, desasido de sí mismo y embriagado de amor, que no alcanza a ser nunca el amor mismo. Esta imagen del dios del no-ser quiere transformarla en unidad de ser porque sabe que es la única manera de salvarse de su infierno. Cuando se manifestó no lo conocieron porque era el otro «desposeído». El no reconocerlo justificaba la imposición de la ley del poder, que encenagaba la tierra. Este dios lo fija Valente en «Leopardi». Se trata de un dios –o del hombre– descendido al mundo con una pasión, la de ser hombre. Pero este deseo en el mundo iba en contra de la realidad mimética, a pesar de ello, el dios Leopardi llega en su impulso humano a ser su propia esencia hasta la burla. Al final, el vacío generado por la ausencia se llena con la soledad en la que emerge la luz, penosamente, conquistada y de la que no es digna



la tierra. Aquella luz sólo es del solitario, del condenado a vivir, –humanamente–, en medio del vacío inútil del mundo.

No, no es digna la tierra  
de tu luz solitaria,  
amargo dios humanamente alzado  
en la infinita vanidad de todo.

(7R, 250)

Después del infierno del mundo en el que el hombre está condenado a vivir en el no-ser nunca logrado, y el mundo está desvivido o desrealizado en una soledad que nada pretende, la realidad se llena de fantasmas, pesadillas y temores, que vienen a llenar este vacío de ser hombre inalcanzado. ¿Podemos pensar que el hombre ha encontrado el tope de la realidad que lo circunscribe y que la siente como resistencia?

Tras este desengaño el hombre queda inmerso en su soledad buceando en el vacío hasta dar con la realidad primordial que sabe que es la fuente de lo viviente del amor. Para Zambrano «cada época tiene [su propia caverna] como tiene su infierno propio. En cada época el hombre siente su confinamiento en diversa manera; la resistencia que encuentra ante la realidad es su caverna»<sup>38</sup>. La salvación de la caverna o del mundo vendrá de su destrucción que le permita al hombre entrar en un espacio no hollado todavía. Parece que Valente sitúa este adentrarse en el reverso del mundo en el día de la ira. Una ira que liberará al mundo de su violencia histórica, como acceso a la realidad originaria de la nada, porque las criaturas son, en tanto que regresan a la fuente originaria de todo ser. La violencia destructiva de este día de la ira la expresa el poeta a través de la distorsión aniquiladora de la realidad en este canto apocalíptico. Éste muestra una visión tensionada que mantiene las contradicciones temporales del cuadrilátero dentro del círculo, de lo horizontal y lo vertical, de la tierra y más allá de ésta. Y a través de esta furia tensionada Valente manifiesta el deseo de acabar con el llanto infernal del hombre y con su tremenda injusticia para acceder a lo originario.

el día del laurel y la serpiente,  
el día en que la cólera del mundo  
destruye el mundo, el día de la ira.

(7R, 252)

38. Cf. ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 302.



Valente va a intentar recuperar lo vivido en el origen, porque la naturaleza no es más que una aspiración hacia el ser, pero antes tiene que deshacerse de la caverna temporal en la que vive.

Para Platón el salir fuera de la caverna era la salvación del hombre porque al deshacerse de lo «terrestre» entraba en el recinto abierto de las ideas. «El conocimiento era el camino de “salvación”. Y conocer es identificar el pensar propio con el ser –idea o esencia–; es un proceso que al cumplirse nos transporta a la pura objetividad, nos convierte en la objetividad. Y lo que de nosotros no puede ser convertido queda abandonado. Lo primero, el tiempo»<sup>1</sup>. Para conocer hay que salir de la caverna temporal y entrar en el no tiempo. Según María Zambrano:

El cristianismo ofreció desde el primer momento la conversión de la caverna temporal. El hombre interior de San Pablo que por obra de Cristo nace desde lo más hondo de la interioridad y al nacer transforma todo el tiempo en eternidad. [...] El cristianismo no ha de abandonar propiamente nada, pues al nacer en Cristo, al nacer por Cristo, arrastra y transforma su entera condición. Ser cristiano es entrar en sí mismo, entrar en Cristo que yace en cada uno de los hombres. Despertar en Él, nacer en Él<sup>2</sup>.

Este despertar en lo divino ya lo pedía Valente como la salvación al final del continuo rotar lazario (PL, 141). Hay que transformar esta caverna temporal en vivencia interior y espiritual para que la verdad emerja en la poesía.

Noli foras ire; in te ipsum  
redi. In interiore hominis  
habitat veritas.  
Et si tuam naturam mutabilem  
inveneris, transcede et te ipsum.  
San Agustín

El alma olvidó la experiencia del origen al entrar en el mundo y Valente intenta recuperar ambas experiencias a través de la poesía. Lo que Valente quiere rescatar es la experiencia del yo interior o del origen y la del yo exterior o la del mundo porque ambas pertenecen al olvido.

1. *Ibidem*, pp. 302-303.

2. *Ibidem*, p. 303.

Para Valente la poesía es un medio de indagación para conocer lo que ha vivido y ahora no conoce. Pero acabamos de decir que hay que salir de la caverna temporal para conocer. Luego la poesía se mueve en un tiempo continuo o eterno porque lo que en ella amanece está fuera de lo cronológico. Por la poesía volvemos a la realidad primordial y a una situación inocente, anterior a todo saber; a todo conocer, a todo entender. El conocimiento poético de la experiencia ha de buscarse desde un «no entender», en un territorio por el que se va sin arrimo de luz alguna del entendimiento y que, con palabras memoriales, se sitúa siempre donde «nadie parecía» o en el lugar del todo. La poesía es voz de este silencio, voz de la memoria del olvido.

La poesía va a la búsqueda de lo que vivenció en su experiencia originaria y lo olvidó. Para Valente la poesía recobra el conocimiento de esa experiencia que vivió y todavía no ha conocido. El rescate se realiza en un ir y venir a la fuente originaria a través del ritmo respiratorio de lo viviente: la experiencia vivida se va con la inspiración y vuelve en la expiración del aire. Movimiento continuo y permanente que asegura la prolongación de la vida de la materia poética. El yo poemático abre su corazón para que penetre el espíritu –la inspiración poética– pero se queda deseante. Al fin, el viento le lleva al extremo o fuente de la experiencia en donde nadie parecía. Y lo que rescata es el olvido que se lo lleva el viento y queda en huella respirante y orgánica que abre la vida originaria: Instante de fulmínea inserción del logos en la sangre (V, p. 67).

Se fue en el viento,  
quedó en mi sangre.  
Volvió en el aire.

(BS, 257)

Para Valente lo que se restaura de la experiencia es el olvido de la misma. Olvido que responde al lleno de la palabra inicial que dice el principio o el origen, ahora perdido. Este olvido procede de la experiencia vivida del origen cuya inminencia del decir es desaparecer en el mismo acto y el silencio del olvido no puede expresarse porque no hay palabras que puedan alojar esta memoria del olvido, aunque a lo que aspira el poeta es a una rememoración que se aproxime al sentido. Valente declara aquí el «corto decir» de la palabra. Sin embargo, el lenguaje es el único medio de conocer la experiencia vivida originaria. A pesar de la imposibilidad, el poeta intenta entrar en la experiencia del olvido y se hunden en su silencio, junto con la verdad adquirida en la experiencia del origen, las palabras inefables, el cantor y el poema, que expresaban esta verdad (BS, 258). ¿Quién vendrá que formalice o empuje las palabras desde el olvido? La respuesta está en el poeta, que se sume en una estado de espera para clarificar esa emoción que, aunque va y viene, permanece inalterada, por eso tiene porvenir la espera. El olvido lo representa por la niebla que oculta la experiencia del origen, cuyo conocimiento es, ahora, objeto de la espera.

VUELVE  
la niebla.  
Enciende  
la candela.  
[...]  
Pero vuelve  
la niebla.

(BS, 258)<sup>3</sup>

3. Esta canción de espera de la amada es la segunda versión del poeta. La primera versión del tema aparece en «Cielo natal». La jornada y otros poemas», 1954, p. 234. La presunta segunda versión aparece en *Breve*

El olvido estaría constituido para Valente por un vacío en el que la materia está rotando para hacerse cada vez más de la materia del espíritu o lugar donde nada parecía. Estado de desposesión al que llegó Lázaro por la muerte.

El proceso creador se reinicia en el olvido de lo vivido en este espacio de desnudez y lo vivido en la experiencia en el mundo. Ambos yoes, el interior y el mundano, se sacrifican por llegar a la unidad desnuda del corazón. Y, en éste se manifiesta el secreto a la vez que permanece. Todo en el corazón gira y permanece, porque el ritmo sólo se detiene, aparentemente, cuando se ha conseguido lo que se pretendía, «el florón», y la materia entra en reposo (BS, 259). En este lugar, todo lo que llega por la muerte, se transforma en semilla. La potencialidad de la semilla-palabra, en su rotación profunda llega al extremo en su experiencia giratoria en

NOVIEMBRE grande, noviembre yerto,  
me visto un traje de largos ecos,  
de largos ecos, de enormes humos:  
Todos los Santos, Fieles Difuntos.

(BS, 260)

Noviembre es un espacio extremo del proceso de la formación de la semilla, y en ella, descende lo que ha sido llama y ahora es «piedra negra»<sup>4</sup> que advendrá en diamante o transparencia por la resurrección final. Para los estoicos la semilla de todas las cosas es el logos. «El Logos es “fuego” artífice del mundo, no desea reducir la razón a simple corporeidad, sino que desea afirmar que la raíz de toda corporeidad (o sea el “fuego”) es la misma Razón absoluta del Todo»<sup>5</sup>. Esta llama, igual proviene del logos como de la llama de amor del espíritu que se halla en el fondo del alma. «El Alma [...] es el Espíritu en cuanto productor del mundo, o sea en cuanto está presente en el mundo y siente la participación de éste»<sup>6</sup>.

A esta materia solidificada por la llama, –«difuntos purgados»– le siguen las «almas purgadas» que ascienden hasta la raíz húmeda, espacio en tránsito hacia lo celeste, infinitamente abierto a la inocencia originaria cuya manifestación se hunde en la sombra de la luz del origen (BS, 260). En esta sombra de lo inefable del origen se vela la potencialidad de la semilla, su soledad y su silencio. Para Valente «la poesía agota todas las posibilidades de lo memorable, pues también en ellas se produce como una restauración de la experiencia por aproximación al sentido, como un “retour de soi sur soi” [...], es decir, como un “esfuerzo por restituir a la experiencia la flexibilidad que el contemplativo no adivinaba mientras estaba aún en el interior del drama mismo”» (LPT, p. 67). Este volver sobre sí en la meditación cuando se está en el proceso creador consiste en un deseo de ir más allá de

son, 1953-1968, porque este libro recoge poemas contemporáneos del conjunto de poemas de 1954 y entonces no sabemos cuál es la primera o segunda versión. La niebla vuelve porque ha habido antes luz en la espera. Exhorta al hablante para que mantenga el deseo encendido, porque los deseos de ambos combaten en la confusión oscura y naufragan en ese espacio entre la aniquilación y las redes frías de la espera: «Vuelve la niebla./Enciende/la candela./Mis navíos, tus ojos,/naufragando en la niebla./Entre la niebla fría,/aterida la espera». («Cielo natal». La jornada y otros poemas», 1954, p. 234).

4. Esta piedra negra es aquella piedra total que guardaba íntimamente el sentido de la experiencia, pero fue arrojada al mar, y sin voz para expresar la palabra, volvió tierra adentro en busca de la voz natural o ininteligible, para lo que tuvo que rodar y rodar «y al cabo de largo tiempo» hasta llegar al centro cuya luz alumbrará la ininteligibilidad de la experiencia originaria: Fui la piedra fui el centro/yme arrojaron al mar/ y al cabo de largo tiempo/ mi centro vine a encontrar. (V, pp. 15-16).

5. Emanuele SEVERINO, *La filosofía antigua*, op. cit., p. 179.

6. *Ibidem*, p. 201.

sus posibilidades, de llegar al silencio más profundo en el que se gesta y nace lentamente un espacio anterior a la creación. Y la materia que se despereza nace como algo que se busca a sí mismo, y después de la oscuridad inefable se inicia el empezar a decir el silencio que al alba se manifiesta.

En su caja de pino al alba  
el muerto se desvelaba.  
(BS, 261)<sup>7</sup>

El yo poemático inmerso en este círculo del silencio inefable suplica a la luna que alumbré esta oscuridad que protege la verdad del espíritu o de lo divino y, por tanto, inefable. La luna reluciente ha de alumbrar esta verdad en la desnudez del yo poemático por la luz más interior, que alumbrá las raíces del yo verdadero, contra el halago de las pasiones, instintos y ensoñaciones del hombre. Esta luz proporciona un conocimiento de los estados interiores más altos a los que el místico o el poeta llegan, pero ilumina un misterio sin que deje de ser inaccesible.

Con la luz que reluces  
toda la noche me alumbres.  
(BS, 262)

Esta luz, que manifiesta la realidad del fondo, da a conocer la infancia como origen de los mundos perdidos. El mundo como un rompecabezas perdido y lo demás, son inmediaciones vacías de tantos mundos destruidos. Nada ni nadie se manifestó en este vacío ni pudo recomponer el mundo fragmentario y perdido de la infancia, ni los mundos caídos. La recomposición es difícil por la discontinuidad entre lo que fue la experiencia y lo que el olvido recupera de esa experiencia. Para María Zambrano «la necesidad de fabular proviene, sin duda, de este pasado puro, que permanece vacío, que no puede llenarse con recuerdo alguno, punto de partida de la nostalgia.

Y al no poder llenar con nada este pasado puro se le siente como pasado perdido. Y así el vivir humanamente comporta el sentir de haber perdido algo [...] sin que hayamos conocido jamás otra cosa»<sup>8</sup>. En este hueco, entre el pasado perdido y la realidad, se ilumina la fábula de la infancia, que se llena por el son de la materia fónica del cantar de la infancia originaria.

INFANCIA: ELEGÍA  
[...]  
Silba que silba se resbalaba  
y en vez de llorar silbaba.  
(BS, 263)

Esta materia fónica de la infancia envuelve el misterio que el autor expresa a través de la oscuridad del título del poema ELLE EST TROP SOUVENT AUX NUAGES y lo manifiesta sin salir del misterio y en su lugar exacto de manifestación. Esta conformidad y adecuación de la expresión a lo expresado se acomodaría a la ley del logos. Sócrates dejó claro el concepto de logos como razón divina –siguiendo a Heráclito– que produce y rige

7. Véase el desvelamiento de un difunto en «El vampiro», en *El fin de la edad de plata* (pp. 29-31).

8. ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, op. cit., p. 307.

el universo y «el hombre se expresa de verdad en su vida sólo cuando ésta se conforma con el Logos. La verdadera libertad del hombre es dejarse guiar por él»<sup>9</sup>.

Este edén feliz y sin mancillar es la raíz de aquel vivir humano que en las «manos puras» de Lucila (AME, 14) se transparentaba como un recinto prendido de amor frente a la infancia cercada. Esta raíz o fondo es el lugar del sueño originario e inefable en el que está sumida la infancia o inocencia primordial y nada lo puede alterar en su esencialidad o simplicidad (BS, 264).

#### 4.1. RUPTURA ENTRE EL ORIGEN Y EL MUNDO. APERTURA DEL MUNDO

Una vez que el yo poemático, en su reflexión creadora, ha disfrutado del origen inocente vuelve al espacio vital de la vida humana y aquella experiencia es olvido. Éste se abrirá por la nostalgia eterna del origen cuya vía la irá tejiendo en su soledad, y elegirá a la mujer –«María»– cuyo dolor y amor serán el puente retornando, siempre, al origen<sup>10</sup> (BS, 265). Pero, a pesar del amor, el olvido se mantiene como tal, es decir, toda la experiencia vivida en el paraíso está perdida. Sólo se le puede identificar por alguna señal que de sí mismo manifieste el olvido (BS, 265). Al poeta le queda la nostalgia del origen, que consistiría en atravesar la experiencia y dejarse arrebatarse al «aire gris», espacio, inmensamente, abierto. Ahora, el yo poemático ya sabe que, para hacerse materia originaria, ha de pasar por distintas fases de renovación hasta llegar al «gris» del aire –de la materia respirable o neumática– y en ésta, dejarse arrebatarse por las cunas de piedra que como los cantos rotan hasta desmoronarse y llegar a la voz natural o sentido originario.

Mar de Muxía  
que en sus barcas de piedra  
me llevaría.

(BS, 266)

Pero esta «cuna originaria de piedra» se hundió en el fondo del hombre y el camino entre el cielo y la tierra, entre lo que el hombre fue y lo que es, está roto y el deseo de ser el origen sigue rodando. Camino duro de renovación que unirá el abismo (BS, 266). Todavía, más arriba del cielo, en el aire más alto, lugar sin mancillar, y más alto que la desnudez, se respira el abismo celeste del espíritu. Este espacio respirable sólo habitable para el espíritu, lo ocupa la memoria de lo que no es «nada»: memoria de lo celeste, del espíritu (BS, 267).

Valente unirá este abismo entre el origen y el mundo, entre lo celeste y la tierra, y entre la cima y más allá de ésta por una doble vía. Una, la del amor, en la que Agone luchará por la unidad total del lenguaje, y, otra, la del ingreso en la otra orilla, que desvelará tal unidad del lenguaje.

##### 4.1.1. Sólo el amor. Obstáculos. Agone

Para Valente el amor sería el camino que puentea el origen y el mundo. Porque el amor siempre es deseo de unidad, de llegar a ser el otro de sí con el que identificarse y ser

9. E. SEVERINO, *La filosofía antigua*, op. cit., p. 180.

10. María es el puente y el centro amoroso del origen. Así lo muestra Valente en *El fin de la edad de plata* (pp. 103-104): «María [...] dijo una palabra. Hay palabras, sabemos, que nos hilan de pronto (restauran simplemente un hilo mutilado) al centro de la tierra (que algunos creen ígneo y yo supongo femenino y húmedo, escribieras)».

uno mismo. Por ello, para Valente el amor es el eje del mundo donde convergen tanto el eje horizontal como el vertical, que son dos caminos de apropiación del otro.

El amor encierra una doble función, por una parte, es el camino de perfección o puente para llegar a ser el otro del origen y, por otro, el amor engendra futuro en el que se inscribe la historia. En este eje horizontal de la historia el amor descubre la realidad fosilizada a la que destruye, y otra realidad, que para andar en ella se requiere desnudez y pobreza de espíritu, que es la del amor mismo. En ambos sentidos el amor es engendrador de porvenir, de un horizonte inmensamente abierto e indeterminado. Por otro lado, el amor transforma a quien lo respira, por el conocimiento inmediato del no saber, del que es portador, a la vez que el entorno se engalana y todo recobra su ser.

El amor se halla en las aguas del fondo, lugar de la experiencia de los amantes. En estas aguas primordiales o transparentes el tú convoca al amante, para que ascienda a esta transparencia creadora, pero, aunque el amante busca en lo más interior para acceder al tú, éste es inasible. Pero el deseo que nos lleva a buscar esa mirada no puede encontrar sosiego (V, p. 203). Por ello, la mujer de carne y hueso se desnuda de sus miserias mundanas, y se hace horizonte, lugar de tensión y de convocatoria con el tú, objeto amado, de forma que el amor aparece en los límites de lo humano. Pero en este umbral femenino el amor no se revela y «También aquí la apuesta es al vacío» (BS, 274).

Y el yo poemático se enajena buscando en su destierro interior su identidad originaria en la que reconoce la infancia como lugar de alivio ante aquella infancia cercada (MS, 216), y el dolor transformado en materia gris. Esta materia gris está constituida por el llanto de lo que fue ayer, después perdido, y, ahora recobrado en ella. Frente a la certidumbre de este recuerdo del amor vivido, que ha logrado desvelar la materia hasta el gris, la realidad actual del hombre es más incierta: representada por lo aparential, lo falso y vacío. La realidad es más incierta que el recuerdo.

Incierta es a esta hora nuestra imagen,  
como de actor novicio  
representando el acto del adiós,  
incierto el aire,  
falsas nuestras palabras y cuanto nos concilia  
con la inútil derrota.

Más cierto aquel amor.  
(BS, 275)

En este vacío giratorio de la realidad siempre está el deseo por encontrarse a sí mismo. Pero, para que el amor se manifieste hay que destruir este vacío aparential que engendra el tiempo, porque el amor vive en la negación del tiempo. Y este tiempo negado es el de la materia poética que se manifiesta en la luz como eros, de forma repentina, y se deshace en la noche desértica del solitario, que se vuelve estancia de espera.

Tu cuerpo se prolonga sumergido  
hasta esta noche seca,  
hasta esta sombra.

(BS, 275)

Valente rechaza el amor como otro que no alcanza nunca la unidad, y admite la soledad. Es necesario alcanzar la soledad para ser uno mismo. «Pues, en verdad, la identidad personal nace de la soledad, de esa soledad que es como un espacio vacío necesario que es



tablece la discontinuidad [...] el prójimo adviene a mi soledad, que vale tanto como mi existencia ya completa; partiendo de ella conozco, veo y siento a mi prójimo»<sup>11</sup>. Valente participa de esta soledad deseante en el acto creador y él mismo es expectativa del otro.

PERO TÚ NUNCA

SOLEDAD, sí,  
pero tú nunca.  
Ausencia,  
pero tú nunca:  
inmóvil luz sin término  
bajo la luna fría  
de la falta de amor.  
(BS, 276)

Este otro no-ser descubre al hombre la visión oscura de la caverna, el infierno del tiempo. Es necesario pasar por la noche o soledad como «ascesis» para librarse del tiempo. El poeta entrega al «tú» –el otro no-ser– las vías, accesos para que se salve del infierno en que vive. Pero tendrá que atravesar la experiencia de la noche para que el espejo de las aguas del fondo inmemorial le devuelva su imagen verdadera. Pero parece que para Valente el no-ser no llegará nunca a esta transparencia.

a ti que no anduviste en la noche conmigo,  
una puerta te entrego, no un umbral,  
dos rostros, cuatro caminos ciegos,  
una apuesta perdida.

(BS, 276)

Por el amor pensábamos que uniríamos el origen y el mundo pero la vivencia infernal del no-ser en el mundo impide la unidad con el tú esencial que es el ser o la unidad, pero, aunque esto no se ha conseguido, sí hemos recuperado la soledad como un refugio para dar fruto. En esta soledad la materia poética muestra los obstáculos que impiden el acercamiento al origen. La imposibilidad de deshacer lo vivido para que, una vez deshecho, se pueda llegar al origen, es su posibilidad de conocer. Para Valente la posibilidad se alcanza a través de las experiencias interiores consumidas en amor del yo poético, de las que quedaron residuos ardientes, y a través de la transgresión y de la distorsión de la realidad vivida. Valente ante la incapacidad de recuperar la vivencia en su unidad anuncia un lenguaje fragmentario.

El amor es fuego que consume y proporciona el conocimiento de lo esencial, porque, para Valente, el amor transforma y se engendra a cada instante. Deja una huella ardida, e ineliminable de la experiencia amorosa. Para Valente este residuo de fuego es la FORMA de la experiencia vivida y consumida, que se fija en el poema. «La Forma de las formas es la llama. [...] todo libro debe arder, quedar quemado, dejar sólo un residuo de fuego» (V, pp. 256-257). Este residuo de fuego pétreo, que es la raíz de la palabra, genera una incesante memoria, la del fuego o del amor, cuya palabra renace de sus cenizas para volver arder. Valente cuenta con el lenguaje de fuego como forma eficaz para reescribir la perpetua memoria del fuego de lo vivido, porque, como dice Fernando García Lara<sup>12</sup> «es en la incesante travesía

11. María ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, op. cit., pp. 283, 284-285.

12. Fernando GARCÍA LARA, «Poética del juicio estético en José Ángel Valente», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, edición de Teresa Hernández, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 35-36.

que recorre la palabra desde el fuego a la ceniza, desde la luz a la sombra donde todo lo que conviene al acto de creación tiene lugar: la experiencia personal, la disolución de contenidos y formas, la unificación de la forma, la desaparición de la diferencia, en fin».

FORMA

EL RESIDUO que sólo nos deja  
lo que ha sido llama.

(BS, 279)

Pero de momento, el yo poemático es un conjunto de fragmentos dispersos de su vivencia. Para Valente «la palabra poética o el lenguaje poético no pertenecen nunca al “continuum” del discurso, sino que supone su discontinuación o su abolición radical. Y de ahí que sea de la naturaleza de la palabra poética quemarse o disolverse en la luz o en la transparencia de la aparición» (V, p. 241). Valente entiende que hay un arquitecto del lenguaje del mundo, que ha olvidado el «son» como cauce de la reconstrucción del mundo. Y la memoria del hombre son signos dispersos. Valente recupera la memoria ardiente a través de una escritura fragmentaria constituida por fragmentos escritos en luz negra, es decir, con tinta residual de la experiencia amorosa como manera de recomponer lo único.

En la bruma tentacular de la mañana  
me reproduzco a tientas todavía,  
encolando fragmentos,  
en aquel juego o drama  
o mimo, o psico-inútil-drama  
de restaurar la imagen de lo único.

(BS, 280)

Pero la luz del fragmento tiene un tiempo continuo y eterno donde no se puede separar la memoria en fracciones iguales y después unirlos, porque los fragmentos son signos dispersos de la totalidad de la memoria originaria. Y, ahora ¿cómo alumbrar la memoria unitaria de este humano vientre con estos signos dispersos que son restos de las experiencias vividas y no conocidas? Parece que al poeta no le sirven estos fragmentos desgajados de las experiencias para recomponer la experiencia total del origen.

El vientre creador de lo humano, que Dios creó al crear al hombre en el lugar de mediación, es el lugar en el que gira la totalidad de la experiencia. A él, van a parar los muertos, uno de ellos es Lázaro, que se hacen semilla para volver continuamente a la vida. El alma nació a la vida mortal, vivió, murió y está por nacer, siendo, ahora, del olvido. La poesía tiene que rescatar la experiencia total de este olvido. Este vientre transporta lo muerto o por nacer de esta experiencia total del origen, porque no hay lenguaje que lo alumbré. Se establece un pacto entre creador y criatura para transgredir todo lo impuesto y consagrado desde siempre y acercarse así a la desnudez del tú. Porque el tú es transgresión y escándalo por ser la unidad simple y lo innombrable.

Y tú piedra de escándalo,  
y tú, desnudo,  
y tú, bajo los árboles.

(BS, 281)

Y por este deseo de parecerse a la simplicidad del tú, el lenguaje se somete a un vaciado radical en el que los signos se reducen al grado cero para llenarlos con lo perdido o

no nacido. En este espacio creado en el vacío giratorio cuando nace la criatura separa dos tiempos el pasado y el futuro pero la criatura transgresora, sin atravesar el futuro pretende retornar a la experiencia que la ha gestado. Toda la materia sigue el mismo movimiento circular y no se puede girar a la inversa (BS, 282).

Pero esta realidad distorsionada en que la criatura entra en el vientre de la madre-materia para poseerla es un modo de transgresión que ofrece al yo poemático la unidad de la materia. Y en este retorno del yo poemático al vientre material de la madre se encuentra con «los muertos» o «lo no nacido de la experiencia» y trata de hallar un camino entre los muertos, que le permita pasar del no ser al ser, o del sueño de este cadáver al alumbramiento del sueño originario. Pero es pesimista, porque cree que el camino no se iluminará para encontrar en su visión interior fragmentos o residuos inmortales, ardidados de amor, que puedan renacer y poner en marcha la memoria incesante del fuego.

AHORA tanto muerto irrumpe hasta el pedúnculo  
del ojo izquierdo.  
[...]

A ver si voy,

a ver si al cabo vengo  
de vuestras manos a las mías  
o voy del sueño al sueño,  
mas no ya como siempre ardiente para,  
crujientes restos de inmortal materia,  
luminosos hallaros en mis ojos adentro.

(BS, 283)

Para Valente la imposibilidad de que nazca este cadáver de lo vivido y perdido se basa en tres impedimentos, la infancia cercada, el poder, y las ortodoxias. En realidad son dos obstáculos uno pertenece al yo interior, el de la infancia cercada por el poder, por el que se desvela la inocencia en el origen, y otro pertenece al yo exterior relacionado con el mundo, que es el del poder con su pasado histórico y las ortodoxias, que revela el espíritu crítico, mordaz y destructor del poeta ante esa realidad. Contra estos tres residuos ineliminables luchará Agone que se erige como un arma de doble filo siempre buscando el origen.

El yo poemático desciende a lo vivido, ahora muerto o no nacido, y encuentra el primer impedimento para que el fondo perdido se manifieste que es el de la infancia cercada. En ella hay un niño incómodo que desde el olvido le condena. El yo poemático quiere asesinarlo, pero su «inocencia» da la alarma social y es el poder civil y religioso quien asesina al adulto (BS, 284). Por la muerte este hombre ingresa en la experiencia de la infinitud de la materia informe. Y lo que queda después del sacrificio del cadáver es un vacío «suspendido», frente a lo que ofrece la cotidianidad, que es nada. Pero el hombre suspendido en sus propias raíces originarias tiene lo que tuvo, lo que le hizo ser hombre originariamente: libertad perfecta de ser, individual y comunitaria. Vivencia en la mónada o en la unidad. Se iniciaría en esta unidad del fondo la historia basada en la libertad en punto cero.

NADA más remoto  
que lo que tenemos,  
que lo que tuvimos,  
que lo que en las torres  
lejanas nos hizo  
mejores un día  
que nosotros mismos.

(BS, 285)

El hombre vivencia la suspensión de la materia remota u originaria del fondo en el que se manifiesta el olvido de la materia unitaria en la que nada reconoce. Experimenta el fondo de las aguas, como el pez, como si fueran connaturales a su naturaleza y, abismado en ellas, le rebasa el sentido de la experiencia. Para Valente así «como la noche contiene y engendra el alba, así las aguas oscuras contienen y engendran la transparencia de las aguas. Descender a la noche es descender a las aguas: se trata en ambos casos de la experiencia del fondo, de la inmersión abisal, que es gestación de un nuevo alumbramiento» (ibídem, p. 76). (BS, 286). Pero este fondo es la materia del canto inefable que «busca el decir [y] se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho» (LPT, p. 66).

BAJEMOS a cantar lo no cantable,  
(BS, 287)

Y lo indecible de este lenguaje en tensión estalla como un juego poético de la materia en el instante del alumbramiento, que Valente llama «alegría» (BS, 288), y que se manifiesta caprichosamente. La alegría del instante ha de transgredir lo vedado, lo muerto, lo impuesto; ha de hollar lo cadavérico, todo aquel tiempo histórico cuya carga mortal hacía al hombre ser un cadáver y ha de arrasar todos los espacios para que sean espacios libres de las semillas mendaces que lo contagien, y abran su fondo oscuro a la luz. «Hay, por tanto, en la raíz de lo poético un primer compromiso con lo oculto, que en la obra rompe a hablar y encuentra manifestación» (LPT, p. 23). El yo poemático llega a expresar este fondo oscuro a través de la palabra transgresora y violadora de los «recintos oscuros». Esta luz violadora del olvido llega en su transgresión a mostrar la infancia como una amenaza por su inocencia originaria. La inocencia de la infancia feliz se manifestaría en la luz hiriente del olvido. Los niños inician una experiencia unitaria basada en sentimientos que buscan un espacio de manifestación. Pero el poder muestra los obstáculos y prohíbe esa experiencia. Les queda la nostálgica mirada al origen, que se pierde en el olvido, y en el hueco que dejan crean un espacio perpetuo de vida (BS, 288-289).

El inocente ofrece este espacio edénico al poder<sup>13</sup>. Se trata de una «patria» libre y solidaria a la que el inocente «delimita» desmesuradamente por ser un lugar casi sagrado y natural para él. Contrasta esta patria creadora con la del poderoso que coloca sus soldados para que la defiendan<sup>14</sup> (BS, 289). Y al niño no le interesa una patria marcial y solemne, sino aquel lugar natural común a todos los hombres que reúne la unicidad de la experien-

13. El poder lo ocupa el señor «solemne» que vuelve a aparecer en *El fin de la edad de plata* (p. 161) como un comprador de literatura por encargo. Las virtudes nativas del poeta se rebelan contra esta maniobra literaria que responde al discurso del poder. Sobremuere el poder y el yo poemático sobrevive en la borradura: «VINO EL SEÑOR SOLEMNE» y me encargó un himno. Cuando escribí el himno me salió un responso. Vino el señor solemne y me encargó una arenga. Cuando la escribí me salió un balido. [...]Vino el señor solemne y me borró del mapa. Y yo salí inconfeso en otro punto.

14. Para Platón: «Lo justo no es otra cosa que lo que conviene al más fuerte. [...] Cada gobierno implanta las leyes en vista de lo que es conveniente para él: la democracia, leyes democráticas; la tiranía, leyes tiránicas, y así las demás [...] en todos los Estados es justo lo mismo [...] lo que conviene al más fuerte». («República» Diálogo IV, 338 c, d: 339 a, pp. 76-77). En el texto de Valente se ofrece una nueva organización de la «patria», pero al más fuerte le sorprende no sólo que no haya soldados o Guardianes, como los denomina Platón a los defensores de su República (373 e, p. 129): «Un estado debe ser aún más grande, pero no añadiéndole algo pequeño, sino todo un ejército» sino que incluso el hecho de que haya otra forma diferente de organización de esa «patria». Por otro lado, en la República de Platón los niños, hijos de los guardianes, son educados para la guerra. (Véase «República» Diálogo IV, 466 e, 467 a).

cia del origen y no está sujeta a criterios caprichosos del poder. Todo esto sorprende al poder. Y el poder oculta este lugar immaculado en las húmedas raíces del hombre.

Un pato chapotea en poca agua,  
el bambú es inflexible,  
secreto el limo en los cañaverales.

(BS, 291)

Y, mientras, la patria del poderoso sigue en estado permanente de aniquilación. Nadie recuerda el inicio de la destrucción porque es un eterno comenzar; ni cuál fue el motivo, ni por qué no hay una victoria, y la aniquilación continúa. La palabra del poder alimenta cada vez nuevos territorios de destrucción sin llegar a un tope posible de renovación. En esta progresiva aniquilación y crecimiento del lenguaje del poder nacen los héroes, que se han sometido al vasallaje de la ortodoxia del poder y éste los solemniza, transformándolos en modelos para la permanente destrucción del cualquier signo de convivencia. Este lenguaje hueco y patriótico constituye el logos cotidiano. Y a estos héroes la gran matrona de la patria «como airosa bandera, como música entre marcial y solemne» (LPT, p. 16) les condena a la emoción convencional del poder<sup>15</sup>.

–¡Bajen al más heroico,  
ícenlo bien arriba,  
que sirva de bandera al batallón!  
[...]  
–¡Somos las fuerzas vivas,  
somos las fuerzas vivas,  
somos las fuerzas vivas  
de toda la nación!

(BS, 292)

Pero aunque el poder consagre al héroe en el rito a ser modelo venerado que debe ser conquistado por otros, el poeta no quiere contribuir a esta prolongación de «muerte» del héroe consagrándolo a través del verso, que es un instrumento dador de fama, porque considera, irónicamente, el verso ruín y de poco mérito para inmortalizar al héroe y a su tiempo.

PARA que nunca seas  
pasto sólo del rito y las palabras  
[...]  
votivo rompo el verso indigno  
de ti y de esta hora.

(BS, 293)

Este pasado histórico, hinchado de vacío, fue ocultado por el poder en las capas más profundas y selladas por la paz del poder reinante. Pero las palabras portadoras de su historia vuelven como fuerzas telúricas sin memoria, espoleantes y hambrientas. Y esta paz reinante también se basa en el silencio misericordioso de este tiempo histórico sangriento.

15. En *El fin de la edad de plata* (pp. 121-122) Valente escenifica la muerte de uno de estos personajes ortorrectos. En realidad es un muerto vivo, aunque para Valente esté muerto a su ser interior y su vida sea la borrachera ciega de la doctrina del poder: «comprendió que ya era para siempre la víctima o el pasto de los contaminados por la rectitud. Fue aniquilado, delatado, vendido por el miedo y entregado a su fin. El solitario apoyó sin rencor los labios húmedos en el cañón de un arcabuz armado y disparó».

Y alguien pregunta por su faz sangrienta  
y los que tienen años para recordar  
silencian su pasado.

(BS, 294)

Pero las palabras retornan insistentes y deseosas de que alguien las abra a la realidad originaria a la que pertenecen. Porque ellas ya han iniciado el descenso hacia el vacío y les llegan ecos desconocidos de la nueva realidad. Este balbuceo se destruye en el mismo momento de manifestación y por esta realidad semivacía, por este ideal a medias, quién lucharía. Además, todo esto queda abatido por el vacío polvoriento. En este polvo de nuestras palabras es donde se revelará la palabra y empezará a hablar. Pero, por ahora, los labios están sellados por el polvo de la destrucción (BS, 294).

Las palabras «desmemoriadas» de la historia no tienen rostro, lo mismo que no lo tiene el poeta solidario en la búsqueda de la historia anónima de los hombres, que es la del origen. Valente aprovecha el caso del poeta sin rostro, Isidore Ducasse, para establecer la misión del poeta en su tribu. En cierto modo, dice Valente, «Ducasse no ha existido. No hay testimonios plenarios de su imagen física; fue entrevistado, no visto; no dejó rostro ni perfil reproducible. “No dejaré Memorias”. [...] “El artista –escribió Flaubert– ha de componérselas para hacer creer a la posterioridad que no ha vivido”» (LPT, pp. 307-308). El poeta asume la misma condición de no identidad que la realidad que va a manifestar, la de la nada, para descubrir lo que el ciudadano de su tribu no alcanza a ver y dárselo a conocer.

UN POETA ha de ser más útil  
que ningún ciudadano de su tribu.

(BS, 294)

Todo lo que debe conocer es la nada como proyección en un lenguaje capaz de producirse como un torbellino de autodestrucción y creación sin término. A través de esta aniquilación el poeta accede a «leyes» preuterinas. Valente enfrenta estas leyes implacables de la nada con las del «dios de la ciudad, [que] es el dios en que busca fundamento explícito la ley de la ciudad: el dios conocido. Su reino es el de la ley humana, es decir, el de la verdad manifiesta» (ibídem, pp. 307-308) Antígona niega esa verdad estatuida. El poeta, como Antígona, que es el antitheos, niega la palabra de la verdad por su finitud, que se manifiesta en lo visible, en leyes que se engranan en el orden del dios manifiesto de turno. Sólo la negación de lo visible manifiesto abre la posibilidad de transgredir zonas cuyas «leyes» están regidas por el logos. La poesía está atravesada por estas leyes divinizadoras del logos que llevan al poeta a una consciencia extrema de la realidad, donde alcanza el conocimiento de ésta. Para Valente ésta es la función de la poesía, dar a conocer la realidad desde el más profundo anonimato.

La poesía ha de tener por fin la verdad práctica.  
Su misión es difícil.

(BS, 295)

Por fin, el tercer obstáculo para que el fondo de lo vivido y ahora muerto o no nacido se alumbre, es el de la mordaza de las ortodoxias del poder tanto político, religioso o literario. El poder, para Valente, se sitúa en el reino y la inocencia en el exilio.

Según Valente «bajo toda ortodoxia yacen sepultadas las formas originales de lo que pudo ser o fue en un momento dado visión creadora capaz de alojar una epifanía de lo real o, si se prefiere, una terminología propia religiosa, una revelación de lo divino. Orto-

doxia y poder tienden a formar un bloque monolítico, y las posibilidades históricas de incurrir en desviación o en herejía aumentan en consecuencia»<sup>16</sup>.

El poder, como hemos visto, impone su silencio y a pesar de esto, las palabras silenciadas y desmemorizadas insisten en que se las llene de contenidos nuevos que expresen las nuevas relaciones entre los hombres, como dice uno de los personajes de Brecht: Así, pues, vuestro aprendizaje habrá de comenzar entre los hombres (LPT, p. 24).

Este conocimiento del hombre es el anuncio de un hombre nuevo, cuyo espacio tiene que crearse porque, todavía, las palabras hastiadas de sí mismas esperan engendrar, porque «la raíz del arte [...] está entre los hombres. Pero este conocimiento del hombre que supone el reconocimiento de la realidad» (ibídem, p. 24) se halla oculto en el silencio impuesto por el poder en aquellos que han sufrido la historia. Este silencio impuesto crea la realidad irreal y cerrada del poder, que adviene en la fijación de la realidad social establecida como definitiva estructura del contenido artístico. Éste es el escenario social que ofrece el poder al arte: una realidad que ha congelado la ficción o la ilusión. Valente cita del libro X de La República, el parlamento de Sócrates a Glaucón:

«Estamos dispuestos a reconocer que Homero es el mayor de los poetas y el primero de los trágicos; pero nos mantendremos firmes en nuestra convicción de que los himnos a los dioses y el elogio de los hombres ilustres han de ser la única poesía que pueda admitirse en nuestro Estado»<sup>17</sup>.

Este arte de la palabra que inmoviliza toda la realidad social obliga al hombre a ponerse la máscara porque su identidad personal se ha extinguido en pos de un destino superior cuyos principios están fijados en dogmas.

Valente establece tres tipos de máscaras ideologizadas, dogmáticamente, la política, la religiosa y la literaria. El hombre en principio parece que no desea ser prisionero de la vida organizada por otros sino que él mismo es gestor libre de su quehacer diario.

NO QUISE ser funcionario.

Todo menos eso.

(PMM, 301)

Pero el didactismo de los principios del poder concurre en la cotidianidad como una manifestación espontánea de la misma realidad fijada y asumida por los hombres. El poder forma a estos hombres desde niños y desde esta inocencia amordazada construye el edificio humano del fanatismo<sup>18</sup>. Y estos representantes de la disciplina del poder ya están preparados para cumplir la misión conveniente y verdadera del poder, eliminar al enemigo: judío (PMM, 302). Esta alta y apostólica misión se lleva a cabo desde los principios asépticos de la historia, y su vocero es Hitler, instaurando un lenguaje pautado y encenagado que expresará la nueva realidad histórica.

16. Milagros POLO, «Valente: El arte posmoderno está en formación», *Culturas/Diario* 16, núm. 179 (15-10-88), p. III.

17. Entrevista con Fanny RUBIO, «José Ángel Valente y el “punto cero” de la poesía», *El País*, op. cit., p. 7.

18. La voz, evidentemente, no es de Valente, es de un alemán que fue niño en la época del Tercer Reich y participó en las juventudes nazis. Estos muchachos cantaban inmersos en la canción alemana, no en el himno del emperador de Habsburgo. En este niño construyeron la estatua canonizada del poder en el que fue educado y al que servía. Así lo muestra Valente en *El fin de la edad de plata* (p. 64).

Eine Spottgeburt aus Dreck und Feuer,  
rebaño de cernícalos.

Yo limpiaré la Historia.

(PMM. 302)

Uno de estos principios hitlerianos es la limpieza de sangre, que ayudará a mantener su poderío (PMM, 303). Y se evitarán otros doctrinarios contrarios que puedan resquebrajar el programa del poder. Se identifica al judío Carlos Marx con su doctrina (PMM, 303). La limpieza de sangre no sólo alcanza a los judíos, también a los negros de América (PMM, 304). Además de Hitler hay otros sanguinarios y limpiadores de vidas humanas, que prolongan este estado patriótico, y no permiten el retroceso de este programa de masacres humanas, como dice el ciudadano patriótico de la dictadura franquista (PMM, 304). Porque el genocidio de todo tipo de personas judíos, negros, de otro color o diferencia con lo establecido es un objetivo claro del poder fanático, para que no quede un rastro que obstaculice la dinámica fosilizada del poder (PMM, 304-305).

Además, los principios del poder político son una declaración del discurso dogmático que constituyen la ortodoxia política. Valente expone el discurso institucionalizado que corresponde a cualquier dictadura y que se puede centrar en España: rechazar la alternancia de los partidos políticos en el poder; superar las dos españas; que la sociedad no esté dividida en clases; concentrar los tres poderes en una justicia, la del dictador; apartar a la juventud de los «doctrineros» de la democracia; deificar los principios del dictador; que es delito todo lo que se oponga a los principios del dictador (PMM, 305-306).

Además de la ortodoxia política, Valente denuncia la ortodoxia religiosa, a la que opone «la mística, en la medida en que es una interiorización del dogma o por su propia naturaleza, elude el aparato orgánico de la institución religiosa o rehúye lo manifiesto para reconstruir el vínculo con lo divino en la experiencia interior o en lo oculto (donde la estructura eclesial puede temer todas las infinitas posibilidades anárquicas del Ecclesia non iudicat de occultis), resulta entonces históricamente inviable»<sup>19</sup>.

La ortodoxia religiosa se centra, subrepticamente, en la dictadura franquista, en la inquisición histórica, en la nueva visión religiosa del Opus Dei, en la caza de brujas norteamericana, así como en la mezcla ideológica de «lo humano» en el trivium marxismo, humanismo y cristianismo. La ortodoxia religiosa se defiende desde Francia y España con la guerra santa y bajo la mirada mariana, desde la época de

Patrie de Dominique et de Jean  
et de François le Conquérant

(PMM, 305)

Y próximo a este extremo de Europa, el orden y la disciplina de la dictadura española. En ella, los obispos protegen, demagógicamente, la verdad de la Guerra civil en la Carta Colectiva de los Obispos españoles donde éstos hacen balance de los muertos de la contienda. A los obispos no les importa que hayan muerto hombres sino la calidad de los muertos. Sin penitencia el 2% de los fusilados, por el peso de la ley, un 20% e inconfesos no llega al 10% en el norte. Por estos resultados dan gracias a Dios como si éste hubiera propiciado la guerra fratricida y hubiera decidido un resultado propicio y positivo para los

19. Entrevista con Milagros Polo, «Valente: El arte postmoderno está en formación», Culturas/Diario 16, núm. 179, op. cit., p. III.



obispos. Para los obispos la causa de la guerra fue la entrada de setenta y nueve precisos, comunistas, que son los que ocasionaron el desastre, porque entraron en España antes del estallido bélico. Los obispos consideran funesta la guerra civil porque se han profanado las «reliquias» y los cuerpos de santos han sido quemados, y no continúan los obispos en la «crítica», en atención a la fiesta de la «Preciosísima Sangre de Nuestro/Señor Jesucristo». Probablemente en esta sangre vaya incluida, para los obispos firmantes de esta Carta, la sangre de los vencedores en la contienda, no la del resto de los hombres (PMM, 306-307).

Dentro de este lenguaje alienante y ocultador de la verdad se inscribe la ideología neocatólica del Opus Dei. El hombre es un «héroe» de la cristalización de la ideología, «donde la epifanía de lo real o la revelación de lo divino quedan congeladas» (LPT, p. 175). Y por ello, todos los signos responden a esta inmovilización: la vanidad que exhibe el «hombre santo» en su gesto hipócrita hacia los demás, extraños a su doctrina, y la acción de gracias en la que reconoce al dios manifiesto que es él mismo (PMM, 311). Para Valente, «contra el elemento alienador de la religión, [...] lo religioso o la conciencia religiosa sólo pueden producirse como movimiento creador o liberador de lo que pugna por manifestarse o ser bajo la gravitación represiva de la ortodoxia en cuanto ésta es, como ha de serlo para constituirse como tal, gestión totalitaria de formas conclusas» (ibídem, p. 72).

Contra esta alienación emerge Anne Chantraine (PMM, 308-309), víctima de la ortodoxia religiosa, por la sed de experiencia de lo divino que la estructura eclesial acapara y oculta haciéndose portavoz de la experiencia de lo religioso. De ahí, el conflicto siempre latente entre mística y ortodoxia. Esta mujer entrega su vida en un ejercicio de conciencia personal y libre. Esta conciencia libre en que vivió va preparando, progresivamente, su lecho de muerte en similitud con Cristo «que levantó su morada en la palabra». Al tercer día, su cuerpo ardido, es un cuerpo resurrecto, cuyo cirio ardiente transparenta el aire divino. Para Valente este «proceso de enajenación o alienación que ha caracterizado a lo religioso o más bien a las religiones en la historia quizá no sea distinto del de cualquier otro tipo de cristalización ideológica, es decir, del principio de enmascaramiento o de ocultación de lo real ínsito en la fijación de toda ortodoxia» (ibídem, p. 71).

Toda ideología deshumaniza al hombre hasta el extremo de perder la identidad personal ya que lo inmoviliza en su realidad cristalizada, ocultándole otra realidad que le impide ser libre y esencialmente humano.

EL MARXISMO no es un Humanismo.

El Cristianismo no es un Humanismo.

El Humanismo no es un Humanismo.

(PMM. 312)

La conciencia libre, que separa la conducta individual de la alienante de todo partido ideológico, y la libertad personal del concepto ético-político de poder monolítico, en definitiva, separan al hombre del totalitarismo del tipo que sea, marxista o capitalista. La fosilización de la ideología alcanza a todos los aspectos de la realidad y no permite rendijas, porque una realidad distinta al programa del partido no existe.

Desde estos presupuestos éticos, tres escritores oficiales realizan la crítica a la obra del criticado desde los principios ideologizados del poder. No hace falta ni siquiera leer las obras del criticado para escribir la crítica y lo peor es que estas obras desconocidas germinen, porque no existen<sup>20</sup>. El mundo ficticio de estas obras no cabe en la vida encerrada y

20. Valente es radical en la postura de los gobiernos totalitarios en su obra *El fin de la edad de plata* (p. 65). Llega al extremo de la realidad para que el lector busque el reverso esencialmente humano de esa realidad.

fosilizada del poder, por ello, se desconoce. El poder no admite dos realidades, sólo hay una y un único criterio, el suyo. Lo demás es silencio. El criticado se quita la máscara y su silencio conlleva palabras verdaderas, que desvelan ese sector de la realidad, que la ideología ocultaba, y hasta ese momento desconocida por todos. La asamblea se hunde en el delirio vertiginoso de los códigos de su lenguaje hipertotalitario.

EL SECRETARIO: -Tiene la palabra el criticado.

(El criticado habla con palabras que nadie comprende. La Asamblea se hace la autocrítica con frenesí. La sesión se levanta.)

(PMM, 313)

Y la inocencia se yergue en este silencio impuesto en esta noche terrible del tambor y del hisopo en que el OJO de la ortodoxia política, religiosa y literaria no se cierra y vigila permanentemente. Esta noche oscura de fanatismos y de ortodoxia política, religiosa y literaria que reduce al hombre a ser un animal-esclavo se prolonga como un cuerpo dolorido no sólo físicamente sino también moralmente hasta quebrar los huesos y el alma.

Cierra bien la puerta, hermano,  
dice la vieja canción de cuna,  
cierra bien la puerta, hermano,  
será larga la noche.

(PMM, 313)

La libertad inocente nace en el exilio, en la enajenación de toda ortodoxia. Exilio exterior e interior. El reino es del poder que sacrifica y esclaviza. Para Valente el exilio es una condición necesaria del escritor, al que permite, como a Dante, tomar la distancia necesaria para medir todas las cosas en su justo valor y de ahí que alguien tenga que ver la historia desde una posición exílica. «El exilio es a lo que se expone la inteligencia cuando se resiste al poder, pero la inteligencia para ser plenamente ejercida, no puede renunciar a esa oposición al poder»<sup>21</sup>. El criticado se retira de la sociedad con la consecuencia inmediata de la pérdida de un arte libre. En este sentido cuestiona Valente: «Y a-t-il vraiment, pour la parole poétique contemporaine, un choix entre l'exil et le royaume? Le premier n'est-il pas sa seule option, à la fois imposée et assumée? "Maintenant je suis maudit -écrivait Rimbaud- j'ai horreur de la patrie"»<sup>22</sup>. Sobre esta historia amarga se asienta hoy Europa. Según Valente:

el exilio republicano [...] supuso una grave pérdida para la Península, pero fue terrible la pérdida que supuso para la Alemania nazi todo el exilio de la generación contemporánea a Hitler. El exilio de pensadores que ejercieron una gran influencia en todo el mundo, como en el caso de Marcuse, o de grandes novelistas como Herman Bloch, que murieron fuera; como Walter Benjamin, quien murió en la frontera española y quien es uno de los pensadores que sentimos más próximos. [...] esta traslocación, este no estar nadie en su lugar, es un fenómeno característico de la modernidad, y yo creo que es en esa perspectiva que tenemos que ver al exilio español para sacarlo de su consideración en exceso provinciana. [...] Muchas veces pensábamos

«La era de la refutación de lo nunca existente ha sido dichosamente superada. Estamos en la era de la Historia absoluta, generadora del poder que a su vez la genera. Nuestro tiempo desconoce la debilidad y el arrepentimiento, pues es todo futuro ya cumplido, forma acabada, eticidad positiva. He dicho».

21. Entrevista con Víctor Sosa, «José Ángel Valente. Nostalgia de la unidad», *El Nacional*, op. cit., p. 4.

22. «Situation de la poésie: l'exil et le royaume», *Études littéraires*, vol. 6, núm. 3 (1973), p. 406.

que ninguno teníamos verdaderamente más patria que el hecho de no tener patria y, ciertamente, la lengua. Entonces la lengua adquirió para nosotros un renovado valor. En definitiva, la lengua está por encima de los nacionalismos, es un factor unitivo muy importante<sup>23</sup>.

PORQUE es nuestro el exilio.  
No el reino.  
(PMM, 314)

Para Valente hay un lenguaje común para todos los hombres, ahora roto, que espera que Agone lo conquiste en su unidad.

Agone<sup>24</sup> es el cuerpo poético luchador para llegar a ser la unidad del origen, y allí ser nombrado por la palabra. De ahí la lucha permanente de Agone en continuo retorno al origen, al que echa redes. Este deseo de retorno se halla en las mismas raíces de su fondo, donde se manifiesta como un cuerpo hiriente de luz, que se desvanece en la sombra. El movimiento agónico es hacia delante retrocediendo hacia su punto cero más interior, en el que ha presentido la muerte. Y ante ésta retrocede. Pero el poeta cuenta con su nombre como espacio para crear el mundo, a la vez que es diestro en la lucha por la palabra. Se pone al lado de Agone en este combate por un lenguaje unitario que exprese la totalidad de la materia del fondo originario. La palabra se yergue en arma hiriente para la lucha mientras que la niñez y el residuo de la adolescencia se hunden en el fondo.

Tu cuerpo es como una espada, Agone,  
mientras la lluvia, el llanto anegan  
tu niñez furtiva y el residuo abrasado  
de esta primavera.

(EI, 342)

Ambos, Agone y el yo poemático, inician la tarea solitaria de cercar el amor para que nada perturbe su manifestación. El amor es un recinto cerrado y sagrado, al que sólo acceden los iniciados, los que como el yo poemático y Agone han andado en las sombras. Los que no pertenecen al deseo de ser, los voceros de nada, los que trafican con palabras, y los que pertenecen al vacío impuesto, nunca entrarán porque no sienten el deseo de llegar al origen o fondo del amor (EI, 342). En este fondo del amor están los dioses creadores del mundo escondidos en el lenguaje secreto. «Según Scholem [...] el mundo secreto de la divinidad es para el místico judío un mundo del lenguaje. “El proceso de creación no es, por consiguiente, distinto del proceso que encuentra su expresión en las palabras divinas y en los documentos de la Revelación...” Por eso, para el cabalista el lenguaje es un intermediario precioso, no un simple instrumento inadecuado» (LPT, pp. 68-69). Para acceder a este lenguaje divino, que crea el mundo, previos han sido el deseo, la lucha, sellar el recinto y la sumersión en el fondo, es decir, un proceso de meditación. De éste lo primero que emerge es la ininteligibilidad y el desconocimiento de lo vivido en el mismo fondo. Para Heidegger, «la pluralidad de los dioses no se refiere a ningún número, sino a la riqueza interna de los fundamentos y abismos en el paraje del instante de la iluminación y ocultación de la señal del último Dios»<sup>25</sup>.

23. Entrevista con Víctor Sosa, «José Ángel Valente. Nostalgia de la unidad», *El Nacional*, op. cit., pp. 4-5.

24. Agone es ese otro yo poético que todavía tiene que iniciarse en la lucha con las sombras para desvelarlas. Agone es materia agónica que busca ser o la unidad originaria a través de la lucha.

25. Modesto BERCIANO, «El evento (erignis) como concepto fundamental de la filosofía de Heidegger», *Logos*, vol. 18, núm. 53, op. cit., pp. 40-41.

## A LOS DIOSES DEL FONDO

LO QUE dije no sé.

(EI, 343)

Esta materia silente del fondo qué lenguaje la expresará, aún sabiendo –como dice Valente– que «es [el símbolo] la cifra de un misterio, el único medio de decir lo que no puede ser de otro modo aprehendido; nunca queda definitivamente “explicado”, sino que exige siempre ser descifrado de nuevo» (V, p. 217). Este fondo no se puede expresar con el lenguaje roto, por la ruptura entre el origen y el mundo, y es Agone quien tiene que encontrar el lenguaje primordial que una el abismo entre el origen y el mundo. «Leer el mundo es leer la Torá, buscar el orden secreto de un lenguaje que encierra en sí los posibles estratos de sentido» (LPT, p. 69). Agone destruirá la oscuridad para que en su vacío se muestre la revelación del fondo de la palabra. De lo contrario serán las mismas palabras las que desde su espesor y hastiadas de sí mismas, pedirán que se las destruya, para que no caigan en un vértigo de vacío siempre con el deseo de ser la unidad.

Hay un lenguaje roto,  
un orden de las sílabas del mundo.

Descífralo.

(EI, 343)

Agone presenta combate en la materia oscura del lenguaje que asciende, ahora, hacia la luz, y en el horizonte se escucha lo oculto en una sola voz. Ambos, poeta y Agone, como soldados de la palabra vacía, combaten por la unicidad de esta voz. Sólo combatiendo en un campo solitario se llega a ser el amor, destruyendo, sistemáticamente, todo aquello que no sea soledad, porque la soledad es el fondo último de la condición humana.

Valente propone un estado continuo de destrucción de los desperdicios inútiles de la infancia como necesario para llegar a destruir y desvelar el llanto. La soledad sería el cuenco germinativo de la nada, constantemente destruida, y por lo tanto, marcaría una salida hacia donde se dé la comunión con el otro. Valente ha iniciado en el mismo espacio de la palabra una destrucción imparables de lo que impide reconocerse en ella.

LA ÚNICA forma perfecta del amor  
es la soledad  
(cuando ante la pútrida rosa de la infancia arrasada  
no reconoce límites el odio).

(EI, 344)

4.1.2. *Ingreso en la otra orilla. Inocencia creadora*

El yo poemático vuelve de nuevo, como ya lo había hecho en otras ocasiones, a sondear en su memoria buscando esos signos vacíos en los que el espíritu transfiera la historia vivida, no sólo personal sino también colectiva, y esta experiencia quedará restaurada en el poema en el que podrá reconocerse. Para llegar a este estado vacío, el yo poemático ingresa en la otra orilla. Hemos de recordar que el yo poemático es un hombre diestro en el vivir muriendo porque es el único camino que le lleva a una poesía objetiva y veraz como expresión del mundo. Pero el yo poemático desea trascender «esta orilla» e ingresar en la otra orilla. O. Paz define ambas «orillas».

Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla<sup>26</sup>.

Para alcanzar la otra orilla el yo poemático sabe y acepta que el paso irreversible de la muerte es necesario<sup>27</sup>.

AL BARQUERO de este río  
dije: -Vámonos;  
barquero,  
dame la mano.

(BS, 267)

El yo poemático es diestro en la experiencia del fondo ya que siempre ha concebido la experiencia poética como una experiencia de la noche o del fondo oscuro.

aunque sea de noche,  
que nadar sé.

(BS, 268)

Viaje hacia el interior oscuro y en solitario que supone una muerte simbólica. Para San Juan de la Cruz esta muerte sería el medio necesario para entrar en la sabiduría de Dios: «Entremos más adentro en la espesura. Es a saber, hasta los aprietos de la muerte, por ver a Dios»<sup>28</sup>. Valente sigue a San Juan en la entrega de esta «moneda viva»<sup>29</sup>, de lo contrario el interior del hombre empedrado se queda sin rodar y sin ingresar en la experiencia originaria de la otra orilla (BS, 268). El yo poemático ha ingresado en la noche para revisar su pasado o lo que queda en pie de él. Y ya hemos dicho que la vía de acceso es la muerte simbólica en la que niega su vivir y a la vez engendra una enorme matriz de ausencia. Pero en este extremo vivencial del vacío, su mirada no se llena con la manifestación de los dioses del fondo. Hay días en que los dioses no se manifiestan (Holdérin). Pero en este descenso sobre el lenguaje, el poeta ha arrasado «el lenguaje para llevarlo a un extremo de máxima tensión, al punto en que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla de un vacío que es incallable e indecible a la vez» (V, p. 86)

HIZO tres ejercicios  
de disolución de sí mismo  
y al cuarto quedó solo  
con la mirada fija en la respuesta  
que nadie pudo darle.

(EI, 321)

26. Octavio PAZ, *El arco y la lira*, México, Fondo de cultura económica, 1990, p. 122.

27. Eneas desciende a las mansiones infernales para ver a su padre Anquises. Una vez que la sibila y Eneas llegan a la laguna de Estigia la cruzan en la barca de Caronte. ¿Es este el lugar de mediación para Valente? Probablemente, sí. Eneas conversa con su padre sobre el misterio de la regeneración de las generaciones y el padre le anticipa y desvela los misterios del mundo. Véase (VIRGILIO, «La Eneida», Canto VI, *Poetas latinos*, op. cit., pp. 279-280).

28. «Cántico espiritual», 36, 12, *Obras de San Juan de la Cruz*, Burgos, El Monte el Carmelo, 1931, p. 683.

29. La moneda viva en Valente es la muerte en vida. Virgilio permite al protagonista cruzar el río y no entregar la vida a la muerte como «prenda», pero Caronte exige algo a cambio y Eneas le ofrece un ramo de flores. Véase (VIRGILIO, «La Eneida» VI, *Poetas Latinos*, p. 270).

Por eso la experiencia está a punto de irrumpir. Valente se transforma en un captador o visionario de la experiencia, previamente destruida. En esta matriz de ausencia el viento amenaza con algo sobre todos los desperdicios disueltos de las experiencias. Ante esta posible irrupción, los poetas descienden –o el yo inocente poemático solidario– decididos al sacrificio y a no recibir nada a cambio, a la vez que lo que puede manifestarse se retrae y se esconde en lo más adentro de sí y crea su cerco de defensa. El viento prometedor del otoño anuncia la gestación del vacío de este vientre memorial. Pero no puede haber confusión porque, aunque no haya habido manifestación, sí que se ha gestado el espacio vacío para la celebración (EI, 322). Y en este espacio se celebra el milagro de la manifestación de la memoria, la infancia.

Valente despierta a la vida en la infancia en medio de las convenciones sociales de una sociedad provinciana y a otros aspectos en los que su memoria, a veces, enflaquece. El ambiente de la infancia era sórdido e insalubre porque giraba alrededor de la verdad del dios manifiesto y en cuyo extremo vivencial vacío se ve abocado a separarse de esa vaciedad y a hundirse en la experiencia interior y absoluta.

YO NACÍ provinciano en los domingos  
de desigual memoria,  
nací en una oscura ratonera vacía,  
asido a un dios como a un trapecio a punto  
de infinitamente arrojarme hacia el mar.

(EI, 323)

Él mismo emerge de los residuos de amor, como el ave fénix de sus cenizas ardientes, pero un amor, que a pesar de estar en sus propias raíces humanas, se va apagando, aunque sea más fuerte que la muerte. En esta existencia residual se revive el amor potencialmente creador. Valente descubre la cara verdadera del dios manifiesto en esta sociedad esclerotizada, en la que imita todas las formas mecánicas que ha de ridiculizar, y, a través de éstas, intentará sacar a luz la inutilidad de las veneraciones, el vacío estéril de las palabras de los señores ortopédicos en cuya faz no hay ni una huella de contracción porque su vida es un giro vertiginoso alrededor del dios ortopédico. Estos señores cubren la ausencia de ser con una prótesis<sup>30</sup> (EI, 323).

Después la Guerra civil, casi «bienhechora», que destruirá esta representación mimética de aquella tierra en la que nació. Pero de la Guerra civil como viento aniquilador, que destruyó la realidad de su tierra, queda la respiración impuesta y mecánica en los tambores, aún después de la muerte. Entonces empezó a crecer el muchacho hacia dentro, en el fango, en las escombreras, en las afueras o extramuros sumergidos, en los pudrideros de la historia ritual y municipal de su pueblo. La infancia se desarrolla al margen de la orquestación municipal. Valente nació en la infancia, lejos ya del momento en que escribe y fue educado para una «ceremonia a la que no había de asistir». De la memoria de la infancia quedan aquellos residuos, que han ardido en amor, que revelan la figura de su abuelo como una realidad primitiva elemental no sujeta al poder regente en tiempos de la infancia.

30. El poeta en su memoria guarda la huella de su contacto con estos «pudientes señores» que se repiten en su obra. En *El fin de la edad de plata* (pp. 167-168) reproduce un caso claro de soborno. «El socio estaba allí, real y verdadero [...] cuya línea más firme o memorable era la de la rigidez del bisoné. Poder y reverencia convergían en aquel hombrecito recortado [...] Entre el viejo y el niño había siempre un diálogo igual y conve-nido. El niño disfrutaba de un trato deferente con que el viejo pagaba, en forma no onerosa, la lealtad del padre subalterno. El viejo dirigía con cuidado los pormenores de la breve escena. Todo imponía al niño su papel sabido. Al final recibía una moneda. Se compraba con ella ¿qué futura obediencia o qué complicidad o asentimiento?».

Había nieblas bajas en la tierra  
y vidas subrepticias.  
(Hablo del tiempo de mi infancia.)  
(EI, 325)

En medio de esta miseria sofocante en la que las viviendas se llenaban de reliquias de santos, de estatuas ejemplares en las paredes, de santos en altares privados con su velita, un niño inocente vivía como un muerto en medio de toda esta sangrante miseria desde un tiempo inmemorial e inútil que converge en este inocente esclerotizándolo. Para Valente es necesario destruir, hasta los yacimientos, esta realidad organizada por el poder del hisopo y del tambor, por el dios manifiesto o público y por la historia generada por este trípode, para que no emerja ninguna forma de vida oscura en ellos. Esta tarea la emprenden los poetas que, antes de automarginarse de esta realidad falsa, la destruyen. Arrasan los altares de estos dioses particulares, los ídolos impuestos por esta sociedad, la raíz originaria y los residuos de la misma para que nada renazca.

Antes de huir, cuando las grandes lluvias,  
cuando los grandes vientos derribaron el cielo,  
arrasamos las tiendas, los altares, los ídolos,  
la raíz, los residuos de la triste parodia.  
(EI, 327)

Esta aniquilación para Valente viene marcada por el girar del tiempo que elimina lo que no pertenece a lo esencialmente humano del hombre y renace un espacio libre, abismado, en lo más interior, en su propio muro sacrificial.

En el gran muro blanco  
la ejecución de nuestros actos no es sangrienta.  
(EI, 327)

A partir de esta disolución en el blanco de lo que ha sido, Valente propone que cada uno busque una poesía de bajos vuelos, de desposesión, que emerja de lo más interior del hombre. La poesía debe rescatar este interior que, por su «imposibilidad de ser», sea un agujijón continuo para el poeta. Esta imposibilidad arranca de querer expresar la memoria en blanco de la materia haciéndose. Con esto Valente abandona la exhibición de los sentimientos personales<sup>31</sup>. Los poetas cayeron en la cuenta de aquel tipo de hacer poesía, más tarde, cuando ya habían superado la adolescencia. Este oficio más real que descubren estos poetas adolescentes y maduros, consistía en la formación de la palabra poética a partir de la modelación de la materia del amor en objetos elementales. Esta simplicidad le viene de la raíz originaria de la materia del amor. Objetos que se entregan y en la misma manifestación se adentran en el olvido, y se pierden en él para volver a manifestarse. Este estado continuo de retracción para volver a nacer perpetuamente sería la estancia de forma-

31. Además de mostrar en la poesía lo subjetivo como un trabajo inútil, Valente desarrolla en *El fin de la edad de plata* otros modos falsos de «hacer» poesía. «En esa época yo era escritor. Es decir, había conseguido después de un largo aprendizaje físico llegar a ciertas formas de retracción espiritual en las que podía combinar de modo casi automático una serie de palabras de categorías gramaticales distintas, previamente escogidas en el diccionario como materia de visión. Las composiciones resultantes imitaban en su estructura interior formas geométricas sagradas, como el cuadrado o el círculo, y se ajustaban a ellas con helada perfección». (EFP, 43-44)

ción de la palabra poética. Y en este movimiento constante creador emerge el ser del hombre sin memoria.

Del mismo amor era posible  
hacer simples objetos,  
[...]  
Y en la fidelidad de la materia, usado,  
prohijado, devuelto,  
ya sin memoria nuestra, nuestro ser.  
(EI, 329)

Valente necesita esta fidelidad de la materia del amor para continuar la creación. En esta fidelidad, sin fin, el cuerpo del amor se entrega a sí mismo y en él se hunde todo lo que él mismo ha creado. «Esta palabra interior, que en lo interior se forma y en lo interior de tal modo se sustancia, es asimismo la palabra-materia del poeta» (V, p. 68) que seguirá creándose perpetuamente en materia escritural (EI, 330).

Valente propone volver continuamente a esta innominada palabra-semilla potencial llamada logos. Y dejarse arrebatar al sueño escondido y al acto hematopoético de la semilla-palabra.

Abatirse, caer, [...]  
sobre tu amurallado sueño,  
sobre tu sangre interminable.  
(EI, 331)

Al yo poemático le preocupa ¿cómo será invocado y arrastrado hacia ese lugar sin nombre? ¿Cómo será nombrado o creado? Ignora, también, cómo va a ser arrebatado al sueño del fondo y cómo se hará un espacio, lugar. La llamada al origen se constituirá en una vuelta a la niñez y ésta sería arrebatada a ese espacio infinito, no hollado, en que uno se siente mirado y observado por todo. Lugar de la pupila transparente. Sería como esa fase de terror «purgativo prenatal» previo al adiós, como la fase anterior a la manifestación, en definitiva sería como crear un preespacio. Sería como la entrada en la caverna, roto el hilo con el origen. Sería como retornar a la primera respiración neumática preuterina del anegado vientre materno de la palabra (EI, 331-332).

La salida de esta noche oscura del vientre-semilla, palabra siempre girando, ¿dónde desemboca? Parece que no tiene destino porque ha sido abandonado por el dios del lugar. El dios no está, porque esta noche no está vacía. En ella está el otro ortopédico, el no-ser, que es el que impide el descenso al destino verdadero de esta noche. El vaciamiento de la noche se produce a través de la muerte.

(No imaginará usted –dijo mi interlocutor–  
la parálisis del pensamiento,  
la esclerosis de las formas perpetuas,  
la formación de estalactitas seminales  
como recuerdo de la antropohistoria).  
(EI, 334)

La muerte o el suicidio es para Valente la salida del programa del poder, que impide cualquier manifestación literaria de lo inefable.



Pero yo tengo un libro  
del difunto,  
[...]  
a quién se lo devuelvo  
sin el asentimiento previo  
de la administración,

(EI, 335)<sup>32</sup>

Aquella noche, inseminada de esclerosis ortorrecta, había multiplicado las estatuas públicas<sup>33</sup> que Valente las destruye junto con sus ruinas y no queda nada de donde puedan nacer más. Fueron monumentos construidos sobre la sorda y solemne vaciedad del poder público. Los desperdicios de este monumento hueco fueron destruidos antes de que llegara la noche porque en la noche, probablemente, hubieran reproducido seminalmente una imagen fija que hubiera engendrado otras inmóviles. Lo que queda de lo vivido es carne para los perros. La imagen del poeta ha desaparecido y sus ruinas son alimento de los perros. El perro, instruido por el poder público, asume el papel de interlocutor y ante la infabilidad de la escritura del poeta reacciona con la perplejidad de la incomunicación. Entre el poeta y el público no ha habido comunicación, porque lo poético es incomunicable. Esta incomunicación se puede entender de dos maneras, por un lado, que el lector ha asumido que el lenguaje poético es oscuro y en su corto decir hace señales, de ahí su incomunicabilidad, por ininteligible, comunicando y, por otro, que el lector o crítico afamado es un desconocedor total de la experiencia poética y aunque encuentre textos «oscuros» e incomprensibles, decide que los entiende y los tergiversa para no crear su propio hueco de ignorancia. En esta segunda posición se situaría el hipócrita lector<sup>34</sup>.

Hay, existe, se ha manifestado  
el milagro del público lector,  
mon semblable, mon frère.

(EI, 337)

Y, por fin, el hombre, solo y en el borde de lo absurdo en el que lo ha colocado el afamado crítico, agradece la transparencia a la que ha llegado.

32. Este libro, probablemente, corresponda a Calvert Casey. A este poeta cubano Valente dedica su obra *El Inocente* y la segunda parte de *El fin de la edad de plata*. Casey se alza de su sacrificio mortal y conversa con Valente de aquel libro que quedó huérfano. «Volviste al fin mañana incorruptible con tu chaqueta azul y un pañuelo de seda y preguntaste, casi sin mirarme, con un tartamudeo de otro tiempo: -¿Cómo te pareció mi último relato?» (EFP, 107). Valente acordó con el cubano Casey rescatar la figura y obra de Miguel de Molinos. Véase «Anotaciones preliminares», *Guía espiritual*, Miguel de Molinos, op. cit., pp. 7 y 8.

33. Estas estatuas públicas son figuras congeladas de la doctrina del poder. El poder genera una historia cuyo futuro ya está escrito porque se cumple en él. No hay lugar a la duda, a la contrahistoria porque ésta no existe «nosotros nunca dejaremos un cuerpo tal flotar desconcertado sobre nuestros destinos. Sabemos hoy que no entrará cuerpo alguno en la unificada consolidación de lo sólo existente que no sea ya cuerpo positivo, bien público, estatua pública. De ahí la prodigiosa proliferación de estatuas, orgullo justo de un tiempo como el nuestro, distinguidos colegas del Supremo, que ha sabido abolir la incertidumbre». (EFP, 64)

34. El verso *mon semblable, mon frère* de Valente corresponde al último verso del poema titulado «Au Lecteur» de Baudelaire: «C'est l' Ennui! -l' oeil chargé d'un pleur involontaire/ il rêve d'échafauds en fumant son houka./Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat./-Hypocrite lecteur- mon semblable- mon frère!». (Obra Poética Completa, Barcelona, Río Nuevo, 1977, p. 29). Parece que Valente lo tomó de *La Tierra Baldía* (Madrid, Avances Swan, 1985) de Eliot, en la que se repite varias veces en las páginas 71, 82, 95, aunque el origen de ambos está en Baudelaire. En la obra de Eliot lo que se repite, textualmente, es: «¿tú?, hypocrite lecteur! -mon semblable-mon frère!».

Y YA solo en el borde  
de la irrisión suprema,  
sin llanto y solo  
y transparente dijo:  
–Adiós, gracias; adiós, regocijados  
amigos.

(EI, 337)

Vemos cómo el poeta para indagar en su memoria se ha basado en el principio de destrucción de la máscara ideologizante que el poder imponía sobre sí mismo para hacerse hueco engendrador de lo creado. La palabra se ha librado de su transcurso histórico y se ha abierto a su inocencia creadora o punto cero. Porque para Valente «frente a la tendencia a la cristalización ideológica que la constitución de una ortodoxia o de una estructura eclesial conlleva, el ejercicio preambular de la conciencia o de la imaginación creadora es un ejercicio de destrucción. [...] Ese ejercicio preambular se produce con mucha frecuencia sobre el lenguaje, en un movimiento de destrucción y reinención que es a la vez abolición de la realidad y acceso a formas más profundas de ésta» (LPT, p. 73). Este ejercicio del poeta de destrucción y de reinención se halla desde el primer poema de la obra de Valente, porque constituye el movimiento creador.

#### 4.1.3. Punto cero de la escritura. Unidad de la experiencia individual y de la colectiva

Por este esfuerzo personal de aniquilación de sí mismo, que como ya dijimos, es parejo a la aventura del lenguaje, el yo poemático llega a la vivencia unificada del fondo y a ser espacio disponible de revelación de lo vivido y destruido, no sólo personal sino colectivamente. Pero esto ocurre en instantes cuando el poeta se encuentra abismado en esta realidad extraña, realidad suspendida de este fondo último de lo humano solitario. Y desde este punto cero, Valente intenta atrapar la experiencia con palabras. Para Rilke, «en esta experiencia extrema, su poesía, como la de otros poetas de su época, constituye un desesperado esfuerzo del espíritu para alimentarse de sus propias entrañas» (ibídem, p. 270).

Valente escribe desde esta suspensión, desde la inminencia del decir, que surge de intermitentes espacios vacíos, que, de repente, se llenan de amenazante luz. El vacío aparece a esa luz como «un acto fundante»<sup>35</sup>. Para Valente la inspiración no es un acto sino «un estado, [pero] no permanente. Por eso es terrible la profesionalidad en poesía. Para el poeta eso es la muerte, porque justamente ese estado es intermitente. Como yo creo que la escritura poética se produce en un estado pasivo, en el que yo creo que la única actividad es la recepción, lo que tienes que provocar es un acto de espera. Es entonces cuando se produce el estado verbal o no se produce»<sup>36</sup>.

ESCRIBO desde un naufragio,  
desde un signo o una sombra,  
discontinuo vacío  
que de pronto se llena de amenazante luz.

(EI, 347)

35. Valente recoge este concepto de vacío de Heidegger. («Sobre el lugar del dios», *Culturas/Diario* 16, núm. 489 [sábado, 20 de mayo, 1995] p. 3).

36. Sol ALAMEDA, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», *El País semanal*, núm. 561, op. cit., p. 21.

El poeta escribe desde este presente continuo originario, por una necesidad de ir impregnando lo poético de lo divino, de transmitir la huella de amor que engendramos en la noche y que consumió el dolor y el llanto a la vez que deificaba al hombre y lo sumía en la privación y en la desnudez o punto cero (EI, 347-348). El ritornello «Escribo sobre el tiempo presente» constituye el instante fugaz del tiempo continuo y originario desde el que habla y se produce un discurso discontinuo que la escritura fija.

Valente escribe desde el fondo oscuro de los dioses del amor que se manifiestan por un lenguaje simbólico y todavía desconoce las claves de su posterior escritura. Escribe sobre la espiritualización de la materia, todavía informe y sin revelar, que pasará de unos a otros sin desvelar su misterio. Valente escribe desde la experiencia extrema que para él es lugar de lo indistinto o del origen, en cuya retracción deja formas petrificadas o residuos latentes de otras vidas. Escribe sobre el tremendo dolor de lo impuesto, sobre sus ruinas para que nadie reconstruya un mundo semejante. Escribe desde la destrucción de la fe que tuvimos, sobre lo prenatal o presentido con lenguaje críptico. Escribe desde la noche de este estado prenatal, desde su materia infinita vacía que no divisa destino aunque sí lo presiente. Valente escribe desde el dolor mortal que inscribe al hombre en la caverna oscura del mundo, desde el deseo de ser el otro nunca alcanzado, por falta de amor. Pero también escribe desde el sentir iluminante originario, desde la historia, no desde los que han muerto por su verdad, sino desde el rostro íntimo del hombre, no desde su lenguaje en ruinas, sino desde el desierto de cuya sed nacerá una palabra nueva, desde la muchedumbre llagada por el hambre y la injusticia porque encontrará su reino y nadie podrá quitárselo. Escribe desde la desnudez o desde nuestra memoria destruida y desposeída. Escribe desde el espacio eterno de la muerte. Desde el olvido, sobre nuestras próximas ruinas, y la confianza en ellas de la regeneración que nos arrastra. La escritura surge de este tiempo presente.

Escribo, hermano mío de un tiempo venidero,  
sobre cuanto estamos a punto de no ser,  
sobre la fe sombría que nos lleva.

(EI, 350)

El poeta ha partido de la experiencia extrema en la que se hallaba suspendido y escribe desde ese instante fugaz de tiempo continuo, el del origen. En este momento visionario da cuenta de la imposibilidad de hablar de lo que allí contempla y, a la vez, de callarlo. Muestra su dolor por la incapacidad de ser aquello que fue, y de la esperanza de que la muerte nos revierta al tiempo del origen.

#### 4.2. VISIÓN HISTÓRICA DEL ESPÍRITU

El espíritu transfiere la experiencia vivida que el poeta recupera por la palabra. Para Valente en este punto vacío de la creación se desvela la historia en la que se manifiesta lo humano inaccesible. Descubre la doble cara del movimiento que engendra su conocimiento objetivo de la historia o lo que es lo mismo la histórica tragedia del hombre de la caverna, que es la historia del «antitheos: semejante a un dios», que se opone a la del héroe, que es para Valente el «dios de la ciudad», el que ha asumido el «pacto de la ciudad con los dioses como garantía del orden histórico establecido» (LPT, p. 51).

Esta doble faz de lo vivido engendra la doble visión de la historia valentiana, que subsiste por la oposición por un lado, entre el antitheos-Cristo y el dios manifiesto; y por otro,

entre Ulises y Antínoo. Además, el poema como dardo hiriente destruirá todo lo que no es su propia esencia amorosa; y este movimiento de destrucción continua llegará hasta el punto cero cósmico de la serpiente, el más interior de la visión, no sin antes destruir el sexo que es una cuestión de estado, que ha ocultado el eros unitivo.

El templo constituye para Valente una realidad fosilizada, habitada por el dios de la ciudad, que se manifiesta en la mirada inalterable y poderosa de Cristo. Se destruye la manifestación en su mirada, porque el templo fue construido para que no durara más que el sueño del hombre en la caverna. Y Cristo en su mirada ya anunciaba proféticamente el futuro cumplido de su palabra, referida al templo esencial del cuerpo de Cristo. Este templo del espíritu se perpetúa en la palabra, la que el tiempo no abate porque no está sujeta al tiempo sino fuera de él. Y Cristo levanta su morada en su propia esencialidad divina encarnada.

El templo se vació de pronto en su mirada,  
[...]  
Y el Cristo, hijo del hombre,  
el destructor de templos  
(pues ya no quedaría piedra  
  
sobre piedra y sólo el tiempo  
de destruir engendra)  
levantó su morada en la palabra  
  
que no puede morir.  
(EI, 351-352)

Lo mismo que el Cristo destruye el templo como palabra usada del dios manifiesto, con su poder espiritual inalterable, el pasado de los héroes de la ciudad lo destruyó el antitheatos Ulises. Los héroes de la ciudad son los pretendientes de Penlopea que es la espera fiel. Para estos pretendientes no hay nada que esperar porque el futuro ya está revelado en el presente, en ellos. Se ha de olvidar el pasado primordial que se prolonga en la espera presente de Penlopea y que cuestiona este futuro ya cumplido. Este pasado primordial se abre, por la acción de un marginado, por la del antitheatos, que a pesar de «la resistencia de la materia» logra que advenga en ella la respiración primitiva de los hombres. Y en esta arma hiriente Antínoo, el héroe, encuentra su destrucción. La muerte de Antínoo revela la verdad de su naturaleza y la necesidad de destruir para que emerja aquel pasado que proporciona al hombre el conocimiento de sus propias raíces humanas (EI, 354)<sup>37</sup>. Para Valente esta saeta amarga, destructora y reveladora de realidades más profundas del pasado vivido, es el poema.

Valente propone crear una poesía que sea un instrumento hiriente de combate. Una poesía de inalterable luz, en la que se abraza el que ofrezca la poesía como un objeto de lujo, de compra-venta. Y depuesta la violencia, la mansedumbre cubrirá la tierra. Para Valente el poema estaría constituido por la materia incandescente, el mundo de los dioses, el flujo original, el fuego<sup>38</sup>, que trae la paz. Además, el poema ha de ser un objeto incruento, en el que el sacrificio de retracción interior ofrecido en el ara golpee el vientre de la noche de

37. Valente destaca en este poema «Reaparición de lo heroico» la situación creada por los héroes de la ciudad una vez terminada la guerra de Troya. En *El fin de la edad de plata* (pp. 11-14) desarrolla este asunto además de otras significaciones más profundas. La guerra de Troya ha terminado hace mucho tiempo. Ulises retorna a Ítaca y mata a estos héroes y como consecuencia, lo más primitivo de esa tierra emerge como la posibilidad de una nueva historia.

38. VALENTE, «Sobre el lugar del dios», *Culturas/Diario* 16, núm. 489, op. cit., p. 3.

las ortodoxias, destruyéndola sin fin y transformándola en fuente de presignificaciones. El poema ha de emerger del residuo de amor de aquellas experiencias vividas que se solidificaron en la luz, y queda el residuo de lo que ha sido llama. Este amor petrificado será prendido siempre por la llama, capaz de destruir y de transgredir lo prohibido para purificar el mundo. El poema ha de ser un objeto duro que no halague a los sentidos, resistente al tacto, denunciador de la injusticia; suspendido entre el llanto y el desvelamiento de su sentido por la palabra, entre la obediencia ciega y su víctima, entre el ser hombre y su apariencia, entre el nombre del dios y su vacío, entre lo incruento y lo cruento, entre la muerte y su naciente sombra, si no cuándo podremos poseer la tierra.

Si no creamos un objeto duro,  
resistente a la vista, odioso al tacto,  
incómodo al oficio del injusto,  
interpuesto entre el llanto y la palabra,  
entre el brazo del ángel y el cuerpo de la víctima,  
entre el hombre y su rostro,  
entre el nombre del dios y su vacío,  
entre el filo y la espada,  
entre la muerte y su naciente sombra,  
cuándo podremos poseer la tierra,

(EI, 355-356)

Valente en el movimiento de destrucción y de reinención, también aniquila el tratamiento ideológico del *sexo*<sup>39</sup>. Desde su irrupción amenazante hasta sostener todas las máscaras que el poder ha engendrado con la instrumentalización del mismo, de forma que ha distorsionado la realidad alimentando un deseo de desandar hacia el origen. Este camino es el de lo poético, que ahora lo ocupa la aniquilación de lo sórdido que se va desandando. También destruye, de forma grotesca y corrosiva todo lo que la muerte puede engullir, hasta los principios más íntimos de la historia de Roma y de su imperio. La historia consolida el hedor de esta realidad putrefacta. También liquida todas las formas conclusas de cualquier tipo del poder religioso o político. La cólera del hombre se vuelca sobre una destrucción total y repentina del abismo infernal de la existencia ideologizada porque su sangre corre por el mundo sin destino, y la conciencia aletea en las fisuras más profundas del mundo alertando sobre el dolor de la vida marginada o «muerta» del ser humano que corre paralela a lo que es vida. Esta visión cercenada de la aspiración a la unidad originaria, Valente la circunscribe a España. Tierra quebrada por la impotencia de ser (EI, 359).

Valente llega en su recorrido destructor y visionario de la historia a un punto en que la manifestación desaparece en el mismo momento de su aparición. De este modo el movimiento «destructor» deviene «preámbulo y raíz de lo que, paradójicamente, escapa a la muerte, a la avidez o a la codicia de los ídolos, a la antropofagia de las obras del hombre» (LPT, p. 74). Frente a la cristalización de las formas, Valente propone «la fluidez perpetua del movimiento creador; pues sólo en ese movimiento la libertad se engendra» (ibídem, p. 74).

39. La explosión física del sexo en Valente nunca ha permitido la manifestación de lo esencialmente humano. Esto ocurría en *La memoria y los signos* (p. 173), en *Siete Representaciones* (pp. 244-248). Valente recrudesció su interpretación sarcástica del sexo en *El inocente* (pp. 356 y 364). Y la apetencia sádica crece en «A midsummer-night's dream» de *El fin de la edad de plata* (pp. 39-40): «Pensé que la araña, ebria de sangre, se desprendería de mi sexo para morir. Mas la lengua prensil subió hasta mi vientre, tentó tenaz el pecho, vino a mi boca, y allí sentí como un coágulo de calor purulento su ajena densidad». (EFP. 40). Valente en este relato de vampirismo pasivo parece que ha tenido en cuenta a Lautréamont (BACHELARD, *Les Chants de Maldoror*, México, Fondo de cultura económica, 1985, pp. 40-41).

Valente ha sido un viajero visionario de lo que reptaba en el fondo de su memoria ofreciéndose libre de lo que le oprimía en un movimiento que «absorbe los contrarios sin optar por ellos, como la serpiente erecta de la mitología Quezalcóatl, que es águila y serpiente a la vez» (ibídem, p. 177).

Valente corrobora que su viaje circular termina en el punto cero y en él se vuelve a iniciar. Pero cada viaje se adentra más en su interior en que «tiempo histórico y tiempo cósmico se funden, [...] igual que el sueño individual y el sueño colectivo» (ibídem, pp. 177, 179) que constituyen el fondo genesiaco de lo que reptaba a la luz.

Yo que he viajado volveré.  
Y acaso vea entonces al maestro cantor  
en el lúcido ojo de la misma serpiente.  
(EI, 360)<sup>40</sup>

Valente considera que tiene que seguir girando hacia el interior hasta que llegue a iluminar la materia lingüística que creará el mundo.

Una vez que el viajero, -Lázaro, el antitheos- ha llegado a este punto cero se adentra más en el vacío, en una doble dirección. La primera es una rotación en el vacío de los signos, que llamamos rotación lunar en punto cero, y la segunda entra en un torbellino interior cada vez más profundo de destrucción infinita llegando a intimar con la nada, por lo que llamaremos punto cero positivo.

#### 4.2.1. Punto cero negativo. Rotación lunar

El logos desencarnado está constituido por el logos institucional que gira sobre el vacío de sí mismo generando más vacío sin ningún poder creador. Según Valente «a la desencarnación del logos correspondía la corrupción del lenguaje, la inadecuación de los nombres y el exilio de la palabra»<sup>41</sup>. Pero las palabras siguen rotando vomitivamente en un vértigo vacío, sin apoyatura sémica, en un depósito de signos sin sentido, deshaciendo los desperdicios del tiempo histórico. Un tiempo histórico en descomposición y cuyo hedor solidificaba cualquier salida a otra respiración (EI, 361)

Este depósito de signos vacíos lo constituían y lo prolongarían para Valente, los poetas que al escribir sus obras parten de un conocimiento previo del material de la experiencia y sus palabras tienen sentido porque las respalda el dogma. Son poetas hambrientos de originalidad en los que la moda taponaba la real epifanía de lo nuevo y, por eso, dice Valente, les «interesa estar en el punto de cristalización de la tendencia y en la línea de ésta que más satisfaga algo que, según recuerda Clarín, puede caracterizar a este tipo de escritor: “el empeño de ser oposición”» (LPT, p. 12).

Estos escritores se caracterizan más por la «tendencia», que define Valente como «manifestaciones más o menos tímidas de un espíritu de oposición, que por el “estilo”, es decir, la capacidad de alojar un contenido y de producirse única y exclusivamente en función de él -y no en virtud de supuestas categorías estéticas o en razón de la oportunidad o

40. Valente plantea en *El fin de la edad de plata* (p. 101) la no visión en el encuentro con un amigo en estos viajes sin término: «y quedamos amigos y nos veremos en otros viajes. Y ahora que todos los viajes se funden en una sola y blanca víspera, cómo imaginar que en otros, que en los muchos viajes que sin cesar se cruzan en las sendas cegadas del mismo laberinto no habríamos de vernos».

41. IDEM, «Del conocimiento pasivo o saber de quietud», *Arte y Pensamiento/El País* (26-11-1978), p. V.

incluso necesidad de ciertos temas—» (ibídem, pp. 12-13). Valente critica los poetas de tendencia social que escribían bajo la consigna de programas sociales. Para Valente «mucho de la poesía que se escribe en este momento carece de esa raíz última de necesidad que da existencia al estilo: la conversión del lenguaje en un instrumento de invención, es decir, de hallazgo de la realidad. Y sólo de esa raíz o ley que hace de la realidad centro y destino único del acto creador nace la poesía verdadera» (ibídem, p. 15). (EI, 361-362).

Pero la automatización de los temas cristalizados como expresión de la realidad cerrada y sorda continúa abiertamente girando y su expresión ecuánime son las palabras sordas. Cada uno de los movimientos de esta realidad cristalizada está inmovilizado en su vacío lunar sin aperturas. Pero tendrán que venir de lejos, los que no estén contaminados (PL, 129), los que estén hechos de ignorancia o de nada, para descubrir la realidad que se oculta bajo esta realidad detenida en el cero (EI, 362). Por este resquicio salvador de la realidad en punto cero irrumpía el lenguaje inocente, como siempre, contrastando con esta realidad inmóvil y rotatoria sur soi. Pero en esta segunda aparición de la inocencia, ésta ha sido atrapada por los dogmatismos que cubren la tierra, y la verdadera inocencia ha sido degollada y sumergida en esta muerte inmovilizadora de la historia ritual que cubre la realidad. ¿Quién la liberará?, porque ésta es inmortal, y se halla taponada por la falsa inocencia.

Ay inocencia,  
 [...] es digno  
 y justo,  
 hembra inmortal,  
 que no me reconozcas.  
 (EI, 364)

El yo poemático a través de la cristalización de este vientre de signos observa la multiplicidad de los mismos. Para que esta multiplicidad se reduzca a la unidad el camino es el amor. Pero aquí, el amor no pretende ser medio de alcanzar la unidad, porque no tiene conciencia de su realidad taponada. Sin embargo, el yo poemático desea rescatar por la experiencia del amor «lo menos visible» y restaurar el sentido nuevo de la experiencia por el poema. Para Valente el objeto del poema es «lo menos visible» y esta realidad se descubre a través de un lenguaje de invención propicio que se presta a alojarla. Nunca por un lenguaje con unos contenidos previos (EI, 365).

Este deseo de Valente de sacar a luz lo que oculta la ideología a través de un lenguaje inocente, está muy lejos de satisfacerse en este punto cero rotativo de signos sin sentido. Tendrá que llegar al punto cero de los poetas visionarios Lautréamont, Rimbaud, al de la íntima nada del Miguel de Molinos y a ser el solitario vagabundo. Mientras tanto el vacío rotatorio lunar del punto cero va engullendo el vacío maloliente de la historia del pasado en que todos quedarían absorbidos por el hedor putrefacto de la historia («A FOOL», 365).

A la vez el yo poemático es consciente de la diferencia entre la creencia cristalizada y el hálito viviente, y, por ello, decide ofrecer a los dioses lo que ellos ofrecieron en su pacto ideologizante con la ciudad, «lo lateral, lo espeso, lo pastoso» y sacrificar a la divinidad que les arrastra hasta el hedor de la putrefacción histórica (EI, 366).

Valente había transferido la intimidad como una historia de afuera y de adentro de la caverna, es decir, la historia de la experiencia del hombre con sus acciones y padecimientos, desde su raíz íntima con lo divino o con el amor. En esta experiencia el espíritu iba enriqueciéndose, y al llegar a este nivel del grado cero el hombre es consciente del giro que ha engendrado su círculo por la respiración inocente que emerge sobre lo destruido.

Esta apertura o consciencia se da por la «sospecha» en este caso de que la mirada infantil<sup>42</sup> quiebre la máscara ortopédica del mundo.

pedíamos a trechos la palabra  
 inútil,  
 [...]  
 sospechando, temiendo,  
 que si de pronto un día recobráramos  
 la entonación infantil de la mirada  
 caería  
 de un sólo golpe el mundo.

(EI, 367-368)

Pero el lenguaje poético que es el medio de expresión de esa realidad interior también ha caído en la mediocridad ideologizante de la tendencia del dios usado. El poeta que pertenece a la tendencia llena con ella lo que el genio no substancia. Éste es el poeta que mantiene sus viejas fórmulas que le dieron prestigio dentro de la tendencia y hoy, desenmascarado, no puede remontarlas su talento; el que vive pegado al poder; el enternecedor y sensiblero, el que trafica con su arte; el que comercia con la poesía como fanfarria vulgar de la tendencia. Para Valente «cuando un autor se reconoce más por su tendencia que por su estilo, hay razones para sospechar, primero, de su calidad literaria y, segundo, de su capacidad real para servir a la tendencia en cuestión» (LPT, p. 13).

#### ARTE DE LA POESÍA

[...]  
 Implacable desdén por el que llena  
 de rotundas palabras, congeladas y grasas,  
 el embudo vacío.  
 [...]  
 y por el arte de la poesía ejercido a deshora  
 como una compraventa de ruidos usados.

(EI, 368-369)

#### 4.2.2. Punto cero positivo. Infinita libertad

Para Valente este punto expresa el estado de no identidad:

Ese estado de no identidad es el propio del poeta y el único que puede dar paso en él a la libre circulación del universo, a lo que espera encontrar su identidad en un medio (el propiamente creador), donde otra identidad no condicione o aborte su manifestación. La palabra sólo es poética cuando alcanza ese estado de disponibilidad infinita al que corresponde en el poeta la carencia de identidad. [...] Hacia ese punto de la no identidad que Keats señalaba en el mismo momento en que ya había entrado en la escritura del segundo libro de *Hiperión* se ha movido la poesía europea en lo que acaso sean sus figuras o posiciones críticas: Hölderlin,

42. El niño ya había roto el discurso del poder en *La memoria y los signos* (p. 210). Ahora la mirada infantil también es capaz de destruir la máscara del poder. Y en *El fin de la edad de plata* (p. 76) la inocencia permite abrir la obscenidad de la mentira a su centro de verdad: «Buscó con gratitud el rostro de su amigo y encontró en él una mirada de seguridad y de asentimiento. Luego sus ojos se volvieron, ya con la sola luz de la inocencia, al milagroso hablante. Sólo entonces se fijó en la rara forma de su boca, en la elasticidad de sus mandíbulas, en su aplanada textura de su frente, en el bifido corte de sus frases».



Rimbaud, Lautréamont o lo más sustancial de ella –según ha observado acertadamente Maurice Blanchot–, la escritura automática de los surrealistas<sup>43</sup>.

Así mismo Valente propone recuperar desde la poesía figuras como la de Miguel de Molinos, tan reveladora para poetas como Valente, para quien la no identidad del poeta es el requisito para que lo poético se produzca. Al comienzo de la antología de Valente *Punto Cero* (1953-1979) se lee el epígrafe:

La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al  
punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad.

que con tanta diafanidad interpreta María Zambrano respecto de la interrelación de la obra de Valente y la figura de Molinos. Para Zambrano:

por esa necesidad que dimana de la libertad, este poeta había de sentirse en cierto modo responsable de la situación en que la obra de Miguel de Molinos yacía. Pues que su mística, por su contenido y por su lenguaje [...] conduce a ese punto cero de la existencia humana, a esa nada, lugar de encuentro del hombre con su Dios, donde –diríamos– los dos se aniquilan y nadifican. Y así, las tinieblas iniciales de donde todo místico parte se van haciendo diáfanos, transparentes, y el que ese camino sigue entra, como José Ángel Valente dice, «en el aposento de la transparencia»<sup>44</sup>.

Valente se coloca en el cero, en la simultaneidad del concepto matemático y una realidad metafísica, como la de los poetas sin rostro.

#### PUNTO CERO

LAUTRÉAMONT y Rimbaud murieron.

Rimbaud

después de la explosión oscura de las Iluminaciones

Lautréamont para que nunca nadie

viera su rostro.

(EI, 369)

Lautréamont y Rimbaud murieron, pero el rostro vacío de la obra de ambos es su mejor memoria. Según Valente en los *Cantos de Lautréamont* «no importa tanto el depósito temático mismo [...] como su infatigable proyección en un lenguaje capaz de producirse como un torbellino de autodestrucción y creación sin término. [...] donde la palabra queda a la vez dicha y negada, y el lenguaje en un estado de disponibilidad absoluta» (LPT, pp. 295, 297). Y Rimbaud convirtió su vida, en una lenta, implacable aniquilación de sí misma. Para Valente «sus aquí y sus ahora son sucesivos vaciados de alguien que ya fue. No sería posible fijarlo. Terrible destructor de imágenes, sobre todo de él»<sup>45</sup>.

Tenemos a dos poetas sumergidos en el continuo torbellino destructor de sí mismo aniquilando siempre cualquier mecanismo generador de algún principio del tipo que sea que se oponga al descubrimiento siempre de lo nuevo, de lo desconocido. Frente al vuelo natural de estos poetas inocentes, Valente opone los poetas de escalafón y peana que ascienden a través de la mendacidad (EI, 370).

43. IDEM, «La poesía, conexiones y recuperaciones», Cuadernos para el diálogo, núm. XXIII (diciembre de 1970), p. 42.

44. María ZAMBRANO, «Miguel Molinos, reaparecido», *Ínsula*, núm. 338 (1975), p. 3.

45. IDEM, «Rimbaud in terra incognita», *El País* (10-11-1991), p. 11.

En Molinos converge la misma contradicción de mendacidad y de disposición infinita del alma que enfrentan el lenguaje invisible del místico, con el del poder eclesial y político. Molinos fue «ajusticiado» por advertir gloria en la nada, por haber hecho visible el enigma de la nada, o por su perfecta aniquilación frente al programa de la ortodoxia. Para Valente la aniquilación es «una retracción o retirada o deshacimiento del yo. Para ser receptáculo del todo, el alma ha de venir primero a su aniquilación, a su nada, y sólo en tal vacío recibe la plenitud del amado. Lo lleno es el vacío, el todo es la nada, el yo es el tú en el estadio unitivo»<sup>46</sup>. La condena del poder afecta poco a la vida de Molinos que ya la había absorbido en su nada. «Molinos es perfectamente consciente de la singularidad del decir místico y de la relación de radical diferencia entre ese lenguaje y el discurso de la teología»<sup>47</sup> (EI, 371). Y Molinos solo, bajo el oropel del poder romano, ajusticiado, y sin patria, se aloja en el lugar viviente de su soledad, en su paz interior y, purgado el ánimo, camina hacia el centro más interior de su nada transparente<sup>48</sup>.

Y tú en medio,  
[...]  
aniquilada el alma, a la estancia invisible,  
al centro enjuto, Michele,  
de tu nada.

(EI, 372)

El hombre desasido de sí, no necesita dioses ni codicia lo que ellos representan. Es un peregrino interior, dueño del ciclo temporal y, por tanto, del movimiento creador, que lo ha reducido a su raíz o a su nada. Comienza el nuevo ciclo en el seno de la PALABRA laberíntica, lugar del reverso de la realidad aniquilada, en la que el espacio y el tiempo anudados convergen como espacio de lo poético, que también se le ofrece de forma oculta al hombre. La primera realidad del hombre es de radical ocultación. Este escondimiento del hombre a él mismo le plantea a Valente el problema del conocimiento sagrado (EI, 373). Lo sagrado se esconde en lo más interior de la palabra o logos donde el aire primigenio cerca las figuras de ese principio último, engendrado por el movimiento rotatorio de la palabra-semilla buscándose a sí misma y da señales de este fondo sagrado cercado e inefable (EI, 373). Quienes pueden aproximarse al borde de esta transparencia son el peregrino de la noche y los que han hecho de su vida un punto cero continuo de profundización en la nada.

46. IDEM, «Dos fragmentos», *Culturas/Diario* 16, núm. 110 (17-5-87), p. III.

47. IDEM, «Anotaciones preliminares», *Guía Espiritual*, Miguel de Molinos, op. cit., pp. 20-21.

48. Molinos y Abulafia se asemejan en que ambos provocan el choque con la autoridad religiosa. Cada uno descubre dentro de su tradición una nueva profundidad para el discurso sagrado. Este nuevo espacio para ambos lo ocuparía el lenguaje místico, que sería expresión del estilo de Dios. Abulafia interpreta los textos sagrados, siempre a la luz de la experiencia, que no siempre coincide con la de la autoridad religiosa. La luz que ilumina estos textos compondría para Abulafia el nombre de Dios. Abulafia: «Ha conocido el nombre verdadero de Dios y puede revelártelo [...] Sabe también cómo deshacer los nudos y combinar las letras para andar el camino de los nombres. Ésta es la revelación del hombre que viene hacia Roma». (EFP, 19). Abraham Abulafia nacido en Zaragoza en 1240 y educado en Tudela había elaborado una técnica de meditación basada en la permutación de letras bíblicas. En 1280 viaja a Roma, que es el viaje que narra el texto de Valente «Abraham Abulafia ante portam Latinam», para comunicarle al Papa sus proyectos mesiánicos. Abulafia desata, deshace, destruye todo lo que oprime al alma en busca del blanco. Molinos también, purgada el alma, camina hacia su nada más interior. Valente expresa esta aniquilación hacia la blancura de la nada en un texto de *El fin de la edad de plata* (p. 107): «La palabra nada es hermosa, dijiste. Busqué en un libro la palabra ku, asociada a los cielos arrasados y a la doctrina oscura del vacío. La palabra nada es hermosa (la veías por fuera desde dentro) con esa casi no consonante intermedia absorbida en la blancura de la doble vocal única».

Y al caer la tarde, cuando la duración diurna de  
las formas ya se disuelve en la mirada, aún dice el  
vagabundo de la noche quebrantando el poder de lo  
visible:

—¿Ves ese perro negro o su espiral de fuego entre  
las mieses y entre los rastrojos?

(EI, 374)

Y el peregrino-Lázaro se encamina hacia lo absoluto por el mismo sendero que él se había trazado en esa relación con lo desconocido, que Rimbaud llama videncia. «Había entrado en la luz o fulgor de la tiniebla donde se forma la ceguera del que ve. En el lugar donde las imágenes se disuelven y al desaparecer destellan. Tal es el punto extremo de la poesía o de la visión»<sup>49</sup>.

QUÉ oscuro el borde de la luz  
donde ya nada  
reaparece.

(EI, 374)

El parentesco entre el lenguaje de la poesía y de la mística se erige sobre una experiencia cuyo contenido último es el vacío total como «estado de transparencia o de disponibilidad infinita» en el que la experiencia mística y poética se hacen posibles. El poeta, el místico y el inocente convergen en la misma experiencia lingüística.

49. José Ángel VALENTE, «Rimbaud in terra incognita», op. cit., p. 11.



## 5. Movimiento creador en retracción interior

Dstrucción, tú me has hecho.

V. ALEIXANDRE

Para Valente es muy importante el movimiento continuo de destrucción ya iniciado de forma sistemática en el interior, que no es sólo aniquilación con miras a una nueva reinvención de la realidad, sino también para que el pensamiento ya creado no tenga sosiego en planteamientos que con el tiempo se anquilosen. En el pensamiento o en el fondo todavía quedan residuos de experiencias del yo interior y también del yo en relación con el mundo cuyos vacíos intermitentes darán lugar a la espontánea escritura fragmentaria, que ahora Valente propone, de forma más continua y la emplea para apuntalar las ruinas de su memoria.

Desde el fondo los  
dioses nos miran sin comprender, pues no saben cuál  
de ellos será el próximo.

(EI, 373)

Con este fondo oscuro que todavía contiene residuos de mitologías inmóviles queda definitivamente abierto el movimiento destructor continuo, que produce un lenguaje de desposesión cada vez más radical, que no se detendrá nunca, disolviendo a su paso cualquier ápice que impida el estado disponible de la materia interior para hacerse lugar de revelación.

### 5.1. ABOLICIÓN DE LAS MITOLOGÍAS SUBJETIVAS DE LA POESÍA

Valente en el torbellino de este movimiento continuo de destrucción aniquila todo aquello que impide la libre manifestación de la poesía. Sobre todo, lo que se refiere al mundo del yo interior y al mundo exterior del yo poemático. Después entrará en el ámbito de la muerte para llegar con éxito a la indeterminación de la PALABRA.

Para Valente, la materia de la poesía ha sido profanada por la cristalización «de la subjetividad, de lo patológico, del absurdo, de la inmovilización de la condición humana, en la sustitución de un universo de seres próximos o prójimos por un universo de individuos adyacentes o contiguos clausurados en su experiencia personal y en la mitificación, por último de la incomunicabilidad de esa experiencia» (LPT, p. 162).

El individuo, también, ha estado aprisionado por las mitologías –en definitiva, totalitarias– del sentido de la historia. La modernidad, según Valente, ha sido particularmente mitógena. Desecados «los mitos de factura ideológica, se multiplican los mitos de factura industrial o comercial. [...] La moda para Valente es la proyección social de la ideología. [...] La escritura nuestra ha padecido mucho en los últimos años las fijaciones ideológicas que la moda conlleva. Poco lugar queda ahí para la escritura como respiración natural»<sup>1</sup>.

Además, para Valente, uno de los conflictos del arte de nuestro tiempo es la quiebra entre la experiencia personal y la experiencia colectiva. Probablemente a esto se refería Machado cuando hablaba del «agotamiento de la lírica y [del] desgaste de lo que él había llamado sentimentalidad romántico-simbolista» (LPT, pp. 161-162).

Estas mitologías subjetivas deberían pasar por la muerte en busca de contenidos nuevos de signo colectivo. En esta muerte obra lo que Valente llama la «desubjetividad del lenguaje». El poeta no está comprometido con los contenidos generales de ese lenguaje y pueden ser destruidos hasta los cimientos. Con este lenguaje desubjetivo la poesía ya puede transformar los nuevos contenidos en obras de arte. Para Valente,

La transformación de los nuevos contenidos en obras de arte, es decir, la mitificación de lo nuevo, es el signo de la contemporaneidad del poeta hoy, como lo fue ayer y lo será mañana. En ese proceso correspondía al poeta contemporáneo de hoy ensanchar las formas de expresión de la experiencia privada en busca de nuevos contenidos de signo colectivo, es decir, encontrar nuevas formas para cumplir la misión de toda gran poesía: la conversión de la experiencia solitaria en solidaria (ibídem, pp. 164-165)

Sólo resta a Valente rogar a la muerte que haga posible «el recuperar la palabra del flujo ensordecedor de las palabras o devolver la palabra a su natural silencio»<sup>2</sup> y así la poesía libre de los contenidos de cualquier índole que la aprisionen, baile al son que tocan porque en su movimiento se reconoce lo nuevo. Según Valente «la dificultad de ajustar la palabra poética a la manifestación de una nueva realidad hizo escribir a Aragon en Hourra L'Oural los siguientes versos:

C'est cependant la même dance  
mais ce n'est pas le même amour.

Pero el problema está, precisamente, en bailar al son que el nuevo amor impone. Pues sólo la novedad de la danza nos hará conocer la auténtica novedad del amor» (ibídem, p. 169)

Y ahora danos  
una muerte honorable,  
vieja  
madre prostituida,  
Musa.

(37F, 377)

La materia poética desciende, por la muerte, en la sombra de la noche hacia su posibilidad de ser, pero retrayéndose de la luz y creando más espacio de apertura (37F, 377). En este espacio retraído de la noche la palabra petrificada en su luz resiste la propia tensión de

1. Entrevista con José Martín Arancibia, «Palabras y ritmos: el don de la lengua», Quimera, núms. 39-40, julio-agosto, 1984, p. 85.

2. Ibídem, p. 83.

su doble filo, sombra-luz (37F, 377). En este punto de máxima tensión lo que está muerto ha de reclamar, lo que se ha ganado con el descenso a la sombra que es el silencio alumbrado por el logos o el amor, que es su nuevo espacio conquistado. Este nuevo espacio retenido en su potencialidad es el lugar de la raíz misma o del germen de lo vivo en el que la criatura nace desandando todo el camino vivido por el deseo de abrir el llanto a su origen y alumbrarlo por el amor (37F, 378). En este avance de destrucción retroactivo hacia el origen la memoria vomita el bulto prenatal de la niñez<sup>3</sup>. Y se yergue el naciente espacio inusitado del amor (37F, 379). Pero en este nuevo lugar nada había, ni siquiera con qué fabular. La experiencia subjetiva en la noche se había desposeído de sí misma y la materia infinita de ese punto cero de sí era la materia solidaria para la nueva poesía (37F, 379-380). Valente afirma este estado de negación de lo vivido y destruido como necesario para afirmar la vida. La negación es el principio de la vida solidaria. El yo poemático se ha transformado en todo y en todos y en nada.

(NO)

Nunca  
decapítame  
día  
o mañana anegado  
cuando en racimo inmenso  
acudamos al no.

(37F, 380)

Pero, a pesar de la desposesión de lo vivido, en la memoria todavía quedan restos de experiencias sin disolver que impiden el avance en el vacío. Son huellas de una infancia violenta cuyo medio de salir de la influencia del poder del tambor es autodestruirse continuamente en un acto de amor. Valente en este enfrentamiento con el pasado invoca a la madre, que es la materia de amor siempre engendrándose, porque sólo ella puede hacer estas tres funciones: transforma y destruye la materia, la engendra y, por último, conserva la materia creadora (37F, 381).

En la tarea de destruir y en el momento límite de decir adiós a todo, siempre hay esperanza de engendramiento porque se trata de regresar al origen de la palabra, al momento en que hablar es sinónimo de crear. Pero, ahora, este nuevo porvenir que podía haber abierto queda ahogado en su infinitud porque el espacio de la mirada tiene algo que impide su manifestación (37F, 381). Por fin, después de mucho peregrinar por la noche destruyendo todo lo vivido, en un ejercicio de acceso a la nada, su vivir errante y sacrificado ha llegado al polvo<sup>4</sup>. Valente elimina incluso este residuo en una negación total del pasado de todo aquello que ese polvo representaba. En este abandono del todo de la memoria el yo poemático llega hasta el espacio de la nada. En la nada se reconocen el creador y la criatura en el ritmo del universo. Y en este punto cero nadificado el hombre es igual a sí mismo y no necesita apoyarse en el otro, porque ya es él mismo, el arquetipo. Es el espacio sagrado del espíritu libre de donde emana el canto.

3. Valente volverá a asomarse a estos pasillos de la niñez, más tarde, en *El fin de la edad de plata* (p. 95) buscando al otro de sí: «Salí a hurtadillas y, con prohibición y todo, nadie lo advirtió. La calle estaba desierta. Y el parque vecino también. Una calle desierta es todo lo que necesita un niño para andar. Anduve mirando a los portales y ventanas. No era sólo que no viera a nadie; era como si alguien –ignoro quién– a quien debiera ver no viese. Y seguí andando para buscarlo en la calle desierta».

4. Se cierra el ciclo de lo vivido, reducido a polvo. Nuevo reinicio e instante poético alumbrado por el nombre: «La misma noche, a la misma hora, llegaba a las puertas de Roma un hombre a pie, cubierto por el polvo de toda la tierra. Interrogado, dijo llamarse Raziel o Zacarías o Abraham Abulafia de Zaragoza». (EFP, 20)

Pancho, han pasado varios inviernos y te he sacado al fin  
con un cepillo el polvo irremediable de la noche. Tú dijiste:  
–Amo mío. Y yo me hincé de hinojos al pie de tu zapato  
incontenible, mientras las tres Marías cantaban.

(37F, 382)

El lleno incontenible de la nada, cuyas señales se apuntan en el canto, se halla en el propio hueco que ha dejado la desposesión de lo vivido y en su fondo inmemorial está el vacío abismado en el que quedan sedimentos amorosos que ha dejado la luz. Es una realidad anímica propia de un estado de satori. Se trata de un vacío iluminado que anuncia una vida inédita desde la vivencia del ser.

Cuchara  
dulce,  
inerte,  
naufragada,  
mía,  
de azúcares y posos,  
paladares radiantes.

Buenos días, mi luz.  
(37F, 382)

En este retorno a la nada, el yo cierra un círculo, como una forma de remitirse a sí mismo. «Hasta que el círculo del Yo en su trazado, no haya llegado a él mismo, el Yo no es aún conciencia. Sólo cuando el círculo vuelve sobre él mismo, [...] el Yo se convierte en conciencia, o sea deviene un “él mismo”»<sup>5</sup>, como ocurre en este caso en el que el yo poemático, cerrado su círculo, se ha reconocido en la luz.

En este retorno a él mismo, que ha sido una vuelta al no-yo, es decir, al otro de sí, el yo poemático ha devenido objeto de sí mismo, y en el yo se daría el todo, que es ya indiferencia entre el sujeto y el objeto. Por otro lado, para el Idealismo alemán, el pensamiento es el todo. «Decir que el pensamiento es el Todo, significa decir que el Todo es el Ser que es pensado por el pensamiento. Con el Idealismo la metafísica vuelve a proponerse como episteme cuyo contenido es el Todo, o sea, es la misma unidad total del Pensamiento y del Ser» (ibídem, p. 197).

A esta unidad de ser y de pensamiento es arrastrado el yo poemático pero, ¿con qué lenguaje expresarlo? Siempre con el del amor más profundo que se ilumina en lo más interior, y así él mismo es su materia cognoscible abierta. En este intento de conocerse se interioriza en el pensamiento infinitamente abierto que coincide con el todo y que es la esencia más profunda del hombre. Y si, como hemos dicho, el pensamiento es el todo y éste es la realidad absoluta divina y en ella Valente se inicia, ahora se adentrará cada vez más, en una búsqueda del punto en que lo divino y el hombre coincidan.

Una vez que ha irrumpido el todo en la luz retorna al origen, reiniciando este camino de retracción hacia el origen más interior del silencio de la palabra. En este descenso se inaugura un lenguaje semejante al del místico, el de la inefabilidad de la antepalabra<sup>6</sup>.

5. Emanuele SEVERINO, *La filosofía moderna*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 208-209.

6. En otro texto correspondiente a *El fin de la edad de plata* (p. 107) Valente dice de qué lenguaje se trata: «Tendría que ir angostando las palabras hasta subsumir el lenguaje en su silencio».



De la palabra hacia atrás  
me llamaste  
¿con qué?

(37F, 383)

El contenido de la antepalabra es el pensamiento o el ser, o el amor. Y el camino para llegar a esta luz interior es el de la negación continua de lo aniquilado de lo vivido. En esta negación de sí el poeta *écrivait des silences*, porque, para Valente, «el solo ejercicio radical del arte [es] un ejercicio de retracción y este ejercicio es el estado de creación que es igual al wu-wei en la práctica de Tao; estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia. Sólo en ese estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como una epifanía natural de ésta» (Material..., p. 41).

El yo desposeído de sí ha llegado hasta un espacio desconocido en el que se hunde fagocitando su sombra. El viento la arranca y la lleva memoria arriba, ya transformada en «vuelo». Allí contempla al necio como fuente seminal (37F, 383). Desde este lugar «inusitado» escribe la biografía literaria del poeta necio. La escritura para Valente se realiza en un espacio de suspensión, sin memoria, próximo a la muerte y entre olvidos, y ella fija el olvido de sí. Según Valente la escritura «es algo completamente biográfico, como una teoría de la ausencia es evidente que eso te da una perspectiva. Te deja ver, lo que es esencial en la escritura y que es la suspensión de la vida»<sup>7</sup>.

El poeta dice adiós a la vida literaria del otro de sí, al necio. Porque Valente considera que la «autobiografía es siempre autobiografía del otro: del otro o de los otros que fuimos. El autorretrato, en la pintura, es visión sincrónica del rostro, sin la mediación de la memoria. En la autobiografía, la mediación de la memoria multiplica los rostros en el espejo, no siempre desinteresado o fiel, del yo que en el ahora y en el aquí los interroga. Es la autobiografía, por su naturaleza misma, un género en el que la ambigüedad y las máscaras –el yo y sus ficciones– se entremezclan y abundan»<sup>8</sup>. Valente se libera de las máscaras que ha asumido su rostro en su trayectoria poética: el emplazado, el santo, el descuidado, el resucitado, el peregrino, el testigo, el moribundo, el tonto, el sapo, el inocente... Hay, pues, una liquidación de lo vivido y un olvido de su tarea literaria<sup>9</sup>. Pero es difícil saber quién muere en esa fecha que comprueba tan minuciosamente en su escritura.

cuando escribo  
mi biosquelonotabibliográfica  
compruebo minucioso la fecha de mi muerte  
y escasa es, digo con gentil tristeza,  
la ya marchita gloria del difunto.

(37F, 384)

En este estado inmóvil emiten señales o signos inefables que son expresión del pensamiento absoluto inagotable del que se compone el vientre o fondo de la poesía. Poesía, que por naturaleza, es incomunicable porque rebasa el signo.

7. Entrevista con Sol Alameda, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», *El País* semanal, núm. 561, op. cit., p. 18.

8. José Ángel VALENTE, «Una breve memoria», *El País* (18-5-1987), p. 11.

9. En *El fin de la edad de plata* (p. 157) Valente plantea el *¿ubi sunt?* El olvido hunde en sí mismo todas las glorias. Algunos artistas se salvan por el amor: «Quién es quién preguntarse fuera inútil entre las glorias que el olvido anega. La piedad familiar cuidó algún nombre. Los franceses acusan al Gobierno. Oscuros en su limbo, contemplan los maestros extinguidos como se apaga un cirio interminable».

Nos quedábamos tenues  
emitiendo señales desde otro planeta  
sin que nadie supiera  
si el valor de los signos  
era igual o distinto al suspiro o la lágrima.  
(37F, 385)

En el fondo de la palabra inicial la materia oscura retiene la luz del fondo alrededor de la posibilidad de decir lo imposible. Este fondo es el de lo viviente cuya luz no visible, la entrañal del amor, es la que desvela y transforma este mismo fondo en materia artística. El pez es la imposibilidad de decir engendrada en el movimiento de la materia oscura hacia la luz.

El paisaje retiene  
alrededor del pez inmóvil  
toda la luz del fondo no visible.  
(37F, 385)<sup>10</sup>

## 5.2. DESTRUCCIÓN DEL MUNDO OPACO

El movimiento creador imparable del fondo también destruye la fábula del mundo, la historia y hasta el yo tardío en el que devino el lenguaje inefable del alma (37F, 386). La disolución de esta destrucción se fagocita por el remolino vertiginoso del movimiento en sí de la materia. El yo poemático se va retrayendo en círculos cada vez más angostos y acercándose a la materia de la antepalabra (37F, 387).

Habíamos considerado el mundo como otro que limitaba al yo interior en el conocimiento del mundo (MS, 185). Este otro es el que se deshace de la mitad de su sombra que abandona en los limos del fondo cercada por la cristalización vacía. Se reduce a perfil u horizonte, que cerca el enigma. ¿Por qué acudir al enigma ahora que no hay lenguaje ni preguntas? Si la momia es una representación vacía de las estatuas públicas que representaban el mundo de las ortodoxias, ¿por qué acudir ahora a su vacío si en él no hay respuesta? El otro engulle el resto de su sombra y sale de lo visible. Ha llegado a una zona en que nada se hace visible. No puede ser tanteado y capturado como materia poética, sino que desaparece para siempre. La noche engulle esta liquidación del vacío de las estatuas por amor, a través de una desnudez infinitamente fértil, porque «lo muerto», es para siempre y sin retorno.

–No me haga usted preguntas anacrónicas,  
exclama su viuda desnudando,  
infinita, feraz, bajo los besos  
el cuerpo irremediable,  
mientras gime la noche, y nadie ha de tener,  
susurra el muerto, para volver mañana  
ni una palabra de adiós.  
(37F, 388)

Y en la noche del tambor y del hisopo transitan los escuadrones del orden de los ortorrectos que manifiestan la verdad instituida. Su objetivo es la eficacia a la que quedaba

10. Este poema-homenaje a Paul Klee descubre la proximidad de Valente con Klee en relación con la imposibilidad de desvelar lo que toca pero siempre en la inminencia imposible del decir.

sometida la libertad individual y colectiva. El orden es el del dios conocido. Los que comen orden se convierten en dioses manifiestos. Estos dioses hablaban desde el discurso institucional que inmovilizaba la realidad corrompiéndola y ocultando otra realidad, que no podía expresarse porque las formas de esta realidad oculta se negaban al lenguaje instrumental. El lenguaje institucional ofrece su realidad y en ella queda el hombre fosilizado y muerto. Esta podredumbre es nuestro alimento mortal y en ella se subsume la especie en una destrucción sin esperanza. Los que comen orden están sometidos al método de estos torturadores, hijos de la noche y de la corrupción mortal. Por otro lado, este orden «castra» la especie. Por eso nunca naceremos.

Los torturadores son ángeles del orden.

Comemos orden  
(con sus haces de muerte)  
castrados finalmente como especie.  
Comemos orden.

Nunca naceremos.

(37F, 389)<sup>11</sup>

Las matanzas de estos escuadrones de la muerte permanecen en la memoria popular y se han fijado en las canciones populares (37F, 390). La muerte es la salida y la liberación del orden impuesto. Por otro lado, es el camino de renovación y de llegada a la cima espiritual. El que toma este camino interior como búsqueda de la verdad se convierte en un muerto en vida. La materia ha descendido hasta el límite donde se da una liquidación de lo vivido y una renovación que le permite ahondar en el universo. Para Valente el hombre es una realidad infinitamente abierta y en esta salida profunda al universo se encuentra con la infinita nada o con su verdad. Esta salida o éxtasis se realiza en un lugar desconocido donde nadie parecía. El amor late bajo el abandono, la realidad huyendo y descolorida como la esperanza encendida en este lugar vacío y sin testigos.

La ventana  
con vistas al desnudo  
donde aún sobrenada un seno solitario,  
se prolonga imposible la tristísima  
longitud de una media abandonada,  
y los gatos erráticos,  
las pálidas botellas,  
la lámpara encendida, moribunda señora,  
en rigor para quién.

(37F, 391)

11. Desde el inicio de la obra de Valente el ángel juega con el poeta al sí y al no (AME, 17) a pesar de que el ángel contiene a ambos. El ángel sería el oráculo desvelador de la doble naturaleza del hombre. Por un lado el hombre se relaciona con el infierno del mundo del poder y por otro con la totalidad de la otra realidad interior oculta al hombre. En el primer caso el poder categoriza la realidad porque no existe para él una realidad intermedia y en el segundo caso no hay división entre sí y no porque son un mismo contenido: «El Señor del oráculo ni declara ni oculta, significa. No pongáis –añadió la mujer– ni el sí ni el no de la contestación querida en la pregunta. Porque del sí y del no nacen la desmesura, la cólera y la sangre, el cielo roto de lo que el dios en el laurel mascado ya no lee. Cubriendo el sí y el no está el oráculo que a ambos los contiene, que los engendra por separado de lo que no podrá jamás ser dicho, sino significado [afirmado y negado al mismo tiempo]» (EFP, 145). El concepto de «mediación» del ángel como metáfora del origen de la palabra poética o del poema lo desarrolla Valente en *A modo de esperanza* (p. 18) y en *El inocente* (p. 355). De aquí a la valoración del ángel como «inspiración» en «Variación sobre el ángel» de *Nueve Enunciaciones* (pp. 41-43). Y la visión del ángel como lo no visible se halla en *El fin de la edad de plata* (pp. 50-51 y 69-71).

El ciclo de la destrucción se ha cumplido en las ruinas del tiempo histórico en el que el hombre que lo inició ha vuelto al punto de partida. El viaje inmóvil sobre sí mismo, que comenzó en el poeta y continuó por él, ha terminado iniciándose en su infinitud, a la vez que las cenizas de lo vivido (AME, 13) proyectan su luz ardiente en la suspensión inmóvil de este punto vacío de salida o éxtasis.

Valente ha tenido en cuenta las dos realidades, a las que nos referíamos (AME, 17): una la inalterable y divina, que respondía al todo insuperable, y otra, la del «todo» analógico, que a estas alturas de lo vivido ya ha alcanzado un nuevo límite, el punto cero, que responde a una liquidación total de lo vivido. Además, esta realidad deviniente en su retracción ha alcanzado y rebasado distintos puntos unitivos espirituales que le han acercado a la realidad de lo divino, es decir, al sentido de la antepalabra históricamente cortada del mundo de las significaciones. Para Valente cuando «la plataforma de la historia falta bajo los pies del héroe, cuando el hilo conductor del gran mecanismo ha caído ya de su mano, el acto de asumir libremente el propio destino es un acto de valor puro, con el que adquiere el hombre una suprema categoría, el de hacerse digno no ya de lo que gana, sino de cuanto ha deseado ganar y pierde para siempre»<sup>12</sup> (37F, 392).

### 5.3. ÁMBITO DE LA MUERTE

Para Valente la nueva salida del peregrino supone una nueva realidad, que se llenaría con el sueño desnudo capaz de transformar el mundo. Éste se asentaría en unas nuevas relaciones entre los hombres. Sobre las ruinas de lo vivido se sitúa la muerte de Rosa Luxemburgo, punto de convergencia de la experiencia personal y colectiva, y en este punto cero se inicia un nuevo proyecto de forma de vivir y con él el de la nueva historia (37F, 392). En este punto extremo de la muerte, el que agoniza deja de herencia para la historia la insatisfacción por no haber encontrado la verdad del pasado histórico. Frente a este lenguaje solemne de los «Grandes Anales» que ha impedido la verdad, se halla el lenguaje primario para la nueva historia (37F, 393).

El poema propone el sacrificio de las cosas para llegar a su vacío más hondo y en el extremo de éste desandararlo para llegar a lo desconocido. Con este desconocimiento se escribe un poema que el yo poemático se lo lee a sí mismo y lo destruye, porque necesita un vacío más feroz. De la descomposición continua de lo que queda emergerá una palabra que testimonie la impotencia benefactora de la descomposición.

Y buenos días,  
no vuelva nunca más, salude  
a cuantos aún recuerden  
que nos vamos pudriendo de impotencia.  
(37F, 393)

Para Valente la obra poética ha de transpirar la humedad del sueño de la muerte. Por eso critica la afición de algunos poetas a reunir sus obras literarias en obras completas, porque las obras mediocres del poeta contemporáneo expiden una pestilente exhibición de fama. Valente rechaza al poeta que quiere perpetuarse a través del prestigio de la «piel» en que se hayan encerradas sus obras. El hedor de la piel también las corromperá. Para Va-

12. Milagros POLO, «Valente: "El arte postmoderno está en formación"», *Culturas/Diario* 16, núm. 179, op. cit., p. IV.

lente «el saber que uno es póstumo encierra una gran vanidad. [...] Por otra parte, debo decir que como escritor y como hombre se agradece mucho el reconocimiento. Pero no es eso lo que busca la escritura»<sup>13</sup>.

Las obras completas del ilustre vate  
transpiran desde el lomo en sucedáneo  
de piel más honorable hedor de gloria.  
(37F, 394)

Valente quiere ser un poeta auténtico y su sangre ha de ser hematopoiética pero no para quedar atenazada en la vía del prestigio social y bailar a su son impuesto. La fama ha de ser para las «vedettes» o para los bufones que viven del halago y del chasquido de la gloria.

La muerte es un descenso rotando hacia la indeterminación de los orígenes, donde el movimiento creador puede ser infinitamente reabsorbido o recommenzado (LPT, p. 296). Y en este descenso, estamos a medio camino entre la posibilidad de decir y su fracaso como dice Eliot, y cada intento es un nuevo fracaso. Pero para Eliot después de cada fracaso «cada intento/ es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado/ con un desastrado equipo siempre deteriorándose»<sup>14</sup>. En este mismo Cuarteto (p. 20) aparece la expresión entre deux guerres que Valente emplea a continuación: «veinte años casi desperdiciados, los años de l'entre deux / guerres». Valente se halla sumergido en este torbellino de lo inarticulado, en el que se va devorando a sí mismo, arrasa lo corrompido y desocupa lo putrefacto para arribar a un vacío como apertura. Pero parece que no hay posibilidad de salvación. Queda la historia del hombre sin ese bautismo de renovación que propone la destrucción.

Estamos otra vez entre-deux-guerres,  
urgándonos las caries  
con un falo indeciso  
o destruyendo  
la destrucción,  
vaciando el vacío,  
abriendo las ventanas contra un cielo tapiado.  
(37F, 395)

Y de este movimiento destructivo sólo quedan los que se han rebelado contra el dios manifiesto, los profanadores.

Esta destrucción continua, que propone el movimiento creador, no es más que el movimiento de «aproximación al origen y –a través de los estratos de sentido– a la plétora de sentido del lenguaje, que ha de solicitar más que una crítica –[análisis de una forma verbal]–, el comentario, la interpretación, la hermenéutica» (LPT, p. 62).

Pero antes de llegar a no entender los textos por la sobrecarga del significado sobre el significante, que es lo que requeriría una interpretación, hay que destruir continuamente aquellos textos, que los guardianes de la tradición sagrada interpretaron como dogma concluso. Estos hermeneutas se adentraron por detrás del velo que guardaba las escrituras cuyo lenguaje estaba inmovilizado igual que el rostro usado del dios manifiesto. Y el lugar

13. Cf. Entrevista con Sol Alameda, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», El País semanal, núm. 561, op. cit., p. 21.

14. «Segundo Cuarteto», de Eliot (Poesías reunidas 1909/1962, Madrid, Alianza Tres, 5ª edición, 1989, p. 202).

de las ofrendas para alimentar al dios, estaba putrefacto. En lugar de que esta realidad corrompida descendiera a la noche y ésta se contagiara, la «usura» echó su red, ya solidificada o pétreo, al vientre de la noche para impedir que se genere más corrupción.

Los textos fueron corrompidos y a  
favor de la noche la usura tendió estéril sus arañas  
tardías.

(37F, 396)

#### 5.4. LLEGADA AL TÚ ESENCIAL O A LA PALABRA. INDETERMINACIÓN

En esta noche oscura de destrucción el yo poemático desasido busca el soplo del tú esencial o de la palabra, porque quiere experimentar el sueño de la realidad real –o del tú– pero sin cruzar la muerte, hecho que él mismo sabe que es imposible. También quiere morir sin haberla visto previamente, lo cual es imposible porque la ha presentado y ha obtenido de ella instantes de luz. Además, quiere verla por la ceguera, porque la sombra de la pupila es el cuerpo oscuro de lo no visible del tú, y en esta sombra ardiente ¿quién puede renunciar al cuerpo no visible del tú? Para Valente el tú es la imposibilidad.

Quién pudiera soñar en ti sin morir,  
quién pudiera morir sin verte nunca,  
quién pudiera no verte sin mirar  
más allá de tu sombra,  
quién pudiera en tu sombra renunciar  
a lo nunca visible para siempre.

(37F, 396)

Pero para alcanzar la posibilidad de esta imposibilidad de conocer al tú, que no es más que aprehender el conocimiento del misterio de lo divino, tendrá que atravesar la muerte para llegar al punto en que el no ver y el silencio coincidan constituyendo el lenguaje de la antepalabra o materia de lo increado, que encierra al otro desconocido y que desarrollaremos en la segunda parte de este estudio.

Cristo creemos que podría ser el HOMBRE NUEVO que Valente plantea desde el principio de su obra literaria. Cristo llega a la existencia, como todos los hombres, recibiendo la semilla de la renovación por el bautismo. En el bautismo Cristo se manifiesta y comienza su tarea de profeta en cuyo decir y hacer se manifiesta el Padre. Y antes de entrar en relación con los hombres, se retira al desierto donde le tienta el poder oscuro. Pero su libertad está firme sobre su corazón, y emprende la vida natural «de vida y de muerte», que el ritmo del corazón le marca (AME, 58). Por este modo de vida auténtica es un hombre incómodo para el poder político, religioso y para todo lo instituido. Es condenado a muerte y aún en el extremo de la experiencia –por qué me has abandonado–, surge otra vez la tentación, que se vence por su libertad de ser hombre (PL, 78). Cristo ofrece su sangre para dar plenitud de vida a todos los hombres, y a partir de aquí, se reinicia el misterio.

Este hombre histórico y divino llega de lo inmemorial, hace milagros para que los hombres crean en su palabra, y por estas maravillas lo buscan las hermanas de Lázaro, aunque no se diferencia del resto de los hombres, más que en la mirada. Ella es el lugar de manifestación del Padre (PL, 70). Valente ha ido accediendo a lo divino en el hombre por la acción del espíritu que le mostraba el conocimiento de su vivencia histórica. Además, este

espíritu estaba alentado por la llama de amor, que es la que ahora revelará el misterio de la materia del dios desconocido por su misma luz entrañal.

El hombre se desprendió de una matriz de amor que es la que le permitió ser creador y, a través de la palabra, conoció su origen. Pero por encima de esta realidad hay otra, que es la del misterio de la esencia de Dios. A la vez, San Pablo dice que toda la revelación ya está hecha en Cristo. Para Valente, Cristo va a ser la realidad divina que se va a conocer por la palabra<sup>15</sup>.

El hombre que venía de lejos,  
aquel a quien las hermanas anduvieran buscando,  
no sabemos por qué, ya que era en todo  
semejante a los otros,  
salvo acaso, pensamos, en la sola mirada,  
pero en el resto igual,

(37F, 397)

Y por ella Cristo resucitó a Lázaro.

–«Lázaro, sal fuera»,  
(37E, 397)

Para Valente Lázaro sería el hombre que ha muerto, y ha caído en el espacio de mediación, y su vida consiste en rotar a través de las sucesivas muertes y resurrecciones en espera de la resurrección final. Cristo con su muerte permitió este peregrinaje bautismal hasta la resurrección última de los muertos.

El hombre desposeído mira lo que acontece en las escrituras sagradas con la incompreensión siempre del enigma. El enigma está envuelto en la opacidad que el poeta o el intérprete intenta desvelar. Esta opacidad se llama inefabilidad, que aunque el poeta lo intenta volver efable, sólo son destellos lo que emite porque el enigma queda intacto. A la vez estos destellos conforman la criptoescritura sobre la que el lector actúa. El enigma camina con el poeta cercado por la opacidad, hasta que cae en la cuenta de que en su interior vacío, suspendido del punto cero, principio y fin, la palabra lo lee en la luz del enigma, sin aclarar el enigma. La palabra matriz siempre queda entera tanto en su desvelamiento como en su interpretación. Para Valente la creación es libre. El escritor no utiliza intencionadamente el lenguaje, y esto es algo que dijo muy bien Novalis. El escritor es, dice Valente,

un inspirado de la palabra, es el que llega a conseguir que el lenguaje hable en él. Entonces todo acto de intencionalidad en la escritura, sobre todo en la escritura poética, que yo considero como la expresión extrema del lenguaje, es un acto de interferencia en la palabra y la frustra. Es decir, que no se escribe de modo activo sino pasivo, se escribe recibiendo por exposición a las palabras<sup>16</sup>.

15. Según Valente en la acción del Verbo se halla la libertad del hombre: «Tal vez el paraíso perdido empieza, precisamente, en la vertiente escondida de nuestro horizonte verbal. Paraíso perdido, palabra originaria, Verbo que está cabe al Dios, horizonte único que podríamos acaso vislumbrar contra tanta sombría imposición de lo linealmente racional, en el pasado inmediato o en el próximo futuro, como forma de libertad del hombre, que ha de encontrar su propio ser en la libertad de la palabra que lo funda». («Así pasen cinco años», ABC Cultural, núm. 200 [1-10-1995], p. 19).

16. Entrevista con Sol Alameda, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», El País semanal, núm. 561, op. cit., p. 21.

En el jeroglífico había un ave, pero no se podía saber si volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío. Durante centenares de años leí inútilmente la escritura. Hacia el fin de mis días, cuando ya nadie podía creer que nada hubiese sido descifrado, comprendí que el ave a su vez me leía sin saber si en el roto jeroglífico la figura volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío.

(37F, 398)

El enfrentamiento del yo poemático consigo mismo, en el que ha tenido que vencer todo tipo de intención, de subjetividad y enajenamiento, no era más que el camino de la flecha hacia su meta, en el que el tirador, olvidado de sí, «se ha convertido en centro inmóvil. Entonces surge lo último y lo más excelso: el arte deja de ser arte, el tiro deja de ser tiro, será un tiro, sin arco ni flecha; el maestro vuelve a ser discípulo; el diestro, principiante; el fin, comienzo; y el comienzo, consumación»<sup>17</sup>.

El hemisferio del arquero en posición de tiro es la mitad visible de la esfera completa que la flecha aún inmóvil ya ha engendrado.

(37F, 398)

Desde este centro vacío se genera el arte, el poema, por la presencia azarosa del espíritu. Pero esto lo conoce después de hacerse centro inmóvil. Se trata de una espera metódica en la que se va gestando el poema en el vacío interior perpetuamente haciéndose donde el azar le hace existir en el blanco.

Supo,  
después de mucho tiempo en la espera metódica  
de quien aguarda un día  
el seco golpe del azar,  
que sólo en su omisión o en su vacío  
el último fragmento llegaría a existir.

(37F, 399)

Para Valente este poema:

sintetiza la fulminante experiencia que para mí supuso la lectura de ese libro [el de Herrigel]. Estética de vasos comunicantes, digo, y viene a mi espíritu el nombre de Kandinsky, uno de los grandes fundadores de la modernidad: «Cada arte –escribe Kandinsky hacia 1910– al profundizarse se cierra en sí y se espera. Pero ese arte se compara con las demás artes y la identidad de sus tendencias profundas la devuelve a la unidad (...). Así alcanzaremos al fin la unión de las fuerzas de todas las artes. De tal unión nacerá un día el arte que, desde ahora, podemos presentir, el verdadero arte monumental». Es, en efecto, esa llamada implícita a la profunda raíz común o al común fundamento, que también Kandinsky llamaba necesidad interior. Es el recorrido de la palabra poética. El único que, como tal, la constituye<sup>18</sup>.

17. Eugen HERRIGEL, *Zen en el arte del tiro con arco*, Buenos Aires, Kier, 8ª edición, 1988, p. 17.

18. José Ángel VALENTE, «Sobre el lugar del dios», op. cit., p. 3.



II

LA MATERIA ENGENDRADORA



En esta segunda parte que hemos titulado «La materia engendradora» distinguimos dos fases progresivas en la evolución poética de Valente. Una de penetración y descenso hasta la materia matriz del fondo originario, raíz de todas las formas posibles, en la que lo intuitivo y el fondo coinciden en su mismo latido y otra fase de eterno regreso a esta materia madre a través del propio movimiento engendradora de la materia del mundo.

A lo largo de la primera parte de la obra poética de Valente, el poeta ha ido conociendo sus experiencias vividas y no conocidas a través de la poesía. Estas experiencias conformaban la memoria oscura del corazón, o del alma o del fondo, y el ritmo del corazón era quien las dinamizaba para que se manifestaran en el interior del yo poético. Estas experiencias se referían a las vividas tanto en la existencia mortal como en el espacio de mediación. Éstas se hallaban, sumidas en el alma, unas veces, taponadas por elementos mortales oscuros y otras veces, porque el alma las había olvidado en el descenso a la vida mortal. El yo poético descendía a sí mismo buscando el sentido de la palabra que le diera a conocer no sólo la realidad exterior sino también la realidad interior.

Este conocimiento impreso en el interior del yo poético se proyectaba clarificándose en esos instantes súbitos y fugaces que se hacían lenguaje. AHORA, para Valente:

Suprimida esa proyección ocultante, el otro sólo puede ser percibido como esencialmente desconocido: la faz misteriosa del otro. Y, también, sólo en la medida en que es percibido como un misterio, puede el otro ofrecérsenos como fuente posible del conocer y del amar. Con el que yo así percibo como otro y con el que así como otro a mí mismo me percibe puedo construir un mundo, una relación o un espacio de fluido intercambio de la diferencia con la diferencia. El misterio está en la diferencia misma; y, en ella, la raíz del conocimiento y del amor. Pensamiento, éste, que no traiciona su estirpe: la del pensar, la de la radical heterogeneidad del ser. Su naturaleza esencialmente dialógica<sup>1</sup>.

Valente en esta segunda parte de su obra poética entra en el territorio de este ser desconocido y enigmático, que será el objeto poético de conocimiento y de amor; que, situado en el fondo oscuro del alma, constituirá la memoria anterior a toda memoria, sobre muro blanco, y cuestionará la capacidad del lenguaje para alojarlo.

1. José Ángel VALENTE, *Lectura de Paul Celan: Fragmentos, Pavesas, Hojas de Poesía*, núm. II, Instituto de Bachillerato Francisco Giner de los Ríos, Segovia, 1993, p. 9.



## Radicalidad de la palabra. Ingreso en el otro desconocido

En este territorio del ser desconocido se ingresa por el deseo femenino de ser penetrado en lo más interior de la infinitud de la materia fragmentada, o en su sombra discontinua constituida por sombra-luz, espejo-figura, noche-luz, sueño-realidad, palabra-silencio que se integran disolviéndose en la unidad de la noche de donde emerge la luz, que es unidad y diseminación de lo viviente. Entramos en la ceguera de la antepupila, en la experiencia límite de la materia, fin y principio de nuevas experiencias. El yo poemático, una vez que ha desembocado en este espacio vacío del canto, constata que nadie le puede arrastrar hacia el anverso de la realidad<sup>1</sup>, ni nadie puede manipular su sueño, ni dios ni hombre. Él es el dueño del espacio poderoso del sueño o del canto. En este espacio nocturno la materia informe lleva hacia la luz su propia materia, el «limo original de lo viviente», que es la materia madre de lo que vive siempre. Es una entrada en la cavidad femenina de la palabra o antepalabra o palabra inicial en la que confluye palabra, acto y pensamiento como dice Valente.

Procede sola de la noche la noche,  
como de la duración lo interminable,  
como de la palabra el laberinto  
que en ella encuentra su entrada y su salida  
y como de lo informe viene hasta la luz  
el limo original de lo viviente.

(IF, 403-404)

### 6.1. POESÍA EXPERIENCIA DEL LÍMITE. SILENCIO

La vía de negación indeterminada es el camino para experimentar el límite. Este camino supone la desposesión continua de cualquier espesor de la materia para llegar a la pobreza o precariedad donde se manifieste el dios. Es un camino progresivo de perfección para adentrarse cada vez más en el origen y llegar al conocimiento del ser, es decir, de su respiración, el hálito. Esta progresión supone experimentar el límite. La experiencia del límite para Valente consiste en alcanzar el confín insuperable de la verdad, que encierra el todo, aposento del espíritu, dentro del cual el yo poemático va superando límites hasta donde

1. La palabra ya no retorna a sus antiguos significados que la contagiaban de lo sensible. Ahora libre trata de conocer la realidad suprasensible.

puede llegar y en estos límites posibles va teniendo noticia del ser que se manifiesta en cada amanecer y crea nuevos porvenires. Como ya dijimos para Valente el espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia.

Para Valente «al igual que en el místico, hay en el poeta una experiencia interior que se realiza en los límites del lenguaje [...] La palabra esencialmente “experimental”, portadora de experiencias radicales, es también una invitación a la experiencia posible, pues es a la vez experiencia de los límites y destrucción o apertura infinita de éstos»<sup>2</sup>. Este movimiento de destrucción y de apertura de los límites en el que la palabra empieza a formarse, se reinicia, ahora, sobre un territorio irreal. La materia informe, que este movimiento moviliza, procede de la victoria fugaz de la muerte en el límite (IF, 407). Triunfo de la muerte por lo que se lleva de desnudez en la destrucción y por el silencio o la nada que emerge. En este sentido dice Valente: «Yo creo que la palabra se forma cuando se hace el silencio y lo que estamos llamando palabra poética es necesario que entre en un producto de un largo silencio, de una larga espera, de una larga noche. Y la palabra *noche* la utilizo en el sentido de san Juan de la Cruz, es decir, yo creo que para que esa palabra poética brote o nazca es necesario hacer la noche del sentido. Y de ese silencio sería cosa imposible hablar porque, en efecto, es un silencio que no puede ser nominado»<sup>3</sup>. Y al final de este amanecer irreal se halla la voz «precipitada o retraída, [...] natural. La voz es su propio sentido» (V, p. 15): «- Lázaro, / ven fuera». Y esta voz «que sube descendiendo, que dura milagrosamente suspendida sobre su propio punto de extinción» (ibídem, p. 16) es el

Animal de la noche,  
sierpe, ven, da forma  
a todo lo borrado.  
(IF, 407)

Valente inaugura el lenguaje resurrecto por la palabra. La palabra es el «lugar mediador, cuyo espíritu ya nunca abandonará al poeta; lugar que es escala por la que se puede subir a lo alto o descender de lo alto» (LPT, p. 280). Este lenguaje dará forma a todo lo borrado porque la forma se cumple sólo en el descondicionamiento radical de la palabra (V, p. 19)

Este cuerpo<sup>4</sup> asciende en la mirada circular, real y originaria de Lázaro. Valente asemeja esta mirada a la mirada única del ángel andrógino de la melancolía porque emerge desde la raíz del mismo sueño originario, que proyecta la experiencia de la unidad en el origen. Pero la unidad no se completa nunca, de ahí la «melancolía», porque esta mirada profundiza en el fondo blanco y su latitud infinita se proyecta sobre un paisaje también en blanco (IF, 408). La materia en blanco del fondo se acerca por el silencio y, a ambos lados del cerco, el blanco interior. En este recinto, los contornos lo circunscriben a su soledad esencial: la ausencia, esto es, lo blanco. Este cercamiento configura lo representado: la presencia óptica del blanco creador que en su horizonte posa el vacío esencial de la figura solitaria o de la semilla, de la palabra plena o matriz. Y en este fondo de lo pleno se halla el enigma de la nada o del ser. Para Valente la «función del silencio la ocupan otros elementos, como en toda la cerámica china sería la función del color blanco, que, además, es un no color, y que por eso representa un vacío esencial sobre el que la figura puede recomponerse y hacerse visible»<sup>5</sup>.

2. Milagros POLO, «Valente: “El arte postmoderno está en formación”», op. cit., p. III.

3. Entrevista en TVE, Encuentros con las Letras, núm. 223.

4. Llamamos «cuerpo» a la materia borrada por la muerte. En otros momentos le llamaremos yo poético. Se trata de una materia heterogénea que busca la unidad con el espíritu.

5. Entrevista en TVE, Encuentro con las Letras, núm. 223.

Cómo no hallar  
alrededor de la palabra única  
lo blanco.

Fénix, rama, raíz, dragón, figura.

El fondo es blanco.

(IF, 409)

Toda esta materia infinita del fondo conforma el pensamiento y el conocimiento del fondo que asciende, en el instante fugaz pero eterno de su manifestación, como visión creadora de la realidad irreal (IF, 410).

#### 6.1.1. Lugar de mediación. Materia poética en formación

Y en esta visión irreal sobre el blanco para Valente hay una «invasión de lo que reptaba a la superficie en una liberación de lo oprimido o lo reprimido, en un movimiento que absorbe los contrarios sin optar por ellos, como la serpiente erecta de la mitología Quetzalcóatl que es águila y serpiente a la vez» (LPT, p. 177). Éste es el espacio de mediación vertical de formación de la materia.

#### POÉTICA

##### DRAGÓN

(acoplado a la trucha  
engendra al elefante).

(IF, 410)

Este ascenso desde el sueño del fondo «lleva consigo la vida pero también en su descenso trae la destrucción de sus formas, que son a su vez las formas de su multiplicación» (ibídem, p. 180), y en palabras de Aleixandre este movimiento lo pulsa el amor como destrucción. Este espacio en blanco que ha ascendido a la luz y ha descendido al silencio ha conquistado un límite más al silencio de la materia. Las formas disueltas que la luz ha dejado en su descenso a oscuras ¿sobre qué luz han de ser alzadas? Para Valente «la vertical es la línea de lo que sube y desciende, de lo que no pertenece por entero ni a los dioses de arriba ni a los humanos, y puede ser por eso el lugar de la manifestación» (ibídem, p. 283). (IF, 409). Este movimiento vertical es el hilo de muerte y de vida, como hemos visto, y va tejiendo una textura desde lo ínfimo, en la que la vida humana ha quedado oculta. Valente propone describirla destruyéndola, es decir, cambiando las fechas, borrando las huellas, dejando testigos falsos, usando máscaras que no nos pertenecen, como si no hubiéramos vivido. De este modo, deja el espacio de la memoria vacío y, por tanto, abierto. La memoria es una tela blanca para proyectar la nada o las sombras de la infinitud de la nada (IF, 411).

Por otro lado, en este espacio de mediación y de manifestación, el corazón también va declinando hacia el centro más oscuro de la pena. El bombeo creador del corazón ha de rescatar la nada de la memoria, y sus restos abismados, ahora, miden la infinitud de la memoria. En la experiencia extrema el corazón, naufragado, ha de decir en su canción la infinitud de lo abierto (IF, 412). Valente no puede rescatar la infinitud de la nada de la memoria revistiéndose de la vida, hoy difunta. Cree que hay más posibilidades en el movimiento destructor del tiempo que genera cada vez más vacío, que en la vida misma. Este movimiento del tiempo teje una espiral interior, formando un círculo –de círculos– que coordina y fusiona el tiempo. Todos los círculos temporales participan de su centro cósmi-

co y, lo subliminal arrastra imágenes de la superficie que adquieren otras dimensiones. El yo poemático ha sufrido esta transformación y lo que queda de él es una imagen «difunta», que en este espacio «límite» ya no le corresponde. Y se le invita a mirar el vacío como quien ha sabido salvar del abismo la juventud –lo que es siempre–. Valente busca esta mirada como espacio de manifestación del vacío siempre immaculado.

Mira el vacío en su plenario rostro.  
Míralo sin llanto,  
como quien ha sabido conjurar la muerte,  
salvar así de su feroz naufragio  
la irrenunciable juventud.

(IF, 413)

Si todo es espacio en blanco en ¿qué cámara interior de la memoria encontrará el rostro de su amigo, Hernando Valencia? Valente le invita al sacrificio del vacío donde el son canta «la nada difunta y no memorable» (IF, 417). Valente ubica este lugar vacío e immaculado de mediación entre el cielo y la tierra, lugar de la escala en continuo tránsito. Y es para él: «el mundo de las formas insumisas, de las formas que se destruyen para perpetuar su multiplicación; el mundo de la forma como acción, como generación; el mundo que desde la destrucción de lo terminal cristalizado libera la matriz; el mundo en que la forma no existe más que para dejar de existir, pues lo que existe en verdad no es la forma, sino la transformación o la meta-forma, la metamorfosis o la transformación» (LPT, pp. 176-177).

Y en este lugar el yo poemático no sabe quién es. La palabra ha de contextualizar esta figura vacía para seguir estando. Se trata del descubrimiento de sí mismo a través de la palabra, de este vacío integrado por la negatividad de las formas de ser.

Búscame.  
Pues cómo de otro modo  
iba a saber si estoy o si no he vuelto  
o cómo si he llegado o cómo cuándo  
si el que ha llegado soy o el que me espera.  
No encadenes a nadie al pie de nunca.  
Ocúltame, solapa,  
bajo el llanto tardío.

(IF, 417-418)

#### 6.1.1.1. *Experiencia de la materia del amor*

Valente dice, «en la medida que mi escritura busca una aproximación mayor a la materia me acerco al tema amoroso»<sup>6</sup>. Por el amor la materia del silencio asciende en este camino vertical de mediación en el que se quema todo lo que no es el amor. Toda esta materia informe ascendida experimenta, ahora, el límite a través de la experiencia amorosa. Este movimiento de aproximación al origen de la materia instaura un camino erótico: tacto, paladar, hasta llegar a la última saliva donde el amor se abre a sí mismo, a su sueño arquetípico, que responde al de la serpiente en su quietud, en la que «serpiente y hombre se articulan en la misma vibración circular de la vida, que es a la vez muerte y perduración,

6. Entrevista con Sol Alameda, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», *El País semanal*, núm. 561, op. cit., p. 23.



multiplicación y cero infinito, como en el sueño inmóvil de la cobra enroscada están el movimiento y el despertar, y en lo sumergido el solo poderío de la luz» (LPT, p. 184).

ENTRÓ en el tacto,  
subió hasta el paladar,  
estableció su reino  
en la saliva última  
donde los limos del amor reposan.  
(IF, 418)

De la consumación del encuentro amoroso queda un fragmento desnudo, y, ahora ¿cómo reconstruir la experiencia desconocida y olvidada?, ¿quién puede descodificar o alumbrar esta señal para recomponer lo que ya se ha dado y nunca volverá en las mismas condiciones? Esta forma desnuda es el contenido del sueño creador (IF, 418). Y la interpretación de este sueño se realiza desde el mismo sueño o forma desnuda. «Por eso dice el Talmud, según Jung recuerda, que “el sueño es su propia interpretación”» (ibídem, p. 244). El sueño además de alojar un pasado remoto y olvidado puede estar formado por «imágenes nuevas y creadoras de lo que todavía no ha franqueado nunca el umbral de la conciencia. En esa zona del soñar en que algo está a punto de irrumpir en la conciencia o en el tiempo se producirían los que María Zambrano llama “sueños de la persona” [...] El “sueño de la persona” es un sueño creador, ya habitado por la palabra, un sueño que propone una acción. Y la verdadera acción que los sueños de la persona proponen es un despertar» (ibídem, pp. 244-245) (IF, 419). Y en ese despertar desde el fondo del cuerpo surge esta voz desnuda cuyo decir disponible encierra la potencialidad infinita de todas las formas. Este decir es su luz que expresa la transparencia o señal del fondo. A esta radical situación ha llegado la palabra para expresar el fondo transparente con un lenguaje resurrecto. Y a esta luz transparente del sueño originario se accede por la muerte. Además de la vida, la propia muerte de Costafreda ha sido un continuo sacrificio por sobrepasar el umbral del sueño que lo separaba de su realización (IF, 420).

Valente propone la inserción de lo humano en una totalidad de fuerzas aunadas por el continuo ritmo de la respiración del corazón, porque somos tránsito en esa línea circular divina movidos por su son, del que emerge la fábula del sueño creador. El movimiento creador se inicia en el mismo tejido de la sombra del escualo en el que está la promesa de un dios (IF, 420-421).

Este tambor lo identifica Valente con el vientre puro, lugar de mediación y de tránsito creador. Este vientre es el de la hija de un rey, que puede ser Antígona. Para María Zambrano, «Esta mujer es el sueño creador y en palabras de Valente una mediadora entre la naturaleza y la historia, pero también el tránsito. Porque Antígona es la que no puede morir, la que entra viva en la muerte. Virginidad, mediación y tránsito conllevan una referencia latente que, [...] nunca llega a hacerse explícita y adquiere así una forma especialmente eficaz de sólo sugerida presencia» (LPT, 246). (IF, 421).

Este vientre inmaculado ha engendrado un sueño en el que Antígona desciende hasta el borde del fondo de las aguas y el sueño del dios llena su sueño creador y en él la imposibilidad de alzar y de dejar de ser alzado el magma creador. Valente devuelve la fábula a su espacio inmaculado del fondo creador a través del ruido del fundamento<sup>7</sup>, y, también, por este ritmo divino advendrá el son encendido del ser del sueño, fundamento de todo lo creado.

7. Fundamento es uno de los diez sephiroths o emanaciones de Dios, según la Cábala. F. SECRET (La Kábala cristiana del Renacimiento, Madrid, Taurus, 1979, pp. 86, 104, 88).

La virgen bajó al borde de las aguas  
y entró en su entraña el pez.

Desde el tambor oscuros se levantan  
el dios, el pez,  
el ritmo, el son,  
insofocable el son del fundamento.

(IF, 421)

Además, este fondo reúne, para Valente, el precepto de Goethe:

«Sólo todos los hombres juntos hacen la humanidad; sólo todas las fuerzas reunidas, el mundo. Estas se oponen con frecuencia entre sí y mientras tratan de destruirse mutuamente, la Naturaleza las retiene y las engendra de nuevo»<sup>8</sup>.

Y en este nuevo alumbramiento hay formas dispersas que no han sido alumbradas sino destruidas. La muerte es el status nascendi, que revela «un movimiento creador impelido desde su raíz, por lo que en términos goethianos habríamos de llamar la visión de la totalidad» (ibídem, p. 29). Este sueño de la totalidad no se puede amordazar y su modo de estar no producirá el ascenso de la cripta a la luz, porque su estado es un perpetuo estarse haciendo. Ésta es la materia gris creadora del Guernica donde no reposará la memoria. (IF, 422). Este movimiento continuo de formación consume muchas muertes o destrucciones en su acceso al abismo de la antememoria, que es la antesala de los sueños preuterinos.

Dame  
la mano manca en la indistinta muerte  
y llévame contigo  
a la antesala de tus antesueños.

(IF, 423)

Y la supervivencia o la unidad de esta materia en formación se halla en su raíz abrasada de amor. Para Valente «la cualidad fundamental de la unidad viviente –escribe Goethe– [es]: dividirse, reunirse, desarrollarse en lo universal, persistir en lo particular, transformarse, concretarse (...) aparecer y desaparecer, solidificarse, fluir, coagularse y manar, dilatarse, contraerse» (ibídem, p. 29).

Y en esta raíz arde la latitud vertical de la materia sin consumirse. Y, en ella, la visión de la totalidad. Su memoria arde. Y nace la transparencia de lo único. Transparencia y luces, luces y transparencia. Todo ello es señal del amor creador que imprime su movimiento en la materia ascendida y resucitada (IF, 424).

#### 6.1.1.2. *Experiencia del cuerpo de la noche*

El yo poemático, que es la «serpiente en ascenso y descenso», pretende dar el salto de su sueño individual al sueño del arquetipo cósmico, y en otros términos se podría decir que desea penetrar la noche, porque ésta encierra la plenitud del movimiento amor-consumación. Un mundo nocturno anterior a las formas en el que la afirmación y la negación no existen y el movimiento creador puede ser infinitamente reabsorbido o recomenzado. Y en la infinitud de este torbellino inmóvil de la noche, el yo poemático desea beber el

8. VALENTE, «Vicente Aleixandre: la visión de la totalidad», *Índice de artes y letras*, núm. 174, 1963, p. 29.

inextinguible conocimiento de la misma noche, de su misma fuente de sed de donde mana el conocimiento de la noche, y en el punto en que converge la sed y el conocimiento estar permaneciendo, casi a modo de pulpo que reúne las cualidades de la serpiente y del vampiro, la prensión constrictora y la succión. Esta estancia pulparia se inscribe en lo más hondo de las aguas enamoradas y cristalinas, en la raíz del agua.

[...] déjame aún beber  
 en la manida misma de tu sed  
 tu sed.  
 Reténme, cierva,  
 poder lunar,  
 en la raíz del agua.  
 (IF, 427)

Y el fondo de la noche se ilumina y el cuerpo femenino de la noche, tejido de luz, se contempla en la mirada transparente. En ésta el cuerpo de la noche asciende inabitable por los círculos infinitos de un universo que comparten un mismo centro, rompiendo todos los límites y mostrando zonas puras, invioladas del aire. Para Valente, este cuerpo poderoso de la noche en su movimiento interior será luz y sombra a la vez, y, además la fuente infinita de los sueños. Es la materia ligera, que incontenible, se alza como matriz de la urdimbre de todos los sueños. Después de la luz, la visión desaparece. Y después de la destrucción metódica del amor y de experimentar los diferentes contornos de los límites, en la estancia desierta, se muestra una imagen del yo poemático surgida del olvido, perdida, que vuelve y huye. El yo poemático le tiende su red<sup>9</sup>, pero no puede atraparla, porque aún hay «distancia» de transparencia entre la límpida desnudez de la imagen que se manifiesta y el yo poemático. La salvación le vendrá de la desaparición total de sus imágenes y llegará a la «no imagen» del tú, que es lo que pretende.

una imagen  
 de mí, perdida, vuelve,  
 me mira, se despide.  
 Yo le tiendo la mano.  
 Qué distancia. Adiós. No volveremos.  
 Sálvame.  
 (IF, 429)

El movimiento de la serpiente o movimiento creador hunde en su devenir todas las figuras retornantes de la luz a la materia informe del sueño. De esta manifestación de la luz el olvido no rescató más que el vacío y, en éste, la imagen solitaria de la noche adviene en la sombra, único soporte para poder ver y contener su transparencia (IF, 430).

Por otro lado, Valente llama deseo a esta pulsión creadora constituida por la sed de conocimiento de la noche y lo sitúa en «un punto inmóvil». El deseo para Valente es infinito y, por ello, nunca satisfecho. En él, hay un juego de ausencia y presencia de los amantes movido por el infinito desear. En este deseo de conocimiento infinito se sitúan los amantes que parece que se desdeñan pero la pulsión del deseo los vincula infinitamente. El motor que lleva a conocer es el deseo o la dinámica de la infinita tensión deseante que Valente,

9. Este deseo amoroso de asir la imagen en la sombra es semejante al deseo de Eneas de abrazar la imagen de su padre Anquises en el descenso a las sombras: «... tres veces probó a echarle los brazos al cuello; tres la imagen, en vano asida, se escapó de entre sus manos como una aura leve o como alado sueño». (VIRGILIO, «La Eneida», Canto VI, Poetas latinos, op. cit., pp. 278-279).

como ya hemos dicho, llama «luz inmóvil». Pero el punto de partida es ¿qué tiene la materia que le incita a conocer, sentir y desear? y ¿quién es el creador de esa pulsación latente de la materia? Ojos, manos, cuerpo, respiración constituyen el medio a través del que se manifiesta el deseo. El ojo y la mano son elementos de conocimiento porque a través de ellos percibimos los límites de las cosas. Pero una vez percibidos los límites, hemos de retrotraerlos hacia la desnudez que nos permita el acceso al punto originario donde ojo y mano se unifican. Ojos, manos, cuerpo, respiración son órganos de conocimiento o de amor. Éstos contienen en germen la «luz inmóvil» del origen, que los pulsa a conocer y a amar.

¿Qué sabían los ojos y las manos,  
qué sabía la piel, qué retenía un cuerpo  
de la respiración del otro, quién hacía nacer  
aquella lenta luz inmóvil  
como única forma de deseo?

(IF. 430)

Y por el movimiento creador del deseo de conocer el cuerpo de la noche cósmica, el amor estalla y en las ruinas de la experiencia de este amor, sobrevive la luz del mismo. Valente canta la duración de lo perecedero (IF, 431). Y ahora, en la mirada se manifiesta el desamor o el fondo profundo de la noche y este fondo de ausencia se refleja en el espejo-fuente de la misma. Su espejo reverbera una matriz vacía, porque lo reflectado es esta negatividad del lenguaje que anida en el hueco de la inminencia del decir.

AHORA cuanto fuimos  
no capaces de amar  
nos mira no engendrado.  
Espejo.

(IF. 432)

### 6.1.2. *Inminencia del decir*

En este hueco de la materia, que es el espacio de creación haciéndose, que es un lugar, más que de formas, de formación continua de la materia del fondo y estado vital de tránsito en ascensión de la materia del silencio a la luz, Valente sitúa el otro de sí, el árbol-orante, lo femenino, la palabra, y la obra poética latente y posible cuya distancia a su decir es inminente.

En este hueco de la ausencia y de la inminencia del decir emerge el otro como biógrafo de sí mismo. Valente plantea la cuestión de la corrección de los textos. Al escribir su biografía va destruyendo y cambiando «fechas», «datos», «rasgos de fondo» y al releer el texto éstos últimos los «repone» porque la corrección sería menos exacta que lo anteriormente dicho. Para Valente «la aparición de cada nuevo elemento del poema corrige los ya existentes o los elimina. Ésta es la corrección esencial en poesía: la que es parte sustancial de la misma operación creadora» (LPT, p. 8). En esta biografía no había rasgos de autoelogio. Recompuso algún pasaje lírico porque no se han de apartar del discurso estos pasajes vivenciados por dolorosos que sean (IF, 435). El yo poemático, a igual que el místico, entra en trance y el conocimiento se abre así mismo. Su vida fue la experiencia de la pobreza extrema y ésta coordinó su quehacer literario. Y en ella construyó su propio hueco vital, en el que el azar en su danza cósmica dejaba actuar al espíritu que horadaba el manantial del ser y en su ritmo suscitaba o advenía el fuego, reverso de lo visible de las letras. Su escritura ya

cía sobre el blanco, y en el centro del corazón en blanco, éste quedaba cercado como vientre dorado de las posibles significaciones (IF, 435-436). Después de esta vivencia oblicua, el yo poemático entra más adentro en esta suspensión intersticial que hace posible la escritura (IF, 436). Después de leer el texto y autocriticarlo<sup>10</sup>, el yo poemático lo entrega a la mujer, transmisora de lo escrito. Y él volvió al punto de suspensión, momento anterior a la muerte. Su mirada cayó en lo escrito, en donde se reconoce y se sume en el silencio de la infinitud de la suspensión del tiempo, que es el momento de la inminencia del decir.

Terminó de leer su obituario. Podría al menos pasar  
sin indecencia grave para vivos y muertos. Dio el texto a la  
mujer. Ésta salió. Se oyó en lo exterior un discreto murmu-  
llo. Volvió él al punto en que su propia reflexión dejara.  
Un punto que supuso anterior a la muerte. Alzó la pluma.  
La retuvo. Su mirada cayó en lo ya escrito. Nada añadió.  
Había tiempo aún, pensó, había tiempo suficiente.

(IF, 436)

Si en este hueco de ausencia había aparecido el otro arquetípico vivenciando su interioridad, ahora en el centro del espacio de creación se eleva un «árbol». Por la copa se alimenta del oxígeno de la cumbre, en la que está la materia neumática y el conocimiento supremo. Por el tronco, lugar vivificante, comunica el mundo superior con el de los dioses del fondo. Por la raíz se une a las profundas aguas renovadoras del espíritu. Pero este árbol cósmico por su naturaleza ígnea y herido por el mismo amor quedó dividido en dos. El árbol no pertenece a la ciudad sino al mundo aunque todavía el árbol la circundaba. Valente identifica el árbol y la ciudad como lo más interior del mundo. La dualidad o división del árbol asciende en la nostalgia de la unidad. El árbol está situado en lo más alto, en la realidad absoluta, y el camino de mortificación hacia él es lento. La ascensión a él sería un viaje extático al centro del mundo fascinado por la «soledad», «belleza» y «santidad», formas en que lo viviente del fondo se manifiesta en la proximidad del dios (IF, 437).

Situado en este lugar «sagrado» porque manifiesta una realidad extrahumana, está el árbol de la vida. Es el eje vertical que une todos los distintos niveles del ser, y repite punto por punto lo que manifiesta el cosmos. Está en el mundo aunque no es del mundo. El árbol fue «talado». Pero el árbol no podía morir. La prolongación de este árbol se halla en la vida espiritual que continúa el orante<sup>11</sup> que recoge las fuerzas que provienen de arriba, y las liga con las de abajo generando el circuito de desnudez cada vez más profunda para dejar hablar al lenguaje. Valente dice «yo me he acostumbrado a formular para mi uso interno una ley de lo poético, que sería la ley de no interferencia de la palabra. Esta ley opera igualmente en la experiencia religiosa, es decir, toda la tradición de la mística alemana

10. Para Valente el poeta es el primer lector y crítico del poema. La crítica se realiza sobre el poema y no sobre la experiencia que lo ha originado: «Por eso, el tiro del crítico yerra cuando en vez de dirigirse al poema se dirige a la supuesta experiencia que lo ha motivado, buscando en ésta la explicación de aquél, porque tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él». (LPT, p. 9).

11. Sol Alameda reproduce la imagen obsesiva de Valente sobre el orante antiguo. Esta imagen para el poeta se halla en las Catacumbas en Roma: «Es el hombre erguido, con los pies en el suelo, en la tierra; luego está el tronco, el universo, y al fin la cabeza, levantada hacia el cielo, y las manos abiertas, que es la posición de la receptividad extrema. El orante es un árbol. No se ora para pedir mercedes, como dice el catecismo, eso es la negación de la oración, algo jesuítico, del barroco, cuando ya eran negociantes. A Dios no se le pide nada». (Entrevista con Sol Alameda, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», El País semanal, núm. 561, op. cit., p. 2). Para Valente el Árbol axial, eje de la extensión y de la altura, la cruz es el símbolo unificador de la materia viva del mundo. (Material..., p. 44).

(Tauler, Suso y sobre todo Eckhart, otra de las cimas de la espiritualidad del Occidente), de modo que para mí el poeta y el hombre que está instalado en la experiencia tienen la misma posición, que para mí es una posición física, que es la posición axial con los brazos levantados hacia el cielo y las palmas de la mano en posición de recibir»<sup>12</sup>.

Este hombre justo y receptivo repite la estructura del árbol: copa-cabeza, tronco-brazos y raíz-pies, para que el circuito del fondo con lo celeste no se interrumpa: los caminos de lo natural a lo sobrenatural, del negro al blanco, pasan por la regeneración corporal que lleva a cabo el rojo y por extensión, la sangre. Rotación que va desde el negro-pardo de la tierra pasando por los renuevos verde y rojo del sacrificio, y el fuego generador regresando, siempre, a la matriz y al centro o centros móviles.

para siempre hay, igual al árbol, en la posición antigua del orante, un hombre, igual al árbol, con los pies en la tierra, pero menos visible, la cabeza y los brazos con las manos abiertas, alzados hacia el cielo, copa, tronco, raíz, para que desde lo oscuro suba lo oscuro al verde, al rojo, y a su vez el fuego regrese de lo alto a la matriz, al centro imperdurables

(IF, 437).

Este lugar de mediación en que la materia asciende a su decir inminente, previo estado de continua formación, para Valente lo ocupa «lo femenino». El papel mediador del poeta le viene de su origen femenino. Le molesta el alarde de virilidad de los héroes que anula la feminidad originaria. El poeta, como privilegiado, afirma su origen femenino que perdurará en él y a él habrá de remitir en la creación todo lo que de femenino le pertenezca, porque crear lleva el signo de la feminidad (Material..., p. 209). (IF, 438). Este hueco es lugar de ausencia de la palabra, porque ésta se halla en la disolución infinita de sí. Pero la «palabra negada es a la vez apertura total de la palabra, que sólo su negación posibilita» (LPT, p. 301). En este lenguaje innominado la palabra única queda dicha y negada a la vez, en un «estado de suspensión o de vuelo inmóvil sobre la legión de las palabras posibles» (ibídem, p. 297) (IF, 438-439). Por ello la escritura había echado la red en este hueco pero el signo no se manifestaba. Durante tiempo quiso dibujar la figura del hombre –o de la palabra– trayéndolo al límite de la negación infinita porque, desde aquí, por evocación o por simple azar los «personajes» toman forma: visión del instante, o señal significativa. Para Valente «la palabra poética exorciza a la realidad para liberarla del cerco de los demonios de lo inmediatamente posible y la abre hacia lo imposible nombrándola»<sup>13</sup>. Pero si no tenía recuerdo, ¿qué podía decir del otro? Desistió sin conseguir su objetivo: decir quién es el otro. Y se hunde en la infinitud del olvido, que, según Valente, nos contiene. Desde el olvido irrumpe la aparición: un hombre suspendido, sin nombre, solitario, escritor de tinta negra y de fuego cuyos escritos el olvido fijaba al atardecer, y que dejó un tratado en que a los colores los dotaba de un número. Colores, letras y números que interpretaban esta inmensa sombra poderosa de una existencia disuelta que guardaba la luz del fondo. Pero se empeñaba en no ascender a ella. De ahí el título «De la obstinada posibilidad de la luz». Lo que manifiesta son presencias o huellas del olvido y alguna determinación de lo inarticulado. La «obstinada posibilidad de la luz», es un tejido oscuro luminoso haciéndose o engendrándose perpetuamente.

12. Entrevista en TVE, Encuentros con las Letras, núm. 223.

13. *Ibidem*.

Y dijo de él lo que sólo sabía. Que al pie del lecho había un perro inmóvil. Que el hombre estaba muerto. Que nadie acaso conociera su nombre. Que vivía solo. Que colgaba sus manuscritos húmedos en las grandes ventanas para que los secase el viento del atardecer. Que dejó escrito con caracteres ininteligibles un tratado de matemática de los colores, cuyo título era: «De la obstinada posibilidad de la luz».

(IF, 439-440)

Y desde este umbral de la inminencia del decir hasta el alumbramiento, la distancia es un cuerpo transparente que no se opone a la luz. La mirada es el lugar de manifestación de este cuerpo transparente en ascenso o vuelo o tránsito. La distancia es la apertura del hueco originario a la luz. Esta distancia coincide con la latitud de la mirada, cuerpo transparente neumático originario del amor (IF, 440).

## 6.2. RADICALIDAD EXTREMA DE LA PALABRA. SILENCIO

Desde el umbral de la distancia de la materia oscura del fondo o lo que es lo mismo desde el fondo oscuro de la femenina noche asciende esta materia hasta el umbral donde extasiada la mujer-noche-materia del fondo oscuro se manifiesta y su conocimiento incondicionado de eternidad lo absorbe el dios del lugar. Esta materia pura ha descendido a la noche del espacio de mediación buscando la más interior sabiduría del corazón que constituye toda la memoria de lo que no ha sido todavía, y es materia oscura del fondo. La materia del fondo había llegado al umbral del infinito ciclo de destrucción, al extremo límite de la desposesión, para que en esta privación insólita se manifestara el dios del lugar. En esta tensión de alumbramiento está el límite. Ya no hay vuelta por el mismo camino oscuro. Valente propone descender al fondo donde la verdad se halla envuelta en sombras, que todavía habrá que clarificar en un proceso de conocimiento que va desde esta oscuridad hasta llegar a la tiniebla, luz gris, que transparente la verdad de este fondo del corazón o su memoria gris originaria.

Pero no cedas, baja  
al antro donde  
se envuelve en sombras la verdad.  
Y bebe,  
de bruces, como animal herido, bebe su tiniebla,  
al fin.

(IF, 444)

Esta sierpe oscura del fondo de la noche asciende hasta el límite balbuciente, donde da a conocer su materia en la forma. Para Valente la «forma en su plenitud apunta infinitamente hacia lo informe» (V, p. 239). La forma es lo inmensamente abierto hacia el blanco interior siempre buscándose a sí misma. En este sentir originario se disuelve en su infinitud y vuelve a emerger perpetuamente.

Forma  
(en lo infinitamente abierto hacia lo informe).

(IF, 444)

Esta interiorización de la forma en lo informe es un acto de negación que genera el silencio o la nada poéticos, que para Valente es el lugar de la iluminación. Este silencio, ahora, estalla en canto por tres veces y en esta sucesión progresiva de mostración del ser en canto, la música se transforma en transparencia. La música es, para la poética romántica y para Valente, el único lenguaje que transparenta el alma, y en él, se identifican poesía y grito.

El silencio se quiebra  
 en trino por tres veces  
 y la materia de la música  
 ya no es sonido sino transparencia.  
 (IF, 444)

El tema se diluye en la sucesión interminable de silencios inmensamente abiertos que están en quietud. En esta materia en reposo la piedra, alternativamente opacidad y transparencia, agua y luz, alcanza al fin, el estado de fusión y desaparición de los contrarios y el movimiento creador de la serpiente se integra en el *ursatz*, «el movimiento primario, que podría ser otro aspecto o nombre de lo Único, o del Único o de la Unicidad, [que] opera la abolición infinita de las formas o su reinmersión en el ciclo infinito de la formación» (*ibidem*, p. 239). Según esto, el tema se está diciendo siempre y no se agota nunca, porque está en estado de perpetua formación, que es raíz infinita de todas las formas posibles.

El tema se disuelve en la cadena  
 interminable de las formas.  
 El movimiento iguala a la quietud  
 y la piedra solar  
 a lo perpetuamente alzado y destruido.  
 (IF, 445)

Y, además, para Valente, el silencio:

es un elemento de la composición del poema. De manera que por eso ahí está nominado el silencio, porque está casi tocado como un tema de la composición retórica, y eso tiene que ver mucho en mi caso con cierta resistencia a la multiplicación de la palabra. Yo trato ahí el silencio como elemento de composición de poesía, como elemento de composición que se ha olvidado mucho en poesía, cuando ha marcado en cambio la evolución de la música contemporánea. En este sentido, el músico clave para mí sería Antón Webern que llega a un arte absolutamente concentrado de composición del silencio, sobre todo, me refiero al Webern (1927 y 1933). [...] Webern estuvo marcado por la tradición de una poesía particularmente montada o engastada sobre el silencio, como es la poesía de la tradición japonesa del HAIKU<sup>14</sup>.

Este hilo del silencio, que se oye, según Valente, antes que la palabra, y que conlleva el ritmo del corazón, se hunde en lo más interior oscuro, donde la escritura ya ha empezado a formarse e inicia la ascensión hacia su manifestación. En el momento de la iluminación la transparencia musical identifica íntimamente poesía y canto. Esta identidad transparente es la nueva materia de la serpiente que se funde en la materia generadora del mundo como materia-madre generadora desde siempre (IF, 445). Todo en esta materia-madre se adentra hacia una interiorización, que para Valente es una,

entrada radical en la materia, contemplación de la materia [...] niega toda ruptura entre espíritu y materia. Esa materia que antes de manifestarse ha sido interiorizada, ha sido unifica-

14. *Ibidem*.



da y percibida en su espontáneo movimiento, se aproximaría mucho a lo que Novalis llama en el Himno I «lo más interior del alma de la vida». Este arte busca de nuevo la materia en su último ser y como *radix ipsius* (Material..., pp. 43-44).

Se trata de un «movimiento hacia el centro de la materia, [que] es también un movimiento hacia el centro de la interioridad» (ibídem, pp. 43-44) que adviene con el ritmo de la propia materia hasta este centro original constituido por fuego, por aire, por agua que envuelve la forma indescifrable, que para Valente es la materia.

La materia [...] no es sustentáculo de nada sobreimpuesto. No es materia de ninguna forma sino forma absoluta de sí. Tal vez en lo moderno ningún artista haya llevado a más avanzado extremo ese proceso de unificación de la materia que sería a la vez un proceso de unificación con la materia misma: ¡Être la matière!, escribió Flaubert (ibídem, p. 43).

Y en esta interiorización circular de la materia Valente busca alcanzar el «punto de llegada (o en el de partida para el antiguo saber) en que la materia es la materia-espíritu, la piedra neumática [...] Sentir, en definitiva, la respiración o neuma de la materia» (ibídem, p. 14). (IF, 446). Para llegar a esta forma neumática, que constituye el espacio libre de creación del mundo, Valente propone, en este descenso hacia el interior, transformar la palabra en materia informe, cuyo infinito decir sea el de un vientre generador vacío y su transparencia engendre siempre en el mismo movimiento de la respiración del corazón. Esta respiración de la materia es ya una posibilidad del decir mismo.

#### MATERIA

CONVERTIR la palabra en la materia  
 donde lo que quisiéramos decir no pueda  
 penetrar más allá  
 de lo que la materia nos diría  
 si a ella, como a un vientre,  
 delicado aplicásemos,  
 desnudo, blanco vientre,  
 delicado el oído para oír  
 el mar, el indistinto  
 rumor del mar, que más allá de ti,  
 el no nombrado amor, te engendra siempre.  
 (IF, 446-447)

La transparencia o la posibilidad del infinito decir lo que es ininteligible se sitúa en el centro en el que la inminencia del decir y del callar se origina en el mismo movimiento de la luz, porque, aunque la luz está iluminando el centro, ella misma absorbe la posibilidad de manifestación. El silencio es ininteligible e inefable (IF, 447). Y en este movimiento fagocitador del centro, lo primero que se genera por retracción de la materia es para Valente «un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío»: «circo», «círculo», «arena», porque «sólo en ese estado de retracción sobrevive la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de ésta. [...] Estado de creación y espacio de la creación» (ibídem, pp. 41-42). En este espacio y estado de no acción asciende la materia del fondo destruyéndose teniendo en cuenta los movimientos del universo y la respiración de la materia. El espacio está vacío y el prestidigitador<sup>15</sup> ha-

15. Para Valente: «el prestidigitador o el mago es el que abre el juego o el mundo. Contiene el mundo, el Tarot o la Rueda, símbolo de la totalidad». (Material..., pp. 45-46).

bía ocultado el mundo en su espacio en blanco y al recordarlo, sólo hay olvido. Él mismo también desapareció. El azar había reducido el mundo de las nada, constituido por el mundo, el creador, y los espectadores, a la nada. En esta nada azarosa el escritor escribe y en su centro hay ese componente inconsciente, que el azar como acción continua de libertad se encargará de ir aniquilando.

Queda la arena  
y el foco circular y, en su centro,  
el niño del dadá,  
  hop, hop,  
sobre la música abolida  
nunca.

(IF, 449)

Y desde esta tremenda nada el yo poemático intenta descifrar los secretos más misteriosos pero es inútil. Inicia un proceso de sacrificios, que lo liberará del condicionante espacial y lo llevará hasta el enigma interior del blanco que es el centro de la meditación. Volvemos al principio, al ser desconocido como centro blanco de la meditación interior cuyo enigma cercado está a punto de decirse en el silencio transparente de la música. La manifestación de lo indecible se muestra en su propia posibilidad imposible. Queda el cuerpo inefable de la infinita sombra (IF, 451).

### 6.3. ADENTRAMIENTO EN LA SOMBRA DE LA NADA. SUEÑO ORIGINARIO

El yo poemático se pregunta cómo penetrar más aún en la potencialidad feraz de la sombra de la serpiente del fondo y cómo, desde la raíz de esta materia-madre, entrar en lo más interior y por ello «menos visible»<sup>16</sup>.

¿CÓMO podría adentrarme más en este otoño,  
cómo podría a lo menos visible  
entrar desde los oros  
de tu feraz recogimiento, madre  
naturaleza?

(IF, 451)

Este lugar radical corresponde a la naturaleza de la materia-madre, que esconde el sueño originario y reproduce el ciclo del ascenso de la materia a la luz y el retorno de ésta a los limos del origen.

El sueño de los arcos vuela  
del amarillo al rojo incorruptible.

(IF, 451)

Para algunos cabalistas el rojo es el tono final. Si recordamos que ADÁN significa rojo, se trataría de una entrada y estancia en el arquetipo. Y una vez que éste, suspendido, se ha

16. La búsqueda de Valente de un espacio más interior y por ello de manifestación de lo «menos visible» es una constante en la obra de nuestro poeta. En *El fin de la edad de plata* (p. 138) se lee: «Tomó al rey su padre de la mano y bajaron así al centro luminoso de la tierra. Quedó el castillo arriba, en medio de los bosques del dilatado reino, como luz o señal de lo menos visible, y cuantos hombres hasta él llegaban se hacían transparentes y morían».

iluminado, en esta iluminación la luz cumple su ciclo, y cede a la sombra. Pero la sombra lleva en su vientre la luz. Por eso la sombra fecunda su propio cuerpo de luz. El yo poemático quiere adentrarse más en esta sombra cósmica de la nada y llegar a la transparencia del fondo.

Sobre las encendidas hojas  
cumple la luz su ciclo  
oscuro y cede a la impalpable  
fecundación  
—oh luminosa noche—  
de la sombra.

(IF, 451)

La materia cósmica sigue su movimiento de sombra-luz de penetración en sí misma, que la luz más interior abrasa (IF, 452-453). Y no deja de girar hasta llegar al límite ciego, en el que esta materia objetiva está a punto de subsumirse en su ceguera. Y en la declinación de la luz coinciden el umbral de nueva apertura y el límite desde donde la noche retrocede. Umbral y límite coinciden como fin y principio de la nueva armonía del cosmos (IF, 453). De este movimiento creador engendrado por la materia de sombra y luz emerge un fragmento desnudo, una huella, una mancha de una experiencia olvidada, que no se la reconoce<sup>17</sup>. Valente se pregunta por la «hora», que se nos había prometido, que llegó y no reconocimos (IF, 453).

Este movimiento circular continuo de sombra y luz que se engendra en el circuito cerrado de la estancia del sueño de la serpiente del origen, responde, para Valente, al movimiento del deseo de la materia. Éste desciende desde su propia insatisfacción a perpetuarse en su objeto, ser materia neumática, cada vez más deseante de nada y de abandono de toda afección, intentando abrirse a la sombra del espíritu, o al súbito encuentro del espíritu y el vuelo. Así es el deseo de las aguas, que constantemente, se remoja en el origen, lo cubren todo y nos hunden en ellas para renacer perpetuamente.

Este recinto sellado se asemeja al corazón en cuyo circuito sanguíneo se renueva, perpetuamente, la sangre, igual que la renovación espiritual continua en este espacio del sueño originario. La serpiente se transforma en símbolo de espiritualización, de divinidad (IF, 454).

Toda la materia del sueño originario está iluminada por el deseo, por el impulso celestial. Ahora, todo es luz y la materia arde, por eso se ha de esperar a que la sombra unificadora de la noche se extienda sobre esta atmósfera para que el sacrificio se consume, y el poeta pueda conquistar territorios más profundos a esta sombra originaria (IF, 454). Pero el poeta desea ir más allá, saltar al otro lado de esta feraz sombra originaria, para convertirlo en estancia de amor y de manifestación. En este sagrado lugar futuro, los amantes se unirán en el único mirar que será su estancia, como si hubiera sido siempre su morada. Se trata de entrar en el torbellino del movimiento del deseo y llegar al lugar extremo y convertirlo en estancia. Así será como veremos en EF, 9.

17. Según Valente: «El judío ha comprendido siempre que su verdad se encuentra en el libro, en cada palabra del libro. Importa recordar que el nombre de Dios es la yuxtaposición de todas las palabras de la lengua. Cada palabra no es más que un fragmento separado del nombre. Hombre no es más que una palabra. Toda relación entre el hombre y Dios pasa por el vocablo. Por eso el judío no pudiendo soportar los silencios del Libro, se ha dedicado siempre a comentarlo. Todo comentario es, en primer término, comentario de un silencio». («Jabès o la inminencia», El País [13-1-1991], p. 12).

## CANCIÓN PARA FRANQUEAR LA SOMBRA

UN DÍA nos veremos  
al otro lado de la sombra del sueño.  
Vendrán a ti mis ojos y mis manos  
y estarás y estaremos  
como si siempre hubiéramos estado  
al otro lado de la sombra del sueño.

(IF, 455)

En este adentrarse en el torbellino del movimiento rítmico del deseo de conocer la materia, que es un camino arduo de perfección cada vez más interior, Valente propone el vaciamiento continuo porque sólo en esta purgación-purificación emerge el conocimiento de la noche. El que se embarca en esta navegación privativa progresa en una marcha concéntrica de perfeccionamiento, ininterrumpida, que va de comienzo en comienzo infinitamente.

## NO DETENERSE.

[...]

Pues también está escrito que el que sube  
hacia ese sol no puede detenerse  
y va de comienzo en comienzo  
por comienzos que no tienen fin.

(IF, 455)

## 7. Revelación del centro óptico de la materia

La palabra poética invita  
a la experiencia extrema de la  
oscuridad luminosa.

VALENTE

### 7.1. EXPERIENCIA LÍMITE DE LA DESPOSESIÓN DE LA NOCHE DE LA MATERIA

A partir de este momento de desposesión oscura, Valente nos invita a entrar en ese territorio intersticial del poema ocupado por el ser y el no ser, por la nada viviente. Y «así sube, desde la nada, la palabra hacia sí misma, cargada a la vez de claridad y de misterio, de la terrible luminosidad de lo oscuro»<sup>1</sup>. La materia es la sombra de la plenitud de lo no visible de la noche y a ésta se accede por la muerte de la que emergen fragmentos o palabras o señales o sombras iluminadas del conocimiento de la noche. La noche es lugar de iluminación por la ausencia y de encuentro con lo posible. Esta posibilidad es la imposibilidad de decirse a sí misma.

OBJETOS de la noche.

Sombras.

Palabras

con el lomo animal mojado por la dura  
transpiración del sueño  
o de la muerte.

(MM, 461)

Si Valente ha eliminado las imágenes, y las palabras disponibles son fragmentos oscuros de la totalidad del fondo, ¿cómo recomponer, ahora, este nuevo porvenir de lo nunca dicho de la noche?, ¿con qué signos?, ¿cómo echar la red<sup>2</sup> al vientre de la materia-me-

1. IDEM, «Ungaretti. Inocencia y memoria», *Culturas /Diario 16*, núm. 149 (13-2-88) p. 1.

2. En este sentido, Valente dice «Es como el pescador que echa sus redes al mar. Tú tienes unos hilos y en esos hilos “algo” puede ser capturado. [...] El poeta tiene que esperar a ver qué sale en ella, qué fragmento de la realidad se va a revelar en lo que ha tendido». (Entrevista con Pedro Corral, «Valente, pescador de sombras. Al dios del lugar», *ABC Literario*, núm. 428 op. cit., p. VIII). Y en otro lugar Valente relaciona palabra y tejido: «la relación mítica y la recíproca simbología del tejer y el decir, del tejido y de la palabra, son sobradamente conocidas. Respecto de la lengua árabe, señala J. Chelhod que la raíz ghazala, hilar el algodón o ghazal, y lanza,

moria de la noche y en ella entrever lo imposible de configurar a través del poema? El don de lo imposible es, para Valente, hallar una forma lingüística para encauzar este punto cero de nada al que ha llegado. Una vez más el lenguaje declara su cortedad para decir lo inefable.

Dime  
con qué rotas imágenes ahora  
recomponer el día venidero,  
trazar los signos,  
tender la red al fondo,  
vislumbrar en lo oscuro  
el poema o la piedra,  
el don de lo imposible.

(MM, 461)<sup>3</sup>

### 7.1.1. *Conocimiento de la noche de desposesión*

Valente propone, ahora, el conocimiento de la unidad de la materia de la noche y el lenguaje material de la luz de la misma noche que lo dará a conocer. Desvelar la sombra oscura de la nada es sumergirse en el inconocimiento, y en la suspensión del decir, es decir, en el conocimiento del no saber y en el lenguaje inefable.

Dos caminos sigue el poeta para llegar en su recorrido de conocimiento progresivo de la materia desposeída y oscura hasta la zona transparente angelical y neumática de la materia-memoria de la noche. El primero es el la experiencia límite del amor cuya consumación lleva al conocimiento que se muestra en la mirada cuyo lugar vacío lo ocupa la palabra y el espacio límite de ésta lo iluminará el ángel. El segundo camino es la salvación del yo poemático por el tú, cuerpo femenino.

#### 7.1.1.1. *Materia de amor*

Por el amor, el yo poemático, materia oscura de la noche, se sacrifica a sí mismo y desde aquí entra en el cosmos en un ejercicio de unidad de lo disperso, que explota en luz, mostrando lo visible de lo no visible de la noche. Para Valente «el poema es una forma especular del sacrificio, una reproducción del proceso o del ciclo cósmico que se constituye por el paso de lo uno a lo múltiple y el retorno de lo múltiple a la unidad. Lo esencial del sacrificio es dividir y reunir; reproducir las dos fases complementarias de desintegración e integración del ciclo cósmico»<sup>4</sup> (MM, 462). La materia-memoria avanza retrayéndose, devorándose a sí misma, hacia la plenitud de un silencio interior, que constituye el infinito decir de lo no dicho en su unidad.

es la misma de ghazal, la palabra que designa la poesía erótica, y que la raíz nasaja quiere decir a la vez tejer y componer versos. Hay –recuerdo a este propósito– un sueño memorable en la autobiografía espiritual de Ibn Arabí, en el que la imagen onírica del acto de tejer una red representa la composición de un poema». («La narración como supervivencia», *Culturas/Diario* 16, núm. 187 [10-12-1988], p. V).

3. Valente sigue en este poema, muy de cerca, el objetivo de la red que los signos de Paul Celan tejen: En los ríos al norte del futuro./ tiendo la red, que tú/ titubeante cargas/ de escritura de piedras,/ sombras. (De Atemwende, 1964). (José Ángel VALENTE, «Lectura de Paul Celan: Fragmentos», op. cit., p. 35). Véase la interpretación de Hans-Georg Gadamer sobre este poema de Celan, *Poema y diálogo*, Barcelona. Gedisa, 1993, pp. 108-113.

4. VALENTE, «Sobre el nombre escondido», *Culturas/Diario* 16, núm. 1 (14-4-1985), p. 3.

LA AURORA  
 sólo engendrada por la noche.  
 [...]
   
 Fui devorado.  
                   Pero tú dijiste  
 que no podía  
 morir.  
                   La aurora.  
 (MM, 462)

Y en este punto auroral, la materia se abre a la claridad de su secreto y la materia se adelanta para maravillarse de la pureza de lo originario y el poeta se acerca con gozo y temor hasta lo no visible de su misterio y en esta materia suspendida muestra su ser originario en la luz, porque es lo primero que se constituye en y desde la sombra originaria (V, p. 64), y deja lo dicho por decir. Esta luz sería, para Valente, «el primer animal visible de lo invisible» (ibidem, p. 64).

El aire abría  
 la latitud total de la mañana  
 y extendía la luz, y la caballería  
 a vista de las aguas descendía.  
 (MM, 463)<sup>5</sup>

#### 7.1.1.2. *Palabra vacía lugar de revelación del ángel*

En el descenso de la materia al silencio la palabra emerge desde el fondo oscuro cargada de nada y de la plenitud de su misterio. Ésta es su materialidad. Ella es el apoyo de su sintaxis del no decir, de la oscura transparencia del fondo. Materia ascendida que deja en suspenso el decir. La latitud de esta palabra gira en torno al enigma interior, que según Valente en el poema se significa como tal. En su vacío esta palabra porta lo no visible, que el poeta quisiera ver en lo visible, pero esta palabra tiene su rostro suspendido en su misterio que conlleva su claridad, porque es palabra concebida a punto de nacer no al significado sino a la intensificación de la luz.

Luz,  
 donde aún no forma  
 su innumerable rostro lo visible.  
 (MM, 464)

En este difícil equilibrio entre el decir y el callar, entre lo proferido y lo indecible toda palabra se sitúa en el filo hiriente de sombra y luz, de amor y odio. Este sutil espacio de mediación lo ocupan el ángel y la mujer.

El desvelamiento de este estado de mediación, lugar natural de la palabra, coincide con ese punto de encuentro de la visión y de la no visión. Es una palabra que nace en la precisa línea que separa el día de la noche, en el lugar del ángel. Esta línea pertenece tanto a la noche que retrocede como a la luz que emerge. El sujeto poético reconoce la figura

5. Los dos últimos versos son de «Cántico espiritual», XL. Para Valente los carros de Aminadab son impulso volador o corredor, el del deseo. Impulso que inicia asimismo la salida, la infatigable marcha de la Esposa en busca del Amado. (V, p. 220).

lumínica del ángel con la que ha luchado por alcanzar su transparencia material. Este deseo de transparencia de la materia, no es sino una búsqueda del conocimiento del otro de sí, ahora poderosamente iluminado. Este lugar de mediación es la estancia del origen, del principio eternamente comenzando, lugar de lo todavía indistinto.

Estás o vuelves o reapareces  
en el extremo límite, señor  
de lo indistinto.

(MM, 465)

En el punto de unión en el que la noche y el alba se unifican se da a conocer de forma fulgurante la sombra herida de la luz, luz que la sombra ha engendrado. Para Valente el ángel tendría como forma de ser la instantánea fulguración del canto. Además, recoge la tradición hebrea del ángel que representa el secreto del ser humano y cuyo nombre, sin embargo, permanece para éste escondido. El otro desconocido es el nombre infinito de lo angélico (MM, 465). Y en ese punto de sombra iluminada se contempla la materia lumínica suspendida en la fulgurante verticalidad del ángel que cruza el abismo sin fin ni principio. Él sería el punto cero iluminado entre el temeroso mundo superior y el oscuro mundo inferior ascendido de la materia (MM, 465).

#### 7.1.2. *Salvación por el tú femenino. Materia generadora*

Este camino progresivo de retracción interior iluminante lo engendra el tú femenino, que es, ahora, el camino de resurrección y de salvación para el poeta. El amor se ofrece como la materia de reflexión, de meditación y de conocimiento.

La luz, manifiesta en el ángel, se devora a sí misma y quedan diseminados residuos centellantes de la experiencia, que incendian la materia más interior del gris. Para Valente se trata de un vuelo tan alto, tan alto, que se halla inscrito en un estado de conciencia dilatado en el que se produce la creación. Para Valente el «poema es un residuo de un estado, del que queda un residuo verbal»<sup>6</sup>. En este caso el poema sería la constatación de un estado. De esta experiencia extrema abrasada en amor, queda la inmensidad respirante de la sombra del corazón (MM, 466). Por otro lado, el amor es un alimento del que se nutre el yo poemático. Se trata de una experiencia logofágica. El amor devora al amante transformándolo y reduciéndolo a un espacio de vacío provocado por la ausencia de amor. Permanece en la plenitud de esta sombra-luz del vacío. No sólo el amor devora sino que es devorado. El amor es, para Valente, el espacio sagrado o altar sobre el que los amantes se sacrifican y es la muerte la que los fagocita. Este cadáver por llegar a ser es el que termina devorando a los amantes. Sobre el ara queda la sed prendida de la muerte. Y sobre la infinitud de la materia del fondo no dicha coloca la luz «inalterable» del amor, que exorcizará a la muerte. «-oh muerte,/ dónde está tu victoria» (MM, 467)<sup>7</sup>.

Esta muerte significa llevar la materia hasta los límites para que resucite o advenga por la palabra. Y desde este límite la sibila, mujer intermediaria entre lo ínfimo y lo supe-

6. Entrevista de Valente con Alejandro Duque Amusco, Sergio Gaspar, Lorenzo Gomis y Antoni Marí, «Sin la experiencia del desierto no hay poesía», *El Ciervo*, año XLII, núm. 502 (enero 1993), p. 28.

7. ¿Dónde está, oh muerte, tu victoria? (1ª Corintios, 15, 55). Según San Pablo la resurrección vence a la muerte. Valente coincide en esta pregunta y en la respuesta con Emilio Prados. Según Patricio Hernández esta resurrección para E. Prados es la total espiritualización de la materia. Véase (Emilio Prados: la memoria del olvido, vol. I, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988, p. 88).



rior, la evoca, con palabras-azar y en la red del azar quedaban aprehendidos fragmentos de verdad en los que la memoria y la inocencia son unidad. La infancia también es lo que no está dicho, es un pasado sin realidad vivida y, sobre ella, el azar fabrica los destinos. Valente plantea la cuestión del «¿poema o fragmento? ¿O fragmento como revelación de la totalidad? ¿O como negación de ésta, al menos en el sentido de que sólo en el instante en que la aprehendemos existe? El mismo responde: Palabra a la vez fragmentaria y total»<sup>8</sup>. Por estos fragmentos, que son revelación de la totalidad, se conoce que la palabra o el hombre renacerá de las aguas. Y así ocurrirá, como veremos (ADL, 95).

Con qué indiferencia  
dijo que había de encontrarme en las orillas o al borde de  
las aguas o en las Santas-Marías-de-la-Mar.

(MM, 467- 468)

Y en esta sombra hay señales sordas. Pero se acerca la materia oscura del fondo preñada de significaciones en cuyas profundas y secretas cámaras permanece el nombre para el yo poemático escondido. Ya el yo poemático conquistó al ángel un adelanto del conocimiento de este nombre y por eso lo evoca ahora, y asciende el nombre que deja suspendido el decir (MM, 468). Y en este vuelo solitario se manifiesta lo que «es uno, anterior a toda forma, informe y presente a la vez en todo lo creado» (V, pp. 93-94). Esta unidad desvela la esencia de la naturaleza del hombre: «pájaro solitario» que emerge en la luz (MM, 468).

Por fin, en esta sombra de los muertos cuya historia es la del yo poemático, asume todas las voces y todas las ausencias. Es la voz de la soledad o vaciado del ser pensante. «Es la voz del poeta, la del vapor o fantasma que sube desde el vacío o hueco de los idos, la de toda mujer o tierra abandonada, la del eros errático de la lejanía»<sup>9</sup>, que dirá lo nunca dicho pero convocado en el desierto, y de éste tan secreto, emerge la voz de las sombras, a modo de Lázaro, sin historia, reptante. Resurrección por la palabra.

Vine a verte. Estabas rodeada de sombras. Con tu delgada voz un poco más sumida ceremoniosamente me dijiste: -De cinco a seis los muertos se levantan como en un breve ensayo oscuro de la resurrección.

(MM, 469)

Valente ha llegado a la naturaleza del misterio del otro desconocido. Según decíamos el misterio estaba en la misma diferencia, y en ella, la raíz del conocimiento y del amor. Pensamiento éste que no traicionaba su estirpe, la del pensar, la de la radical heterogeneidad del ser. Su naturaleza esencialmente dialógica.

#### 7.1.2.1. *Materia resurrecta. Luz gris*

La materia de este pájaro solitario es la del misterio del otro desconocido. Esta materia aérea se abre a sí misma para beber cuanta luz de lo celeste halla en su interior. Este interior es de la materia de las nubes, que son materia inmaterial abrasada y respirable,

8. VALENTE, «Ungaretti. Inocencia y memoria», *Culturas/Diario 16*, núm. 149, op. cit., p. 1.

9. VALENTE, «Rosalia de Castro o el deslumbramiento», *Culturas/Diario 16*, núm. 14 (14-7-85), p. 1.

raíz de todas las formas posibles. Las nubes serían formas laminares, casi incorpóreas del aire, fragmentadas de esta materia primordial neumática, que descienden en la noche buscando la luz más original.

Como un pájaro roto en muchas alas  
que se precipitasen en la noche  
ebrias sólo de luz,  
las nubes.

(MM, 469)

Para Valente, esta materia neumática es la sustancia propia del pensamiento poético que encierra el conocimiento primordial del ser o de la nada de la materia, y que en el poeta es el hálito húmedo creador. La luz que alumbra esta materia creadora es su misma luz, la que ilumina al ángel. Esta luz gris desvela su materia madre creadora, desde siempre, que constituye el yo secreto del poeta y a ella se atiende, porque es el poeta mismo, que al igual que el místico, entra en la sombra que a la vez la consume hasta el gris y la constituye. El yo poemático, materia de luz gris, desciende hacia lo nunca dicho en donde se vela a sí mismo, que es su propio sueño originario, o el del otro desconocido. Y en él nada en el aire. Recordemos que «la nadadora del aire» (AME, 50), es para Valente el espíritu, la palabra, el tú esencial. Su felicidad es tal que no quiere despertar sino al fondo de este vientre oscuro, al de la materia informe gris, materia madre, y a su conocimiento primordial.

#### EL DESCENSO DEL CREPÚSCULO ESTA TARDE

Esta luz gris de las nubes que es como una madre, gris,  
gris, gris, gris, a su seno me atiende. Y yo, quién, se duerme  
hacia lo hondo, como bajando escalas por lo gris del aire,  
que las nubes maternas cobijan. Yo, quién, se duerme como  
quien dormido desde su propio sueño se velara. Ando, me  
digo, a quién, sobre las aguas. No me despiertes más que a  
ti, en el fondo, oscuro el fondo, en ti, oscura madre.

(MM, 470)

Este fondo iluminado, al que nunca alcanzará la muerte y al que se abandona el sujeto poético, es el territorio capital del ser o de su nada y la raíz del pensamiento poético como potencialidad de generar o de decir lo nunca dicho.

Ya nunca. Sobre un fondo de luz inviolable.  
El hilo oscuro no segará tu delicado cuello.

(MM, 470)

Después de descender hasta este silencio gris interior iluminado por tan poderosa luz, Valente se plantea qué queda por decir y con qué lenguaje. En este extremo del lenguaje todavía hay otra latencia, la del nombre creador o decidor del mundo que reuniría lo disperso. Según Valente los cabalistas conciben todo «lenguaje [...] como despliegue del nombre divino único para formar las combinaciones del alfabeto. Según el Yesira o libro de la formación, donde las letras son a la vez el origen del lenguaje y del ser, todo lenguaje nace de un nombre, y ese nombre se manifiesta en él, paradójicamente por sublatencia y ocultación»<sup>10</sup>.

10. VALENTE, «Sobre el nombre escondido», op. cit., p. 3.

Según Mircea Eliade «la divinidad que se revela en el cosmos bajo la forma de un árbol [el de los nombres] es al mismo tiempo fuente de regeneración y de “vida sin muerte”, una fuente hacia la cual se vuelve el hombre, porque ve en ella la justificación de sus esperanzas acerca de su propia inmortalidad»<sup>11</sup>. Para Valente el lenguaje poético sería una variación sobre un tema, el tema de los nombres del dios<sup>12</sup>.

Al pie del  
árbol, del árbol de la vida sumergido, escrito está tu  
nombre.

(MM, 470)

Además, dentro de este lenguaje religioso que esconde un árbol, una palabra en las palabras, queda lo femenino, la mujer cuyo deseo erótico constituirá el movimiento creador de diseminación y de unidad del nombre. Ella es el vientre inefable y anunciador del nombre de Dios. El nombre de la mujer tiene mayor afinidad con el nombre inefable de Dios que el del hombre, según los cabalistas.

Y queda esta cabeza, esta cabeza sola sobre  
el límite de las aguas que un día anegaron la tierra.  
Cabeza de mujer. Más alta. Más alta está, más alta  
que el más alto nivel a que la muerte llega.

(MM, 470)

#### 7.1.2.2. *Tiniebla del gris. Sublatencia del lenguaje*

En esta tiniebla, cima y raíz de la materia del fondo, Valente ofrece un nuevo umbral de adentramiento en las sublatencias del lenguaje a través de la mirada amorosa. Ya dijimos que crear llevaba el signo de la feminidad y ahora habría que añadir, que según Valente, «no es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella» (Material..., p. 41). La palabra-vientre se abre fulgurante<sup>13</sup> e imprevista a sí misma por el amor. La mirada entrañal absorbe al yo-amante hacia el interior de sí, y no sabe hasta qué estrato del fondo le lleva. Valente inaugura la mirada de la materia femenina como acceso vertiginoso<sup>14</sup> a la no visión de la pupila, esto es, a su ceguera para ver en lo oscuro del fondo. Valente propone que si la memoria mortal detiene su fluir, el movimiento creador de amor se prolongue a través del arrebatado de la mirada oscura de la noche. Esta mirada, que es lugar de tránsito de los amantes, contiene el conocimiento de la noche.

Si mi memoria muere, digo, no el amor, si muere,  
digo, mi memoria mortal, no tu mirada, que este largo mirar  
baje conmigo al inexhausto reino de la noche.

(MM, 471)

11. Mircea ELIADE, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Cristiandad, 1981, p. 287.

12. VALENTE, «Sobre el nombre escondido», op. cit., p. 3.

13. Vid. José Ángel VALENTE «Erotización excedente y envolvente, acaso más característica de la mujer que del hombre, lo que tal vez explique esa impulsión del eros tan acusada en la tradición mística femenina de Occidente». (V, p. 7).

14. Para Plotino el avance del alma es circular. (Véase, *Enéada*, VI, Buenos Aires, Aguilar, 1967, p. 402).

Y en este fondo oscuro de la noche de la amada gira la materia informe de la palabra matriz o antepalabra constituida por los limos donde late la materia primera –un diospez–. Valente propone que el tú, que es el yo, descienda a esta materia que ya no es prenatal sino antenatal, la de lo viviente suspendido. La plenitud de la forma sería expresar este animal del fondo que es lo que constituye el poema para Valente: «animal del fondo, organismo de branquias, iteración sumergida de una palabra o materia matriz»<sup>15</sup>. Valente nos ha invitado en esta bajada a la interioridad-anterioridad al descenso de la palabra al silencio, de la luz a la tiniebla en la que está lo pregenésico. Aquí se aloja la muerte y resurrección continua por el incandescente amor de lo que siempre está vivo o en perpetuo movimiento de ser porque es desde siempre.

COMO EL OSCURO pez del fondo  
gira en el limo húmedo y sin forma,  
desciende tú  
a lo que nunca duerme sumergido  
como el oscuro pez del fondo.  
Ven  
al hálito.

(MM, 471)

En este hálito seminal siempre hay un residuo del amor vivo que tiene la misión de prender la materia incesantemente. Este residuo de fuego inmanente en la materia engendra una memoria incesante de amor engendrador de una nueva existencia inmortal (MM, 472). Y en esa memoria del fuego el cuerpo del amor se abre, desde su insatisfacción deseante, para absorber al yo poemático a sus aguas más internas y deseantes, y su sed le arrastra hasta los bordes nocturnos del decir divino, porque en la raíz del agua se halla el nombre inefable (MM, 472). Y después del encuentro con lo informe, el deseo de prolongación, de generación o de ser de la materia siembra las aguas de deseo, para generar la transparencia de las aguas (MM, 472). Para Valente esta materia del cuerpo del amor en reposo es la misma que la de la música: materia transparente. Tiempo de máxima disponibilidad y estado de suspensión de máxima quietud y plenitud que nada significa todavía. Pero el poeta espera porque una vez que el poema está gestado éste nace. De ahí que para Valente el poema nazca viejo.

NADA QUEDABA de la música  
que no fuera tu cuerpo en el reposo  
que ha seguido al amor.  
Ni quedaba del tiempo nada que pudiera  
ni de ti ni de mí  
ser dicho todavía.

(MM, 473)

Esta materia transparente en su plenitud, y por su ligereza neumática, se materializa en el poema, cuyo silencio primordial se escucha previamente. «Cuando en el camino hacia la escritura, percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse. Escribir exige, ante todo, del oído una gran acuidad» (ibidem, p.

15. VALENTE, «Sobre el nombre escondido», op. cit., p. 3.

12). Pero esta escritura gestada se escribe a sí misma, porque uno es escrito, según Valente. El yo poemático es materia que se escribe a sí misma.

LUEGO del despertar  
y mientras aún estabas  
en las lindes del día  
yo escribía palabras  
sobre todo tu cuerpo  
(MM, 473)

Para Valente el despertar no proporciona un reconocimiento analítico, por eso habla de aparición: aparece el poema. Después de la manifestación, las formas materiales se hunden en lo informe. Pero en la tachadura quedan huellas infinitas del decir del ser, que permiten que el decir de la palabra poética quede diciendo siempre.

El poema, dice Valente refiriéndose al Cántico espiritual de San Juan de la Cruz, no se acaba de leer nunca, porque es «el típico poema lleno de apariciones y una vez que lo has leído, y que lo has visto y que has escrito sobre él, lo vuelves a leer otra vez y vuelves a tener la misma impresión. Esa impresión que tienes de que no sabemos aún lo que dice, porque la palabra poética es una palabra que queda diciendo, que te dice cosas que tú las incorporas y esa palabra todavía no ha agotado su decir, tiene una especie de decir interminable»<sup>16</sup>.

Entonces dije  
con el aliento sólo de mi voz  
idénticas palabras  
sobre tu mismo cuerpo  
y nunca nadie pudo más tocarlas  
sin quemarse en el halo de fuego.  
(MM, 473)

## 7.2. EL POETA PREDICE SU FUTURO POÉTICO

Valente profetiza en este balbuceo los cauces por los que discurrirá su voz prolongándose. Mientras haya movimiento creador que purifique la materia, mientras el hálito sea su respiración y haya un vientre donde germine esta semilla respirada, seguirá cantando.

MIENTRAS PUEDA decir  
no moriré  
(MM, 474)

Para Valente no hay muerte como acto de morir para siempre, sino salvación a través del canto pues el hilo de la memoria teje el decir. Para Valente «el que lleva el hilo de la narración o de la memoria no muere. Está dentro de un tiempo no amenazado por la coagulación. [...] La narración es, pues, la gran metáfora de la suspensión de la muerte»<sup>17</sup>.

16. Entrevista de Valente con Alejandro Duque Amusco, Sergio Gaspar, Lorenzo Gomis y Antoni Mari, «José Ángel Valente. "Sin experiencia del desierto no hay poesía"», *El ciervo*, núm. 502, op. cit., p. 30.

17. VALENTE, «La narración como supervivencia», *Culturas/Diario 16*, núm. 187, op. cit., p. V.



Valente ha llegado a esa zona transparente y angelical de la materia gris que constituye el lenguaje creador. Materia, que según los cabalistas, es la de «los ángeles o de las inteligencias separadas, las formas incorpóreas e insensibles derivadas de la virtud de Dios...»<sup>1</sup>, y es la materia matriz que es principio de todo. Un principio que es transparente como el espíritu o el entendimiento y responde a un estado pregenésico que contiene lo viviente o la potencialidad de volver a empezar, de nuevo, el mundo. El lenguaje del mundo está en máxima disponibilidad.

### 8.1. PUNTO FINAL E INICIAL

El yo poemático y la materia matriz son lo mismo, hálito. Éste es el yo secreto que buscaba Valente en sí mismo. La materia matriz está constituida por la luz gris incorruptible del centro, portador también del fuego abrasador del amor. Creemos que Valente ha llegado a un punto en el que la materia se ha hecho accesible para vencer otro nuevo horizonte, el del punto final e inicial pregenésico de esta materia.

Como vemos, la materia memoria ha regresado a la materia del espíritu o hálito y en este espacio-materia se creó el mundo. Regreso y salida en el punto en que se inició la respiración divina. La retracción<sup>2</sup> de la inspiración generó un espacio vacío, «músculo del corazón», donde penetra el espíritu como energía en la sangre y se inicia un viaje de lo inorgánico a lo orgánico. Para Valente «El yo interior y el yo orgánico son los mismo. [...] Lo corporal en el hombre recubre tanto realidades orgánicas como inspiraciones o influjos divinos» (V, p. 189)

Este punto contiene la infinitud de la materia del espíritu. Aquí se inicia el decir del mundo, a través del movimiento del alef, que se manifiesta en la luz y entra como rayo, súbitamente, en la sangre<sup>3</sup>. Este movimiento genera el mundo, como otro, en el que se per-

1. F. SECRET, *La Kabbala cristiana del Renacimiento*, op. cit., p. 193.

2. Para Isaac Luria (1534-1572), según Gershom Scholem, el principio del drama universal es un drama divino. Véase (*La cábala y su simbolismo*, pp. 121-122). Véase G. SCHOLEM, «Yitshac Luria y su escuela», *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela, 1996, pp. 269-311.

3. Para José Ángel Valente «existe una función creadora en el hombre –escribe Lezama Lima–, una función trascendental-orgánica, como existe en el organismo la función que crea la sangre. La poética y la hematopoiética tienen idéntica finalidad. Instante en que lo inorgánico se transforma en respirante [...]. Instante, diríamos nosotros, de fulmínea inserción del logos en la sangre. Instante en que la creación se hace posible, en que la palabra se sustancia o se transustancia en semen y en sangre para que sean posibles los tiempos y la generación». (V, p. 67).

petúa la respiración divina, como lenguaje analógico, desde Adán hasta el fin de los tiempos, cuya destrucción-purificación continua será un retorno al punto inicial del respirar. Este punto responde a la esfera más recóndita del pensamiento de Dios, que se dará a conocer por las letras. Para Valente cada letra tiene una anotación numérica, una carga de energía cósmica<sup>4</sup>. Él mismo cuenta cómo ha sido el inicio de esta cosmovisión poética «yo vivía la letra y un día esa letra se escribía en un fragmento, [...] a modo de medium o como un vate y, evidentemente, con fondos de la experiencia religiosa» (ibídem, pp. 21-22).

#### ✠ ALEF

En el punto donde comienza la respiración, donde el  
alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre:  
Adán, Adán: oh Jerusalem.

(TLT, 15).

Este espacio-materia creado por retracción busca regresar, perpetuamente, al pensamiento de ese otro, del «non-aliud, de aquel cuyo ser consiste en ser sin que nadie sea el otro de sí» (V, p. 203). Por eso –como dice Valente– «la experiencia del místico desencadena con ese deseo provocante el proceso de theosis, de deificación» (ibídem, p. 203).

En esta salida del mundo para volver a encontrarse con el non-aliud, empieza a formarse la morada de lo humano. Para que esta morada perdure y sea posible la narración de los tiempos, es necesario que se constituya como matriz respirante<sup>5</sup> y toda su latitud material anide en un centro. La total extensión de este vientre está formado por las aguas uterinas innominadas, y a su centro femenino descenderá el soplo del tú, «dios hálito», para nombrarlas y darles textura para que sean estancia. El hálito –el soplo de un dios o espíritu– fecunda el humus originario y se despiertan como de sí las formas. Éstas serían los arquetipos porque, en ellos, el yo poemático reconoce su morada (≡ BET; TLT, 17). Este estado de formación se inició sobre el «movimiento primario, ese movimiento que subyace en toda progresión armónica, y que ha sido llamado justamente Ursatz, que tiene un potencial expresivo universal y, por universal, objetivo» (Material..., p. 73).

Este movimiento primario de lo viviente se separa en un infinito regreso circular al punto inicial. Se trata de un movimiento quieto de formación de la materia. Según Valente «la creación dependería de la medida en que el compositor facilite (por tanteo y por espera) la convergencia de su propia energía con el Ursatz. Lo que en música llama variación sería, desde ese punto de vista, un modo de meditación creadora sobre el movimiento primario, sobre una forma universal» (ibídem, p. 73). (◊GUIMEL; TLT, 19). Por este movimiento creador se teje el lenguaje de letras que son aspectos de la fuerza creadora de Dios que estaría retornando al primer silencio de lo indual. No tiene forma ni imagen. Respondería al logos como tejido seminal y radial constituido por el latido que facilita el acceso a la expresión de múltiples mundos que la materia de la pupila oscura puede ofrecer y, en el mismo momento que lo ofrece lo niega. Lenguaje secreto de las letras, que oculta al espíritu, o como dice Baer de Mezeritz: El Santo, bendito sea, reside en las letras, y al que se accede por el relámpago. En la combinación de las letras está a la vez el origen del lenguaje y del ser<sup>6</sup> (⊖ DALET; TLT, 21).

4. Entrevista con Sol Alameda, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», El País semanal, núm. 561, op. cit., p. 22.

5. El hueco de este punto inicial y final se relaciona metafóricamente con la cavidad del corazón, cuyo latido –contracción/dilatación– distribuye la sangre en el cuerpo y cuyo oxígeno perpetúa la vida. Oxígeno: branquia-pulmón.

6. VALENTE, «El maestro de la llama», El País (10-11-94), p. 15.



En este estado germinativo de la materia primera del lenguaje el movimiento del latido sería igual a la materia del dios o del espíritu. Todo es su respiración, hálito, y el latido de este respirar es presencia anticipatoria de la vida y por él, por su ritmo viene y da la vida. En el interior recóndito de la respiración el centro es áqueo e ígneo, generador de amor, y en este centro su respiración es su ritmo de creación. El yo poemático, a través del amor, desciende a la raíz del respirar y bebe su aliento de amor, lo no visible. El yo poemático absorbe la naturaleza del dios y comparte, con él, la unidad primordial, de esta manera recibe la capacidad de nombrar pero no la visibilidad del nombre. Todo lo que engendre este hálito tendrá una relación con la totalidad del nombre.

⌌ HE

yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo:  
bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible.

(TLT, 23)

## 8.2. VIENTRE DE LA SEMILLA DE LA PALABRA INICIAL O ANTEPALABRA

La materia de este vientre que constituye nuestra naturaleza humana está pulsada por Vav o fuerza, que se conoce a sí misma como ciega, y que, hundida en lo oculto, va buscando su nombre porque sin él nada conoce de sí misma, y recorre todos los recintos buscando donde alumbrarse. Al fin se alumbró en el hueco cóncavo o matriz de las generaciones, creció en las aguas uterinas, nació, murió y fue concebida desde el morir al no morir, transformándose en germen-semilla prolongador de la infinitud de la materia (⌌ VAV; TLT, 27). Y ahora la materia en germen o semilla del hálito, se halla abierta a los infinitos despertares. El séptimo día un dios-creador, hecho de nada, entró en reposo y la materia se revistió de la misma nada que el creador, engendrando un espacio vacío o la nada de la palabra inicial. La creación de este vientre es la palabra, aquella que ha de expresarlo o ha de decir la materia de éste, del mundo porque la materia no sabría decirlo. Ésta, sin memoria ni tiempo, espera pura e inmaculada la promesa de engendrar la palabra. Pero la promesa vuela hacia otro reino. En su huida deja formas que desaparecen en la nada y en el extremo de ésta se abre el umbral del despertar (⌌ ZAYIN; TLT, 29). Desde este umbral se accede a todo o a su nada. Para Valente «la creación de la nada es el principio absoluto de toda creación: Dijo Dios: -Brote la Nada./Y alzó la mano derecha/ hasta ocultar la mirada./ Y quedó la nada hecha» (Material..., p. 41).

Esta materia-semilla innominada, raíz de raíces de lo que puede ser pero que no ha llegado a manifestarse, ha de llenar su nada, con su movimiento natural del fuego que se eleva a lo alto en virtud de su naturaleza ígnea y se disuelve en la llama, forma suprema. Esta forma suprema para Valente es

Forma de las formas, llama: Rabbi Nahman de Braslaw, gran maestro de la tradición hassídica, decidió quemar uno de sus libros, que acaso adquirió así más intensa forma de existencia bajo el nombre de *El libro quemado*. [...] quemar el libro es restituirlo a una superior naturaleza. Naturaleza ígnea de la palabra: llama. La llama es la forma en que se manifiesta la palabra que visita al justo en la plenitud de la oración, según una imagen frecuente en la tradición de los hassidim. Y, por supuesto, la Torah celeste está escrita en letras de fuego (V, p. 256).

Cuando el espíritu se eleva deja en el mundo la palabra abrasada o incandescente, que es raíz creadora del mundo (⌌ JHET; TLT, 31). Esta materia-semilla innominada, in-

mortal, de nada, ígnea y hematopoiética, desde el principio de los tiempos, se hace centro donde converge lo disperso de esta materia originaria hasta el vientre en el que anidan las generaciones. La materia inicial se hace hueco y conforma con el mundo el mismo vientre, en el que la semilla ha de ser engendrada de nuevo para volver a nacer, perpetuamente, a través del movimiento respiratorio. La criatura engendrada es la materia creadora que expresará el mundo porque reproduce el movimiento creador: respirada, ascendida y retornada para volver a ser (↷ TET; TLT, 33).

### 8.3. MANIFESTACIÓN DEL VIENTRE DE LA SEMILLA O DE LA PALABRA INICIAL

Este vientre de la semilla que guarda la potencialidad de la materia es el primer punto de la manifestación de Dios que es el fundamento del mundo y según los cabalistas es el Alfa y Omega y él mismo se llamó comienzo. Pero este fundamento divino se halla escondido en el nombre. Por esto, el poeta por la creación poética intenta conocer «algo» de esta materia divina. La manifestación de ésta se expresa por la «mano» que es el punto de arranque de la respiración de lo que existe en su concavidad. La mano y la palabra, dice Valente, unidas porque la palabra, como hálito, sería la expresión de esta inicial respiración del vientre. La latitud de este vientre se dilata del alef a tav, con un tiempo continuo. La cifra de todo lo que se manifiesta o se puede manifestar cabe en la infinitud de la primera letra del nombre. El yo poemático no puede atravesar el umbral del nombre porque «su voz no está desnuda». Y la «mano» es un rumor leve de la respiración primordial que no puede expresar la magnitud de este vientre.

El yo poemático –Adán caído, porque se siente «vestido»– no entrará en el nombre porque no está desnudo. Se exilia bajo la promesa amorosa del tú poético de que él mismo será su acceso, porque separará las aguas para que llegue hasta su transparencia donde arderá como pájaro enamorado (‘ YOD; TLT, 37). Este vientre oscuro de la palabra inicial es lugar de gestación del mundo y, por ello, de espera. Está constituido por la matriz santa de lo viviente y sobre su sombra primordial emergerán los signos o letras, números, la forma que nombren lo recibido en esta primera noche gestante de los tiempos. Estos signos son espacios vacíos en los que la materia oscura muestra en la luz el movimiento de la idea a la forma, de lo oculto a lo revelado. Esta revelación la abre Valente con el «rayo» que define como la plenitud absoluta del oscuro rayo de la luz. Valente establece analogía entre el seno primitivo de la materia con el del creador-poeta (↷ CAF; TLT, 39). El dios o espíritu entra en las aguas y engendra el movimiento del pensamiento creador, que se muestra en su transitividad: crece en círculos y desciende a los limos penetrando en la raíz múltiple del pensar oscuro. Crea lo múltiple y lo uno queda reducido al dios, que habita la palabra inicial. En el movimiento creador del pensamiento converge lo múltiple y lo uno. Por eso es y no es inmortal. En la creación cada fragmento impulsado hacia fuera, retorna a la vez al punto unitario del origen (↷ LAMED; TLT, 41). Este movimiento vertiginoso del pensar se fundamenta en la quietud, que no excluye, como dice Valente, y en términos de Celan, la recolección, el recogimiento. Transitividad y quietud caracterizan el movimiento del pensamiento. El pensar sería para Valente:

el transparente, imperceptible moverse de la quietud para que la transitividad misma sólo fuese tal por referencia al lugar privilegiado en el que el ser y el vivir se unifican o convergen y en el que lo que discurre se recoge, obediente al movimiento a la vez fisiológico y simbólico de la inspiración, que religa ser y vida a la unidad, al corazón, al centro. Y ahí, pensar y sentir convergen asimismo en esa forma de pensar o sentir que María Zambrano llama sentir ilumi-

nante, «sentir que es directamente conocimiento sin mediación» o también conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser<sup>7</sup>.

El movimiento creador de la materia es un movimiento de meditación hacia el interior de una materia que se engendra a sí misma y que se reconoce en su fluir. Unidad de la materia de creación substanciándose y metabolizándose en el seno de la palabra inicial o logos.

El que espera<sup>8</sup> entrar en el nombre ha de velar en este lugar nocturno de la materia. Materia pasiva y vigilante. El yo poemático queda «condenado» a converger lo disperso hasta alcanzar la unidad de la transparencia de las aguas. Por ello ha de velar para renacer de las aguas cristalinas y transparentes para que no haya ningún obstáculo para nombrar la materia con el hálito del espíritu. De ahí que cada cosa y su nombre sean conformes (⊃ MEM; TLT, 43). Este desarrollo disperso-convergente creador de la materia se prolonga en el movimiento nacer, morir, nacer, perpetuamente para que la materia sea forma absoluta de sí, para que se multipliquen las especies, para llegar a la imagen verdadera de las cosas y la ruina de los tiempos juntos sea ya la eternidad, para que el rostro del fondo emerja y desde éste se proyecte la mirada originaria y la mano sea escritura respirada o reconocimiento. Esta línea de destrucción para que todo sea lo que fue, es para Valente «el eje horizontal [que] es el eje de la historia, el eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta que termina siempre con este lacerante aviso: Jerusalén, Jerusalén, *convertere ad dominum Deum tuum*» (Material..., p. 74), que tendrá que recorrer para entrar en la transparencia del nombre.

⊃ NUN

Para que sigas: para que sigas y te perpetúes: para que la forma engendre a la forma: para que se multipliquen las especies: para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y vea la imagen de la hoja: para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad: para que el rostro se transforme en rostro: la mirada en mirada: la mano al fin en reconocimiento: oh Jerusalem.

(TLT, 45)

Todo lo que prolonga la materia en su seno se hunde en la noche de creación o noche del origen, que se extiende desde la medianoche al antedía. Esta noche, que va a ser lecho de amor y de conocimiento, es espacio de gérmenes deseantes de ser. En esta noche originaria el yo poemático –o la materia analógicamente engendrada– se vela a sí mismo para ser de la misma materia que el hálito para ser él o entrar en la visibilidad del nombre. Para Valente la «nostalgia del paraíso perdido es el deseo no extinguido de reconstruir el lenguaje original»<sup>9</sup>.

7. José Ángel VALENTE, «Del conocimiento pasivo o saber de quietud», El País, op. cit., p. VII.

8. Valente dice: «Yo no doy nunca por terminado un poema, es el poema el que termina. [...] El poema se gesta como se gesta un niño: tiene un tiempo de gestación, vive dentro de uno. [...] con el poema se vive. Y una vez que ese ciclo de gestación se ha terminado se produce la escritura. Cuando el poema está ya hecho, entonces se produce el poema [...] si el poema no está gestado no hay nada que hacer, por eso no te puedes sentar a escribir un poema. Tienes que esperar a que el poema haya sido engendrado. El poema nace viejo». (Entrevista de Valente con Alejandro Duque Amusco, Sergio Gaspar, Lorenzo Gomis y Antoni Marí, «José Ángel Valente. "Sin la experiencia del desierto no hay poesía"», El ciervo, núm. 502, op. cit., p. 30).

9. José Ángel VALENTE, «La lengua de los pájaros», Culturas/Diario 16, núm. 502 (23-9-1995), p. 3.



Hazte un  
equipaje de  
exiliado.  
(Ez. 12, 3)  
VALENTE

A través de esta vestimenta exílica el alma o materia engendada se transformará en pájaro, símbolo de la espiritualización de la materia y expresión de la misma.

#### 9.1. NOCHE ORIGINARIA DE LA SEMILLA. EXILIO ÓNTICO PARA ENTRAR EN EL NOMBRE

El yo poemático entra en la noche originaria como modo de renacer a un porvenir siempre retornando a lo único originario. Pero para ello tendrá que perforar todas las capas de oscuridad que la noche entraña. La noche es lugar de olvido y éste se consigue por dos vías. Una, de negación de la materia provocada por el movimiento creador del verbo que determina que la materia nocturna esté, continuamente, engendrándose. Otra, de ablación, porque la noche es lecho de amor. Tanto la primera como la segunda participan del mismo movimiento creador del verbo o del deseo.

El yo nocturno va perfeccionándose en la medida en que se relaciona o une con el espíritu, del que obtendrá un conocimiento puro que se muestra como inmediato. El alma o el yo nocturno, tendrá que, recogiendo hacia lo más interior, llegar retornando a la «intimidad del ser», donde se halla el espíritu.

Para llegar a esta intimidad con el espíritu ha de recorrer el largo camino de la noche exílica que se inicia en la noche de la materia matriz y continúa por el movimiento del verbo. Pulsado por el eros inicia la relación amorosa con el espíritu, siempre buscando la unidad cada vez más interior. Una vez conseguida ésta, el yo poemático o pájaro espiritual deificado se sacrifica a sí mismo por amor, para ser materia matriz abierta a la infinitud del decir. Estas claves poéticas vertebran nuestro estudio, de ahora en adelante.

##### 9.1.1. *Tiempo Suspendido. El verbo y el deseo*

Esta noche originaria es la noche final de todos los tiempos. Ahora, el tiempo que muere se abre inexorablemente al tiempo suspendido y de deseo de esta noche. El yo poe-

mático entra en este nuevo espacio, más allá del tiempo o del alén, en el origen, en el que, todavía, «escucha» la canción del ave, su canto primordial. La voz del alén emerge desde la diáspora<sup>1</sup>. Para Valente el exilio está en la raíz del infinito creador y de lo humano creado<sup>2</sup>.

Amarillea amargo el tiempo  
y no hay tiempo  
para más desde la muerte.

Marinero que llevas  
la barca del pasar,  
el pájaro en la jarcia  
dice aún su cantar.

Lo escucho más allá del tiempo.  
(CA, 61)

Para Valente el verbo crea el movimiento de «la meditación en el principio, en el punto absoluto en que recomienzan perpetuamente las formas, punto absoluto de la creación» (V, p. 62) y engendra el movimiento del deseo en las aguas del fondo. El deseo es para Valente la luz inmóvil del origen que no sólo las hace desear sino que ilumina las cosas, y las crea (CA, 63). Para Eliot el deseo, también, es movimiento,

el deseo mismo es movimiento  
[...]  
el amor mismo no es móvil,  
sólo la causa y el fin del movimiento<sup>3</sup>

El yo nocturno anhela la vivencia del torbellino del deseo y, paradójicamente, no desea que llegue el «mañana» en que se manifestará la materia deseante. Valente con este «mañana» configura la duración continua del deseo en este tiempo suspendido. Se trata del tiempo de la presencia y de la ausencia del objeto amado: tiempo antes y después de la unión o manifestación. Valente se refiere con este «mañana» a ese pasado insatisfecho por la ausencia que le lleva a salir a la conquista –hacia un futuro– del objeto amado. Y no desea que llegue el tiempo de la presencia porque es un tiempo de presencia instantáneo que genera nueva insatisfacción y nuevo desear. Parece que el yo poemático nocturno sólo desea que la palabra poética exprese el instante convulsivo de su anhelo de ser.

Mañana,  
no poses todavía  
tus pájaros dorados  
sobre mi pecho herido.

(CA, 63)

1. Valente narra los orígenes de su estirpe en el relato «Mi primo Valentín», en *El fin de la edad de plata* (p. 4). Se identifica con el exilio permanente del pueblo judío en un estar llegando siempre a la Jerusalem unitaria. Vivencia descondicionada de la periferia tensa o de la frontera desnuda de donde emerge la voz: «MI PRIMO VALENTÍN, Valentín Israel Valente, ha perdido una oreja en Caracas. [...] Yo no sé cómo ha ido a para mi primo a Caracas. Aunque de ir a parar a Caracas qué culpa tiene nadie, y menos gente como la de su tierra y estirpe, nacida para la dispersión. Sería difícil reconstruir tantos lazos de familia perdidos desde la diáspora de las juderías del Miño».

2. IDEM, «Poesía y exilio», *Culturas/Diario 16*, núm. 406, op. cit., p. III.

En este espacio originario el sujeto interpela a la madre, materia originaria, matriz siempre generando. La estancia en ella es un regreso continuo al origen, lugar de donde partió. Desde la conciencia presente, evoca el pasado «mítico» –recuerdo de lo vivido como originario– cuya referencia es el cuerpo de su abuelo muerto. Vuelve a este pasado, –ya que Valente lo ofrecía en el tiempo histórico como originario– del que nunca partió. En este presente continuo, situado sobre el movimiento inmóvil del origen no hay traslación, sí un infinito regreso como estancia. Y la prueba es que todavía escucha el llanto (CA, 65).

Este movimiento del verbo es el principio negador de todo principio que recompondría el mundo. El hueco desposeído del mundo está formado por cada uno de los instantes que cierra la muerte, hasta dar con el tiempo suspendido<sup>4</sup> en el que esta materia se manifiesta en la luz. El eje horizontal de las letras está sumergido en esta noche originaria donde late «el verbo [...] principio que se desarrolla a través de la negación de todo principio» (V, p. 62). Queda la soledad latiendo.

El verbo.

Recomponer el mundo  
para ir añadiendo  
sobre una muerte otra  
hasta alcanzar el tiempo  
que se va por el ojo  
de luz del puente.

Banderas sumergidas.

Noche

y soledad.

Palpita el verbo.

(CA, 67)

### 9.1.2. *El Tiempo mítico. Origen y amor*

En este tiempo suspendido –«no-espacio»– nocturno y solitario el deseo reproduce, constantemente, el tiempo mítico o sacro. Se trata de un tiempo pasado que se recupera en el presente por la «repetición» o liturgia, y que revive el acontecimiento primero de los dioses o de la deidad, que a veces se manifiesta y otras no. El yo poemático permanece para siempre sustanciado en la entraña encendida de su tierra, Galicia. Una Galicia prístina, originaria, de fuego y agua<sup>5</sup>. Esta tierra es el centro del espacio del misterio y el que en-

3. ELIOT, «Cuatro cuartetos», *Poesías Reunidas 1909/1962*, op. cit., p. 196.

4. Para Valente: «comienza el narrador a narrar y lo primero que narra es la suspensión de los tiempos. [...] El espacio de la narración es un espacio temporal: el espacio del tiempo suspendido, del tiempo original o del tiempo del origen de los tiempos». («La narración como supervivencia», *Culturas /Diario 16*, núm. 187, op. cit., p. V).

5. Para Valente el emerger de las «Augasquentes» es el nacimiento del fuego y del agua de la materia poética. Un origen de perpetuo deseo de retorno a lo que siempre vive y es: «NACE, nació, naciera o habría nacido en los términos de Gallaecia regnum, en un lugar que acaso cabría llamar Aguas Calientes o Augasquentes, y suele llamarse Orense». (9E, 29). Posteriormente, en 1990 Valente interpreta «Augasquentes» como lugar de nacimiento en el caso de que hubiera nacido: «Nací en ninguna parte. O no nací. O nací –de haber nacido acaso– en un lugar que ya no existe. Por eso le llamo Augasquentes. No le encuentro otro nombre en mi memoria, por más que en ella escruto. Y por eso nadie podría en rigor probar que ese lugar no se llama así. O puede incluso que Augasquentes fuese el nombre de la faz no visible de un lugar que acaso se designase en el mapa de





Vamos  
 hacia la tarde, amor, del siglo  
 sin saber si aún habrá  
 ventura saecula  
 o si el rostro del enigma no será  
 nuestro rostro en el espejo  
 y si todas las palabras  
 no se habrán,  
 sin saberlo nosotros, por sí mismas cumplido.  
 (CA, 73)

### 9.1.3.1. *Tiempo de olvido de la experiencia*

La noche ha sido lecho de amor, quemado por el deseo en el crepúsculo de la tarde, y reducido a cenizas. Valente propone abrir estas cenizas ardientes a su propio seno y eliminar las capas que la duración del deseo ha superpuesto. Así brillará su semilla o logos seminal a la luz del olvido<sup>6</sup>. Además, propone sembrar esta luz verdadera del logos en la noche.

Tended la mano, tendedla,  
 tendad la mano con el sol  
 aunque nadie vea el sol,  
 para que quede así el sol  
 sembrado en la noche  
 (CA, 77).

Desde este extremo abrasado, desde el «alén», desde ese más allá del espacio y del tiempo, se incorporan las palabras de lo que ha sido la experiencia primera y está por nacer. Todo está subsumido en el olvido. Desde este extremo se acerca el decir. ¿De qué vientre de amor son cosecha y selección o de qué palabra inicial, de qué profunda semilla o lejano alimento advienen estas formas que se hunden en lo informe? (CA, 79). Desde este confín remoto de la experiencia no dicha todavía, el yo poemático asciende, extático, a lo más alto de la cima. Para Valente la cima y el fondo de la materia es el mismo espacio porque se trata de un viaje inmóvil al punto en el que la experiencia empieza a manifestarse. Esta manifestación se conoce a través de las aguas por las que sabe que él ya experimentó el ciclo prenatal, natal, mortal, y el olvido. «Me hice río y río/ y mar y fuente» (CA, 81-83)<sup>7</sup>. Después del rotar de esta experiencia originaria del olvido quedó el «acceso» al origen, eternamente comenzando.

6. Desde esta «luz del olvido» comienza la narración para el poeta. Valente rememora en este modo de empezar la narración el estilo cervantino: «de cuyo nombre no quiero acordarme». «HABÍA en mi pueblo, de cuyo nombre no quiero acordarme, un poeta que escribía tragedias» (9E, 41). (Véase el significado de «no quiero acordarme» en Miguel DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 5ª edición, 1987, p. 32.

7. Este poema muestra el origen húmedo del mundo o de la palabra o de la piedra que Valente ratifica en «Biografía»: «Nada en el nombre ni en el lugar remite con fundamento a ninguna raíz áurea, sino a una raíz ácuea. Lo que allí viva o pueda haber vivido es hijo de las aguas». (9 E, 31).

Con mi voz, en mi voz,  
se alejaron las aguas:  
quedó el puente.

(CA, 83)

Este «acceso» hay que entenderlo como la infinita nostalgia del origen, donde los amantes experimentaron aquella noche eterna de sed y de amor, y compartieron las mismas palabras<sup>8</sup> que el olvido conserva. Pero no experimentaron el mirar único y, además, aquellas palabras hoy no existen como tampoco aquella noche sedienta y satisfecha de amor. Esta imposibilidad sobre la que gira la nostalgia del origen queda más reforzada por la imposibilidad de ser como el tú-logos que renace constantemente en la luz del horizonte vacío. Además de esto, el yo nocturno quisiera andar por las aguas donde el tú quedó desnudo. Y por último, el yo poemático desea una señal del tú, como anticipación y puente, hasta llegar al origen. Pero la esperanza de volver a un lenguaje prístino está asegurada por el regreso del tú –palabra o amada– que atravesó la experiencia de la muerte y regresó en la manifestación de la luz, abriéndose a su hueco interior en el que dejó una palabra hiriente, «olvido», hecha de nada, indeterminada y transparente (CA, 87). La presencia del tú insemna la interioridad del yo poemático, como alimento sagrado y eterno, que alumbraba la inocencia, desvelando el niño que fue, y es. Y, ahora, solitario ¿con quién puede compartir el alimento divino que el mismo logos le había proporcionado?

Yo como aún el pan que tú mojabas  
en el blancor de la mañana y en tus labios  
para desnochece al niño  
que fui, que soy, ahora que solamente  
podría partir, con quién, el pan,  
el mismo pan que tú me habías dado.

(CA, 89)

Por este alimento-conocimiento del logos, el yo nocturno queda transformado en espíritu, es decir, «simplicidad, unidad simple, transparencia o apertura máxima del espíritu: éxtasis. Tal es el eje de la experiencia mística» (V, p. 98).

### 9.1.3.2. *Tiempo del olvido de lo no sido*

El yo poemático en este estado espiritual extático vivencia todo lo que nunca fue y, sobre esta ausencia, quedó el dolor por no haber sido y por no haber sido alumbrado. En este alto olvido extático o salida del alma de sí vislumbra el búho –espíritu– remoto, y lo que no fue lo constituye esta noche, y su sombra se ennegrece por la sombra de los yoes éxtáticos sin el yo poemático. En esta experiencia extática no sabe qué ocurrió. Si algo fue, no contó con él porque era olvido extático. La experiencia se puede entender de dos formas, primero que él no ha sido, es algo sin historia y no ha nacido, y segundo que ha habido una experiencia en la que se ha quemado en amor y es olvido o, a pesar de que era ya

8. Para Heidegger el «ser del hombre se funda en el lenguaje, pero éste sólo tiene lugar en la conversación». (Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin, Barcelona, Ariel Filosofía, 1983, pp. 57, 59-60). Esta unidad en la conversación o en la palabra inicial es la que pretende el sujeto poético recobrar. Ya sabe que la experimentó pero le falta «desnudez» para entrar en el nombre. A través del exilio se irá recogiendo interiormente para llegar a esa palabra esencial referida a lo uno y lo mismo.

olvido, ardió y lo desconoce. El yo poemático se halla suspendido en el olvido y en el desconocimiento de la experiencia extática hasta que le cubra la sombra primordial del conocimiento originario en la que será la figura melancólica de esta experiencia extática.

Oteros donde vi el búho lejos,  
senderos de la noche y ensombrecida sombra  
la de mis yoes sin mí huidos.  
[...]  
Vacío voy de vosotros.

Y es tarde  
y tarda aún la sombra, larga sombra  
donde sólo seré  
en el jamás figura, lo mismo que vosotros,  
de esta melancolía.

(CA, 91)

La nada es el espejo que atrae al otro hacia su interior porque ahora «la mirada no tropieza con la resistencia o la opacidad de los cuerpos. [...] Y deja, a su vez, de ver» (ibídem, p. 33). Todo es espacio de la mirada. Y si en este punto la instantánea visión del vacío cesa y, con ella, la suspensión del ver ¿en qué cauce lingüístico se expresará lo que aquí, como cuerpo único se ilumina? Para Valente:

«Por esencia, ella [la poesía] trabaja, en efecto, en la conversación incesante de un lenguaje sometido a la vista en un lenguaje productor de visión. Como tal, ¿qué hace la poesía más que emplear todas sus fuerzas en revertir la relación primordial entre el lenguaje y la vista hasta hacer que el lenguaje sea él mismo el Origen, el destello, el resplandor del origen?». [...] La mirada o la visión [...] se disuelven en la luz. Éxtasis, disolución de los visibles (corporales, imaginarios, intelectuales): tiniebla, es decir, plenitud absoluta del oscuro rayo de la luz» (ibídem, pp. 83, 96).

Ahora

[...]  
Mira en el vacío del ver.

(CA, 93)

Punto cero de la visión donde no queda nada o, mejor, donde se ha dado la disolución de los visibles para empezar a ver lo viviente que parece estar a ciegas en la nada suspendida (CA, 93). El yo poemático en esta inmersión en la nada ha llegado a la raíz de la materia madre donde «brota el verbo», principio de todo y donde recomienzan las formas perpetuamente. Rosalía de Castro constituye el vientre de esta sombra matriz primordial del logos.

ROSALÍA

[...]  
Y ahora en nosotros,  
tan húmedos de madre, sembrados de ti  
como tierra que germina, el verbo brota  
del limo para siempre de tu hondura.

(CA, 97)

Ella todavía camina por este fondo en blanco inocente, tan alto, meciéndose en el candor de la primera inocencia y nosotros, sustanciados en ella, nos abrimos hacia su inte-

rior germinativo solidario. Y este vientre ígneo del fondo, siempre generando, quedó en letras encendidas.

-Ahí va la loca  
soñando.  
(CA, 95)<sup>9</sup>

En su interior nocturno y solitario permanece en lo que fue y sigue siendo su sueño. En este sueño se hacen sinónimos la locura, la noche y la soledad. En su soledad se entrega a la noche de la locura encendida donde se transfigura en el blanco de la resurrección del silencio absoluto. Este blanco deviene sombra. Esta sombra reúne la precariedad del ser y la plenitud de la noche.

Y vas, y aún vas  
del sueño oscuro por el ejido, loca  
de noche y soledad.  
En las sombras, sola,  
encendida, blanca  
sombra, sombra tuya y nuestra.  
(CA, 95)

Rosalía, más allá del aire abrasado, estará siempre volviendo y se prolongará en las palabras renovadas de empezar a decir el silencio absoluto, que guarda el enigma de lo vivo.

## 9.2. CENTRO DEL MUNDO. MEMORIA ARDIDA

En el centro de la vacuidad de la noche originaria la materia creadora del hálito se manifiesta de forma súbita en llama, forma de las formas, según Valente. La palabra quemada renace de sus cenizas para volver a arder. Movimiento del fuego que engendra una memoria incesante que, deja un residuo o resto cantable. La memoria es verdadera porque cada forma quemada deja un espacio libre para que en la palabra renovada se manifieste el dios.

Todo un instante puede  
arder, sólo un instante  
alzarse sobre el aire,  
dar figura a la llama.  
Bastaría  
para que fuese cierta la memoria.  
(E, 7)

En esta noche de amor del origen el yo poemático ya fue ungido en la sed de amor, por la voz de espíritu, como modo de llegar hasta el más profundo centro de sí para absor-

9. Estos versos pertenecen al conocido poema de Rosalía «Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros» de En las orillas del Sar que muestra la hondura humana y lírica de la poetisa. Véase, En las orillas del Sar, Edición de Xesús Alonso Montero, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1985, pp. 136-137. Estos versos también los recoge Gerardo Diego en el poema «Rosalía» en Ángeles de Compostela, Facsímil de los manuscritos originales, Xunta de Galicia, 1996, pp. 136-140.

ber el conocimiento cósmico o divino del tú. Los amantes participaron en la unidad amorosa y el amante se transformó en la amada. Este camino de amor que pulsa eros a conocer es, sobre todo, un proceso progresivo de desencarnación del alma, insertado en el movimiento universal del *ursatz*, que le permitirá entrar en la visibilidad del nombre inefable.

Por este infinito deseo de desmaterialización del alma para ser espíritu encarnado se origina el regreso continuo al origen o centro, que se convierte en estancia de los amantes. En este camino se superan, por aniquilación, todos los espacios donde se dieron estas vivencias, naciendo a espacios cada vez más interiores. En este adentramiento interior emerge la infancia, la inocencia, la palabra encarnada y, por fin, la secreta sabiduría del origen edénico. Estas claves poéticas son las que desarrollamos a continuación.

### 9.2.1. *Desmaterialización del alma por el eros*

Valente concibe a la mujer como eros de la unión, es decir, aquella «cuya vocación y estado consisten en entregarse al amor, pero al amor solamente» (V, p. 195). Y eros en el sentido en que lo define Freud, «como fuerza o poder cohesivo que trata de reunir o mantiene unidas las porciones de sustancia viva, esa impulsión es evidentemente cosmogónica y, como tal, como centro o iniciación de cosmologías siempre posibles, sagrada» (ibídem, pp. 195-196).

La amada constituye el vientre oscuro del mundo. Es el objeto de amor, y cada vez que el amante cohabite con ella vivenciará la unidad del cosmos. La mujer está concebida como eros de la unión y su sombra imanta al amante que es arrastrado hacia ella, y ésta vuelve a abrir su mandorla o almendra oscura para que entre el amante, fascinado por la inmensa claridad del fondo de su noche. Para Valente:

La mandorla es uno de los símbolos más bellos de representación del universo. El símbolo de la mandorla es muy remoto y está en muchos sitios. Está asociada al pez, porque, si lo piensas, la representación del pez es igual que la mandorla. La mandorla se obtiene haciendo resbalar un círculo sobre sí mismo. Es la zona sacra, la zona de la unidad y, evidentemente, es el sexo femenino. La palabra mandorla viene del italiano, que quiere decir almendra y dentro de la mandorla, en todas las iglesias románicas, está metido el pantocrátor, que está metido dentro del sexo femenino<sup>10</sup>.

#### MANDORLA

Estás oscura en tu concavidad  
y en tu secreta sombra contenida,  
inscrita en ti.

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio  
de claridad.

Mandorla.

(M, 11)

El cuerpo desnudo desciende a esta noche del mundo y ésta le dice todos sus secretos. Con ello, se aleja de la amenaza de lo perfectamente organizado y con este abandono

10. Entrevista con Sol Alameda, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», *El País semanal*, núm. 561, op. cit., p. 23.

se destruye el amago de lo ortorrecto. El desnudo sale extático de la noche, y retorna alumbrado –conocimiento– al cuerpo celeste del que partió. El cuerpo desnudo participa de esta luz o transparencia cósmica o solar con lo que, perdida su anterior «identidad», y sin interferencia de ningún tipo, asume la propia y nueva del cosmos, al que retorna transformado por el conocimiento de la noche. Este tú es un yo, el amante (M, 12).

La forma de la amada es el espacio vacío para la epifanía o libre manifestación de la palabra. Se trata de un espejo en el que se refleja la unidad del yo y del tú inmersos en la profundidad infinita del vacío. El amante y el cuerpo del amor conforman este hueco cóncavo vacío (M, 13). En el descenso a este hueco, el cuerpo transparente se ilumina en la mirada del amante. Éste exhorta a ese cuerpo iluminado a que abraza el aire-materia para que la respiración se mude en materia inmaterial quemada y permita el mejor acceso a la amada, porque, por un lado, el amor iguala y, por otro, hace semejante a quien ama. Hacia esta igualdad y semejanza con la naturaleza de la amada caminará el amante. El objeto de amor –o el tú– es fuente de conocimiento, que irá desvelándose en los sucesivos encuentros de los amantes aunque, si en un principio la amada pudo ser complacencia para el amante, ahora el objetivo es poseerla.

Pero la amada se esconde en lo más recóndito de sí para manifestarse. Y, aunque la entrega sea total, queda la insatisfacción del deseo porque el amante seguirá deseando. En cada goce insatisfecho el yo-amante queda encendido, infinitamente, desde su propio centro de unión<sup>11</sup> y el amante se sumerge en el pleroma de la amada y no se reconocen y dentro de este aliento pleno y común, el yo, consciente, quiere ir hasta el extremo límite del escondimiento de la amada para aspirar la latitud de la materia de respiración: hálito. Pero, aunque ellos no se reconocen, el amor reconoce lo semejante y les permite adentrarse en la plenitud de la materia amorosa hasta tal punto que constituyen la única materia de creación, el hálito, y, en él, se autocrean. Esta materia de creación toma forma por el soplo del espíritu, que alzará a la materia elemental y primaria espiritualizada.

Que tus manos me hagan para siempre,  
que las mías te hagan para siempre  
y pueda el tenue  
soplo de un dios hacer volar  
al pájaro de arcilla para siempre.

(M, 14)

Hasta ahora el amante salía tras de la amada fascinado por su luz o conocimiento. Ahora, es la amada la que ansiosa busca al amante. El yo-amante sólo quiere estar sobre el cuerpo de la amada y en la latitud única del cuerpo en reposo se abandona. La amada le busca en este cuerpo único y transfigura el espacio-vientre por su presencia (M, 15). La amada desciende a buscar el amor del amante. El movimiento del deseo amoroso se genera en el extremo de la experiencia amorosa, «borde». Este movimiento responde a un estar siempre llegando a ser que es la naturaleza del deseo o del infinito movimiento creador, que responde a la dinámica de búsqueda, unión y nueva búsqueda. Esto se verifica por la insatisfacción de cada deseo que engendra un nuevo deseo y así, se está siempre en el camino del desear, que se vuelve estancia. Estos encuentros son instantes fugaces de luz re-

11. Para Valente: «hallar al Amado no es tanto hacerlo comparecer o descubrirlo como entrar o sumergirse en su propio escondimiento e ingresar con él en la plenitud (pleroma) de la ocultación». (V, p. 220).

pentina, cercados de oscuridad y se realizan en el centro por el doble movimiento del centro del deseo: atraer y disuadir, convergir y divergir, incorporar e irradiar.

Tu cuerpo baja  
lento hacia mi deseo.  
Ven.  
No llegues.  
Borde  
donde dos movimientos  
engendran la veloz quietud del centro.  
(M, 16)

El espacio del centro está constituido por la materia matriz inscrita en el latido del desear que responde a un estado pregenésico y embrionario. En este preespacio el tiempo es la duración de esta fase de formación de la materia en la que el tiempo empieza a no ser, porque lo que media, ahora, no es el tiempo sino la interminable duración del deseo. El movimiento está agotado en la cavidad del cuerpo femenino y suspendido en el punto de manifestación, que es el lugar anticipatorio de la caricia, la «precaricia». El espacio, que es el movimiento erótico, que la mano habrá de recorrer entre la palma y el descenso a este vientre, se inicia en el tacto cuyo punto de arranque se manifiesta en la mirada. Respecto a este punto de manifestación del amor, Valente señala el doble movimiento circular de antecesión o de sucesión, que en realidad es un único movimiento. Se trata de la ausencia, antes y después del encuentro en este punto, que crea una enorme matriz de ausencia en la que sólo media la duración infinita del deseo. Tiempo de ausencia y de presencia, al que ya hemos aludido arriba.

Este vientre sembrado de deseo contiene toda la extensión de la memoria que arde al contacto con la proximidad del amante. En la unión, la memoria y la voluntad del amante son las de la amada, y el conocimiento desnudo se llena con el recibido en este ardimiento. Punto inicial y final de la transparencia de la memoria de futuro que este vientre contiene. El yo poemático es respiración de esta materia abrasada por el fuego del amor (M, 17).

#### 9.2.1.1. *Transfiguración del alma. Mirada única*

De este vientre ardido y transparente emerge el «espíritu» desnudo, inocente, que a modo de pájaro retorna en el aire y hace orgánica y respirable la materia. Por su corporeidad escandaliza al aire. Es la palabra-alada, «espíritu», transgresora que se alimenta de las semillas en la concavidad material del poeta. Entra en el poeta y trasgrede todo aquello que le impide el retorno al mismo: viola cuantos recintos cerrados encuentra, incendia todos los pabellones vencidos, de forma que no quede más que el aire, medio natural del pájaro-palabra, para que pueda retornar a la mano o concavidad prensil respirable. El espíritu se manifiesta y vuelve, por la nostalgia, a la cavidad de la palabra inicial de donde partió (M, 18). El amante, aunque ya tenga luz necesita recibir otra luz más poderosa para hacerse visible. Por eso es arrastrado por la belleza soberana de este cuerpo, ahora «cuello» de luz y de verticalidad sagrada de las letras por la que asciende para llegar al conocimiento supremo. Esta vertical para Valente permitirá «leer [...] todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo [...] el Santo reside en las letras, es decir, en las formas arquetípicas del espesor y de la transparencia de la materia y de su perpetua resurrección» (Material..., p. 74). Esta transparencia requiere una nueva mirada para entrar en el mismo sueño de nuevo, constituido por la materia transparente de la amada.

Cuello.  
 Tallo de luz.  
 Exento.  
 Para inventar de nuevo tu mirada  
 y tu irrealidad.  
 Para soñar de nuevo el mismo sueño.  
 (M, 19)

La entrada en este sueño constituye el cuerpo de la noche. El aleteo del deseo moviliza la materia nocturna para que se manifieste, y se despiertan bultos oscuros de luz que se beben como conocimiento. La noche guarda su ser como alimento eterno. Valente identifica mujer-pájaro –palabra y espíritu– con la noche, como lecho de amor. Esta noche se va intuyendo a través de las nuevas salidas, encuentros y ocultaciones súbitos en los que se produce el *sobrepasamiento* o dilatación del alma, en un progreso absoluto que no tiene fin, porque en el fondo oscuro de las aguas femeninas late, desde siempre, el deseo encendido de los pájaros-palabras por llegar a ser de la materia del espíritu (M, 20). Pero esta luz de conocimiento amoroso saca de sí a quien la padece y los amantes atraídos se encuentran, ahora, en la luz de la mirada, que intensifica el fuego y, por tanto, el amor y el conocimiento. Nuevo encuentro de los amantes en esta nueva mirada irreal, que surge, de forma súbita, en un repentino lugar huido en el que se aprehende lo que huye. En éste se produce el fin del amor, que es su comienzo, en un instante efímero y eterno en el que el amor absorbe la plenitud del tú, en un instante que explota hacia dentro del tiempo eterno. En esta interiorización en la noche de la amada, el amor la ilumina, y en la unión, la luz y la sombra se unifican. Todo es luz en la mirada única amorosa de la amada. La irrealidad de la mirada se engendra desde este mirar único de los amantes en el que viven, de nuevo, el mismo sueño de la noche en el que la materia del amor inmemorial se ha manifestado en la unidad del mirar del cuerpo único.

Tú decías será de noche, amor.  
 Y ya caía  
 la luz,  
 mas era igual, como era igual  
 igual a igual  
 y nunca a siempre, jamás a todavía  
 en la sola estación  
 solar  
 de tu mirada.  
 (M, 21)

#### 9.2.1.2. Nueva apertura del alma. Latido único

Hemos de tener en cuenta que el amor se mueve, como hemos visto, por el «deseo que no hace más que crecer con el goce, porque la infinitud del objeto amado aumenta y rejuvenece en él por toda la eternidad el impulso tendido hacia un fin que no puede ser alcanzado» (V, p. 210). Este infinito desear consiste en un perpetuo ir y volver a un nuevo centro, cada vez más interior, y en el que se elimine lo que no es materia de amor y se engendre materia que pueda arder. De esta forma el amor se va espiritualizando a través de este doble movimiento del centro.

El yo poemático se sorprende, positivamente, de la nueva apertura que el deseo ha engendrado sobre la destrucción de lo superfluo, de las sucesiones de cenizas y del disuel-



to gris de lo vivido. Sobre la aniquilación de todo esto emerge la plenitud radiante del cuerpo desnudo. Y en este proceso destructor<sup>12</sup>, que es el verdadero espacio de revelación, el amante sintió la felicidad de ser la amada de la que obtuvo su verdad, su extrema extensión de desnudez y su centro, y, ahora, se abre a su escondimiento (M, 22). Esta apertura significa la ascensión de lo destruido o de lo no manifestado. Se trata de una sombra reptante de lo inferior, que como boca de amor busca ser alumbrada por la amada. Pero desconoce la transparencia ligera del cuerpo, su desnudez y su estado de inocencia (M, 23). Y sale como materia reptante tras las huellas húmedas de la amada, ahora anegadas en el decir. Entra en las huellas líquidas de la experiencia y la pasión ardorosa vuelve delicuescentes a los amantes en un devoramiento sustancial líquido que la lengua retrotrae al origen germinativo o vulva –cosmos– donde absorbe la desnudez de la amada. Este vacío se llenará del inminente decir (M, 24). Este decir en germen lo configura el cuerpo de la amada al amanecer. Este cuerpo es ya el amanecer, que es un preaparecer, y lo que no se asoma de la materia matriz está en estado de disponibilidad en la sombra matriz de la palabra inicial o de la amada. En este vientre líquido se fuerza a la materia a despertar. Para Valente este despertar [...] pertenece tanto a la luz que comienza como a la sombra que retrocede (V, p. 63). Pero lo que se anuncia en este modo de aparecer de la materia es el latido quieto del ser de la sombra matriz, es decir, sus contracciones para empezar a decir.

Anuncias qué: no el día,  
sino la quieta  
duración del latido  
en la sombra matriz.

(M, 25)

Valente propone el durar permanente del cuerpo nocturno para que permanezca la luz o los despertares del cuerpo. La noche es el vientre oscuro del tú, que a veces emerge en la luz mientras que el resto del cuerpo permanece en la sombra (M, 25). Después de la presencia del cuerpo en el amanecer, el retorno es inevitable. «En realidad [...] el deseo del alma está siempre satisfecho, pues el alma no conoce la comunicación más alta que Dios puede hacerle. Pero Dios, a medida que se comunica, “dilata” su capacidad para hacerla susceptible de recibir mayores bienes» (ibídem, p. 209). A la alba el cuerpo de la amada, materia única, se deshace en líquidas sustancias. Y en esta dispersión, el amante encuentra fragmentos de él naufragados y, en ellos, vuelve a entrar. Este retorno es una sumersión en el propio escondimiento o pleroma de la amada. Y en este escondimiento –«raíz del sueño»– conoce el fulgor, la belleza, el conocimiento supremo de la amada, que constituyen el poder con que este centro le imanta y le convoca, perpetuamente (M, 26). Pero ¿qué hay en la «raíz del sueño», centro que convoca tantas veces al amante?

Llegar al centro es llegar a la realidad absoluta. La materia del amor está constituida por múltiples centros giratorios que comparten un centro situado en lo más íntimo del alma o del universo. El alma, guiada por el deseo de perfección progresivo, avanza hacia este centro, de forma concéntrica, hacia lo más interior, donde espera encontrar su centro o a Dios. Este viaje del alma hacia Dios se ha simbolizado a través de palacios, moradas, esferas...

Y en este espacio sagrado del centro está el latido de la respiración o su nada: si no hay vacuidad no hay movimiento. El movimiento del centro –o el bombeo del corazón–

12. Para Valente, la deconstrucción incorpora el doble movimiento del centro, destruye y engendra. («Desconstrucciones», *Ínsula*, núms. 374-375 [1978], p. 7).

responde a la dinámica infinita del deseo. Este movimiento prorrumpe en los amantes en un devoramiento apasionado, destruyendo y engendrando, donde el yo poemático y el objeto deseado, perdida su identidad, originan, sobre una misma extensión vacía, un centro germinativo donde se halla la pulsación de la vida, de la palabra, del amor. En este centro la amada reabsorbe al amante a su vacío o hueco y comparten el mismo latido, el único latido de la materia viviente en el que laten: la vulva –matriz femenina deseada y deseante–, el verbo –anhelo carnal del principio–, el vértigo –movimiento o torbellino en el que gira o fluye el deseo– y el centro –punto quieto del torbellino del deseo–.

La experiencia erótica, la experiencia poética y la experiencia mística están sumidas en el mismo latido engendrador del mundo<sup>13</sup>. El vientre de la palabra inicial o de la amada es el cáliz del infinito desear.

#### Graal

Respiración oscura de la vulva.

En su latir latía el pez del légamo  
y yo latía en ti.

Me respiraste

en tu vacío lleno

y yo latía en ti y en ti latían

la vulva, el verbo, el vértigo y el centro.

(M, 27)

#### 9.2.1.3. Memoria transparente. Infancia

En el centro transparente de este cáliz cósmico del amor se halla la infancia que se ofrece como alimento. Ahora, el yo poemático la fagocita, para ofrendar su cuerpo y sangre con el fin de llegar a lo único, contenido en la «Plenaria copa» o Graal. Esta identificación con lo único es la no visible memoria que el amante bebe en esta sangre resurrecta, donde ya sólo habrá transparencia, y la «noche» no empezará jamás (M, 31). Ahora el yo poemático, a través de la ingestión de su cuerpo sacrificial, ha avanzado más en la transparencia de la memoria. Pero, todavía, quiere llegar más allá y forzar la mayor desnudez, hasta llegar a la inocencia primera de la que emergerá el nuevo hombre. A la niñez llegará a través de la superación del umbral, del filo, del perfil y del límite, que son todos los espacios de unión y manifestación del espíritu y del alma en este vientre matriz.

El yo poemático, transformado por esta nueva experiencia logofágica y disponible en su blancura, se adentra en el blanco, en donde se siente indiferente ante el sí y el no del amor, ante la presencia de alguien o no. Es espacio y contenido de la pupila transparente, a la que nunca ve porque necesita salir de la extinción, aunque ella lo vea siempre porque la plenitud del ser es ser plenamente en la mirada del amado. La pupila ve de él lo que él no puede ver de sí. Aunque dice que no ve la pupila, esto no implica que no participe de la visión porque la visión coincide con el desvanecimiento de las cosas vistas (V, p. 81).

13. Según Valente «para mí la experiencia poética casi es lo mismo que la experiencia religiosa y, evidentemente, el lenguaje poético lo que te lleva en el fondo es a una unificación de la experiencia del eros, de la palabra, del mundo». (Alameda, «José Ángel Valente. Un poeta en el tiempo», El País semanal, núm. 561, op. cit., p. 22).

Vestido de blanco.  
 Vestido de blanco estoy ante los ojos  
 de quien me ama y de quien no me ama,  
 poso en fin ante nadie o ante la nada  
 o ante la pupila transparente  
 que nunca veo y que me ve.

(M, 32)

En este umbral, la niñez dorada se insinúa ¿este vestido virginal y puro será el acceso para morir? En este nivel de desnudez, anterior a la muerte, el amor es lo que dura y el tiempo ya no cambia ni transforma nada. Si el amor fuera artificial, el vivir poético, –el rumor de lo primordial– se mudaría, con el tiempo, en un pensamiento deslucido. Pero, el amor es el motor generador de lo que es siempre igual a sí mismo, cuyo movimiento interioriza al yo poemático en su centro, desde donde escucha la voz del amor-madre que le tiende un soporte de luz original y él, «desnudo», entra en este nuevo acontecer que la madre-materia le brinda (M, 32-33).

Valente propone seguir avanzando en la desnudez y no retroceder a la noche donde el tiempo aún transpira de deseo con las herramientas de ayer. Después de haber tenido la experiencia del filo en el alba, Valente sugiere descender a esta luz transparente para renacer. En este camino de descenso, el filo del espejo o de la fuente es lo que nos separa de nuestra imagen verdadera, porque desde este filo se proyecta una mirada ciega, obstaculizada por esas huellas de deseo que dejaron las vivencias amorosas del alma con el espíritu. Pero el «perfil» –o lugar de manifestación– se ha borrado y lo vivido no puede devorar al yo poemático en este día brillante del perdón del que emerge un canto ciego o ininteligible.

#### YOM KIPPUR

[...]  
 Perfil borrado.  
                                   No  
 adorarás imágenes.  
                                   Ahora  
 lo vivido no puede devorarte  
 si destocado aguardas tu desnudo.  
 Recíbelo.  
                                   Y canta  
 como un pájaro ciego en este día  
 indescifrable del perdón.

(M, 34-35)

Esta mirada ciega es la del vidente, la del que realmente ve, y es la que anticipa el conocimiento de lo que va a ser y aún no ha sido. Este futuro se halla en el vientre de la antepalabra (M, 36). Estas señales del futuro crean un espacio anticipatorio y sobre él, emerge el silencio de todo lo que la materia puede decir. El yo poemático se esfuerza por descodificar lo que en esta claridad silente se manifiesta, porque cree que será la materia última y primera de la antepalabra. En su mano se respira este silencio anticipatorio del amanecer en germen. Y otra vez el desconocimiento de lo que se anuncia. Cada nuevo ámbito que atraviesa Valente es desconocido y lo deja en el no sé qué. En este silencio ¿qué late? y ¿qué se anuncia en este despertar?

Late en mi mano un pájaro,  
la longitud entera de su vuelo  
en el primer silencio de la nieve.

¿Quién eres tú?  
¿Qué despierta contigo  
en este despertar?

(M, 37)

Para Valente «el despertar, el alba: modo y lugar de lo que preaparece, de lo que es pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones» (ibídem, p. 65). Esta intensidad inminente del latido del silencio se muestra en el espejo-fuente.

La imagen reflejada en la fuente o momento de la transparencia absoluta se desdobra en el espejo (o aguas) en otro aparecer. Este aparecer es el otro de sí, que no rompe la unidad pues la separación en la imagen sigue siendo unidad en la visión, según Valente. ¿Cómo nombrar lo que en el espejo aparece que es y no es igual a quién? En el espacio de mediación entre la fuente y el doble rostro del uno y del otro –del que es igual y no es igual– algo ha muerto, idéntico o no. Este estado de mediación nacido de la mirada, es el perfil o el espacio de separación entre la imagen primera y las otras dos que de la primera se desprenden. En este espacio donde este mirar se ha consumado, el yo poemático siente que le miran desde la imagen del espejo. Pero no hay nadie, porque todo se ha consumado y se separan. En los espejos no queda huella o presencia testimonial de lo que ha ocurrido.

Me mira: quién. Y una vez más vivimos el adiós.  
Pero no queda en los espejos huella. No guardan,  
incruentos, testimonio ni amor.

(M, 38)

Una vez que el yo poemático ha superado el perfil de sí mismo, en la transparencia de la fuente, emerge la inocencia como materia lingüística anticipatoria del nuevo hombre, como su origen. Para Valente se llega a la inocencia en el momento en el que se ha destruido un ámbito y accedemos a otro. En ese instante en el que los ojos se abren a la fascinación de la luz virginal del nuevo espacio. O en el súbito mirar en el resplandor de lo que se manifiesta en la sombra, que alumbró al otro de sí. O en la suspensión de la pupila transparente que sin mirar nos ve. O en un momento insólito de suspensión en la vida diaria. El niño, que ha engendrado al «hombre» o a la palabra, conduce los desperdicios de ambos hasta el límite donde se alumbran y se deshacen. En esta materia aniquilada se halla el hombre y el niño en unidad. De esta materia única gestada advendrá el niño o el hombre sobre las aguas.

#### THE CHILD IS FATHER TO THE MAN<sup>14</sup>

[...] (El niño, pues, llegó y lo condujo desde los ya vencidos despojos de sí mismo hasta el límite donde lo que le pareciera ser al cabo se deshizo. Dolor de alumbramiento. El niño o él, sobre las aguas, empezaron a andar.)

(M, 39)

14. Este poema que VALENTE titula «The child is father to the man», lo toma del poema de HÖLDERLIN «The child is the father of Man».

Sobre esta materia gestada y dolorida que constituye el eje horizontal de la antepalabra, ahora en suspensión, se trazó la altura y la profundidad. Ambas coordenadas configuran el punto central y fijo en el que el descenso es el ascenso a lo profundo. Esta doble fuerza tensionada del ascenso y del descenso –por el eros– es la que mantiene la potencialidad y la inminencia del decir en la antepalabra (M, 40).

#### 9.2.1.4. *La Inocencia gestadora de la escritura*

Después de la transparencia latente de la noche de amor, del sacrificio de la infancia, y del aniquilamiento de los lugares: el umbral, el filo, el perfil y el límite en los que se dieron las experiencias amorosas, lo que queda es la substancia de la materia creadora, la inocencia. Para Valente la inocencia es la materia engendradora de la antepalabra. Ahora Valente profundizando en ella llegará hasta la respiración branquial del hálito, que es la materia total de la antepalabra.

Y en este sentido Valente seguirá conquistando el territorio al futuro a la vez que lo va conociendo por la escritura. El poema emerge del vacío intersticial de la nada.

#### POEMA

Cuando ya no nos queda nada,  
el vacío del no quedar  
podría ser al cabo inútil y perfecto.  
(M, 43)

Este vacío sería «perfecto» porque encierra el espíritu que, según Valente, es la metáfora de la infinitud de la materia e «inútil» porque se está siempre en el camino de desvelamiento del misterio que encierra. Esta materia infinita encerrada en el enigma de este vacío es la materia del poema. Para expresar este vientre vacío y prensil necesitábamos la palabra, pero no se dijo a sí misma. Estaba en su estar plena de significación y como semilla del sentido. No sabemos si la palabra éramos nosotros mismos o la palabra es nosotros, pero ni unos ni otros fuimos proferidos. Antepalabra que no se manifiesta pero está preñada de significación. Sólo la soledad se vuelve estancia del ser o de la palabra, en ella ahora nada llega pero es un estado de espera, de convocatoria donde los seres se sustancian en estares (M, 44). Esta palabra que no se profiere a sí misma, está en gestación. «Esa palabra inicial que dice el principio o el origen es, por eso mismo, la sola palabra que hace posible todo engendramiento. “Palabra –dice María Zambrano– que no es concepto, pues es ella la que hace concebir”. Sólo gracias a esa palabra lo concluso o lo concluido se abre y la forma reingresa perpetuamente en la formación» (V, p. 66). Esta gestación se lleva a cabo porque el ser se alimenta en su propia estancia de esta raíz originaria del hombre y crece hasta que madura y nace.

Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.  
(M, 45)

Y la escritura emerge, de este movimiento gestante, como un juego de fronteras. El poeta experimenta el arduo límite de la sombra y de la luz, que no es otra cosa que el movimiento de la muerte del que renace la multiplicidad de planos poliédricos de vacíos transparentes del silencio más secreto del espacio sagrado, que reproduce el mundo de los dioses o su inmortalidad (M, 46). Este espacio plurisignificativo de lo divino muestra el don imposible de la palabra para expresar la infinitud de la materia de este vientre sagra-

do que sólo la palabra transgresora expresará en el movimiento de encuentro de la materia oscura con la luz (M, 47).

Para Valente, la inocencia era aquel ámbito poético anterior al orden de las significaciones en que nada cristalizaba. De ahí la ininteligibilidad de los lenguajes. En este sentido, Valente habla de la inquietante señal de la ininteligibilidad. «En el espacio real de lo poético, según escribe Lezama Lima, las palabras quedan detenidas por “una aprehensión repentina que las va a destruir eléctricamente para sumergirlas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconozcan”» (V, p. 65). Las palabras quedan suspendidas entre la inminencia del decir y del callar y se hunden en un olvido en el que ellas no se reconocen. Ininteligibilidad de lo que se manifiesta.

Palabra ininteligible, que exige al entendimiento –dice Nicolás de Cusa– abandonar «los caracteres propios de las palabras que utilizamos». Palabra, pues, que se niega a una función utilitaria, que niega el lenguaje como pura instrumentalidad, que apunta esencialmente a un saber del no saber, a un entender del no entender y cuyo solo entendimiento es –para utilizar de nuevo palabras del Cusano– un intelligere incomprehensibiliter: un entender incomprensiblemente (ibídem, p. 66).

Lo que se manifiesta es el espíritu al que es imposible de aprehender lingüísticamente y lo que queda apresado es su imposibilidad como posibilidad. Palabra que habitó entre nosotros. Y este olvido o vacío abierto, más que alojar el sentido, contiene todo el despertar de esta sombra matriz. No aloja el sentido «“porque si es espíritu, ya no cae en sentido; y si es que pueda comprenderlo el sentido, ya no es puro sentido”. Destrucción del sentido, apertura infinita de la palabra» (ibídem, p. 75). Éste es el extremo en que se sustancia la palabra entre el entender y lo ininteligible y ambos alojarían la aventura del eterno comenzar en una progresión de perfección.

MAESTRO, usted dijo que en el orbe de lo poético las palabras quedan retenidas por una repentina aprehensión, destruidas, es decir, sumergidas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconocen. Hay en efecto, una red que sobrevuela el pájaro imposible, pero la sombra de éste queda, al fin, húmeda y palpitante, pez-pájaro, apresada en la red. Y no se reconoce la palabra. Palabra que habitó entre nosotros. Palabra de tal naturaleza que, más que alojar el sentido, aloja la totalidad del despertar.

(M, 48)

Y una vez que el poema se ha gestado se produce la escritura. Según Valente «se escribe en un estado de conciencia excepcional, en un estado de conciencia dilatada y los místicos utilizan esa palabra, la dilatio, que corresponde al éxtasis, a un salirse de sí mismo, y ése es el momento en que se produce la creación»<sup>15</sup>. En el interior de esta sombra gestante, en el centro, el logos o espíritu toma cuerpo, se encarna en aquellos momentos excepcionales. Este centro se asienta sobre el movimiento giratorio e inmóvil en cuyo magma inflamado de amor arde la palabra encarnándose en la escritura.

15. Entrevista con A. Duque, Sergio Gaspar, Gomis y Antoni Marí, «José Ángel Valente. “Sin la experiencia del desierto no hay poesía”», *El ciervo*, núm. 502, op. cit., p. 28.

MOMENTOS privilegiados en los que sobre la escritura descende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación. Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud.

(M, 49)

Se trata de una palabra interiorizada, gestada en el interior espiritual y orgánico, que asciende a la superficie para dar señal súbita de este fondo vacío, «como el desnudo cuerpo que ha saltado a las aguas sube de pronto hasta el nivel del aire, para bajar de nuevo, en vertical, al fondo. Imagen del Tuffatore»<sup>16</sup>. Movimiento nostálgico de la palabra de retorno continuo a la primera respiración del dios o del pez del fondo fluido que es el hálito (M, 50).

#### 9.2.1.5. *Nostalgia del centro. Sabiduría secreta*

El yo poemático continúa en su movimiento exílico en el interior originario, aniquilando todos los obstáculos que impiden alcanzar el centro originario. El impedimento fundamental son los despojos de la experiencia exílica.

Este deseo del estar siempre retornando al origen queda como huella melancólica en las configuraciones primordiales ya deshechas (M, 53). De la memoria de lo vivido más próximo y ahora desvivido queda la ausencia (M, 54-55) en cuyo interior, más oculto, se manifiesta el dios del lugar. A este dios no lo conocían, ni lo habían visto nunca por eso no le erigían templos, ni ofrecían sacrificios pero lo adoraban en su corazón. «Esta palabra interior, que en lo interior se forma y en lo interior de tal forma se sustancia, es a sí mismo la palabra-materia del poeta» (V, p. 68). Y esta palabra se va gestando en la matriz de otra memoria, la memoria espiritual, que es la de la palabra poética o la del fondo del origen, o la del espíritu.

Para Valente esta memoria espiritual es la del hálito, el «Pachacamac», el que da alma al mundo y el que infunde vida en la materia. Éste es un dios interior, al que se le adora en su misma concavidad o corazón, porque él es la palabra matriz, que antecede a la locución, al acto y al pensamiento, y que, a la vez los contiene. Se esconde en el mismo punto de manifestación desde donde se incorporan las formas a lo informe y se le conoce por el lenguaje prebiótico respiratorio. Sin embargo, lo tienen por «desconocido» porque no lo han visto. Su ser consiste en ser la palabra y por ello no necesita señal. Palabra no dicha, pero cuerpo de amor que iba reengendrando, en esta matriz neumática del dios, otra memoria en la que el poeta va creando la matriz de deificación poética.

Pero si a mí me preguntasen ahora ¿cómo se llama Dios en tu lengua?, diría: Pachacamac. Su lengua no conocía la escritura. Y la palabra nuestra el Inca iba reengendrando así en la oscura matriz de otra memoria.

(M, 56)

Este hálito es lo recibido y petrificado, que ahora busca su centro bajo la observación de los dioses. La piedra rueda sobre la gravidez de sí misma en la que se ha gestado

16. VALENTE, «Perfil de una voz», *Culturas/Diario 16*, núm. 5 (12-5-85), p. V.

el hombre insobornable (M, 57). Esta voz inquebrantable de la piedra exiliada es la que destruye el «orden» que los dioses habían establecido para la especie humana. Los dioses son los que produjeron el desgarramiento de la piedra y el centro. Ahora la voz sube insobornable y transgresora sobre el lugar sagrado de Hera para que su sombra de luz no se multiplique. Sobreviven los profanadores como Tiresias, Semele e Io. Y el yo poemático a través de la transgresión llegará a la totalidad o a la simplicidad de la piedra<sup>17</sup> (M, 58). Y en el centro de esta unidad simple del hálito el yo poemático es un alimento que la araña devora. La araña-mujer teje su red donde es atrapado el cuerpo abandonado del yo poemático porque el alma extática ha huido de la experiencia extrema del respirar. Este cuerpo abandonado es una sombra de lo que fue, y ahora se sacrifica en el ara del amor: la mujer-araña ávida y deseante desciende desde su centro a fagocitar esta «sombra nutricia».

#### NUTRICIA SOMBRA

[...]

Bajaba

desde el centro de sí,  
desde sus propios líquidos oscuros,  
el ávido animal  
a devorar mi cuerpo abandonado  
o lo que fui, lo que no fui,  
su sombra o su vacío.

(M, 59)

Después del sacrificio de lo que ha sido, el espacio material del yo poemático queda vacío. Y en este vacío, ¿qué queda por deshacer para llegar al escalón más interior del hálito? La soledad, fiel compañera del poeta. El cuerpo del amor ha sido mortificado y quebrantado hasta la aniquilación pero cada vez se manifestaba más radiante en dicha purgación. A continuación, le toca purificarse al alma. Por eso el alma ha de meditar sobre su situación para ser perdonada un día. Mientras, ahora, para llegar a la unidad originaria deberá, mientras escucha la música, eliminar cualquier imagen amarrada al espacio y al tiempo y engarzada en su imaginación o fantasía. La imagen sucesiva de su culpa a través de los tiempos cesa en la suspensión de los tiempos, donde todo es olvido. Con ello, ésta entra en el origen o lugar de lo sagrado. Y a través de la renovadora soledad, compañera fiel, descenderá hasta el recinto más interior de la soledad. El yo poemático quiere que le bautice para renacer de sus aguas y sumergido en ellas descienda por el mismo cuerpo de la soledad a la noche última del llanto, en la que el alma todavía ha de descender siete círculos que preservan «tu recinto sellado» en el centro del aire. Porque para Valente: «la revelación del espíritu sólo es posible en la medida en que está cerrado en la letra y ésta en tensión de terrible alumbramiento de lo que dentro de sí tiene y, a la vez, no puede contener» (V, p. 204).

17. Según Valente «la piedra y el centro son, en verdad lo mismo. La separación es padecida en el desgarramiento de lo uno: “Fui la piedra y fui el centro/ y me arrojaron al mar/ y al cabo de largo tiempo/ mi centro vine a encontrar. La piedra es en todas las tradiciones símbolo del centro y de la totalidad [...] El exilio de la piedra es, en rigor, la pérdida del centro. [...] La copla canta en territorio muy próximo al del salmo 118, el tema de la piedra reprobada o rechazada por los constructores, que ha de venir, al fin, a ser puesta en su lugar o en su centro, porque es piedra angular”». (V, p. 17).



descender de tu mano,  
 bajar en esta noche,  
 ahora, en esta noche,  
 en esta noche séptuple del llanto,  
 los mismos siete círculos que guardan  
 en el centro del aire  
 tu recinto sellado.

(M, 61)

En este centro solitario se representa la última escena del instante consciente de sentirse especie humana como opacidad, constituida por la aparente oposición «hombre/dios», que impide llegar al centro.

En la escena, el hombre, reducido a excremento ceniciento, nada puede multiplicar, ni perpetuar. Esta tierra miserable es digna de los dioses que son la blasfemia infinita de este sueño: nada pueden crear, y se repiten, infinitamente, petrificados en su poder mezquino. Sin embargo, la salvación surge del vientre desnudo y resplandeciente de la mujer frente a la nada. Ésta es la transformación y nueva existencia que propone Valente para el hombre: la nada interior engendradora. El oráculo se inscribe en este vientre lustral de la nada. Desciende la sombra del vientre, que es el escenario de lo muerto y no nacido de la palabra. Y en esta sombra de lo muerto del pasado todavía dura la memoria exílica. Este espesor de «pasado», disperso y engarzado en la materia, tiende, por el deseo de ser, hacia atrás, a su desamarre o desligamiento, en su purificación central de la ceniza de tal forma que el fondo del apetito coincida con el fondo de la materia. Son elementos errantes que buscan su centro gravitatorio de destrucción y de nuevo alzamiento en la unidad.

Al tímpano le duele tu desnudo  
 como le duele al grito el nacimiento,  
 al nacimiento el aire,  
 al aire el roce,  
 al roce el peso, al peso  
 la ley inconsolable  
 de la gravitación central de la ceniza.

(M, 64)

En este pasado permanecen huellas de las experiencias vividas en el exilio interior que se mantienen como pasado. Estos efectos acusados en el alma del pasado y anticipadores del futuro, se irán aniquilando porque a lo que aspira el yo poemático-místico es a formar una unidad con el espíritu, abierta hacia su interior, esto es, a poseer el ser del espíritu que no es otra cosa que el infinito. La posesión de la memoria del espíritu le da a Valente la posibilidad de alcanzar una conciencia integral abierta.

Y una vez que ha eliminado esa resonancia de la memoria intelectual en el alma, el yo poemático sale a la nada. Esta salida consiste en abrirse a la infinitud de la materia primigenia vegetal y humana en la que se respira la nada placentera, donde el hombre se siente reconciliado, y donde no pasa nada ni se necesita nada. La nada contiene el sí y el no, el todo, como el oráculo.

Salir al fin al día,  
 [...]
   
 al cabo  
 tan seguro de sí, de no, de todo,  
 al día vegetal, al día, al nada.

(M, 65)

Todavía en esta nada de la alta contemplación, este no-ser en el centro de la nada constituye la muerte, que sigue apuntalando esta no-existencia, en un movimiento de retracción y de ascensión a la luz inmóvil donde se ha detenido y se ha solidificado. Y esta pétreo luz es el amanecer de la materia de la nada constituida por la acumulación de momentos solitarios cerrados por las muertes sucesivas del cuerpo. En este punto lumínico se produce el desengendramiento para siempre. Se trata de un amanecer en el punto vacío y suspendido de la nada donde se inició la vida. Pero aún falta camino al yo poemático para llegar al centro del hálito.

Amanecemos  
a la acumulación oscura de tus muertes,  
de tus multiplicadas muertes solitarias,  
y a nuestro propio desengendramiento  
para siempre y aquí.

(M, 67)

Este camino o escala de desengendramiento es voluntario y anónimo. Aboca al cuerpo a una inmersión en las aguas y, después de atravesar la experiencia, se recupera en la inminencia del decir. La materia dicha es anónima y solitaria. Salida a un nuevo territorio que se descubre como ausencia desnuda y solitaria. Vacío (M, 68). En esta oquedad el yo poemático arrastra soledad y llanto por la ausencia de la materia del alma. Pero a estas alturas de vacío y de olvido no se sabe si el vacío es un elemento poético constitutivo del poema ya escrito, y en tal caso ¿a qué experiencia corresponde?, o este vacío es un estado permanente de la experiencia cotidiana del poeta. De cualquier forma, este vacío es un gemido de esta matriz o palabra inicial que pide purgación. La matriz en su propio movimiento irá destruyendo el espesor de este recuerdo confuso, y su negación, sustancia corporal del espíritu, constituirá el poema.

#### MEMORIA

Esa mujer que lloraba en mi cuarto  
¿era el recuerdo de un poema  
o de uno de los días de mi vida?

(M, 69)

En esta sombra solitaria de la matriz entra el espíritu como germen y desciende por la sombra nutricia y dorada hasta el gemido y, después de la unión amorosa, emerge la luz del conocimiento sabroso e incorruptible (M, 70). Y por fin, en este profundo ejercicio espiritual de deshacimiento de la opacidad el yo poemático «termina cada vez más adentrado en el interior de la marcha con que se inicia. Desemboca en el secreto» (ibidem, p. 219). El secreto es que hay que morir, como hemos visto, para entrar ahora en el edén. El edén es un estado en continua formación y engendramiento de la materia, que genera una poética de colores. Y por fin el yo poemático llegará a la transparencia de la materia en las aguas que dejan ver el espacio del centro en el que la piedra exílica había sido removida.

En el edén, el sol sella la cima que anuncia la belleza secreta de la simplicidad de la materia primera. El poeta, asimilado al pastor y al cazador, percibe la extrema belleza del paraje, de forma oscura. De ahí la espera en silencio de lo que esta opacidad engendre en la red que el poeta le tiende. Desciende hasta el límite crepuscular, cuya suspensión laminar es día y noche a la vez, y se reinicia la noche con su luz más interior, la de la sabiduría

ininteligible (M, 71). Este estado continuo de formación de la materia en el origen reproduce la metáfora del corazón: salida, iluminación, retorno y nueva salida, cuya expresión se aproxima a una poética de los colores<sup>18</sup>. El poeta se inicia en la plenitud creadora del «azul» que se interioriza y se disuelve en el blanco, estadio final, reabsorción en la luz prístina del origen. Se reinicia la respiración orgánica en el «rojo» y en el camino opaco del «negro» se espiritualiza, hasta la ausencia. Y, en ella, se manifiesta la luz amorosa del «amarillo», que desciende alumbrando todos los pabellones, retrayéndose hasta llegar a las tinieblas del «gris», último velo del espíritu.

Éste es el camino de la palabra-espíritu o del «pájaro» que, desde la plenitud de su vientre desciende hasta la nada, en la que se disuelve en el silencio. A través de éste, retorna en la renovada sangre hasta atravesar la noche oscura y salir al punto donde nadie parecía. Se adentra en el punto vacío de iluminación, hasta la luz gris del centro, materia del canto o del pájaro.

#### PÁJARO DE OTOÑO

El azul palidece hacia lo blanco.

El rojo halla en lo negro  
su redoblada ausencia.

El amarillo  
desciende todas las escalas  
hasta entrar en lo gris.

(M, 72)

Y desde el gris del centro, al que ha llegado el yo poemático como materia del canto, se le abre la puerta no a «la oscura raíz del sueño», que era compartir el único latido originario por los amantes, sino al antelatio de lo que «puede ser raíz o vuelo». Materia anterior a la posibilidad de ser, donde no hay imágenes. Toda materia es negación de cualquier principio porque ésta misma es su posibilidad. Hemos llegado al subsuelo de la morada del verbo, que ya habíamos dicho que es el principio negador de todo principio. Una vida de negación como posibilidad de ser atraviesa toda la materia para que cuando llegue al centro, el latido muestre el alumbramiento oscuro de todo lo VISIBLE del vientre. Decíamos (TLT, 23) que el poeta adquiere la posibilidad de nombrar pero no la visibilidad del nombre. Vemos ahora cómo, a través de este recorrido poético de purgación, el yo poemático se va haciendo visible.

18. Para Valente la pintura se escribe. [...] Caligrafía, pintura, poesía. ¿Un sólo cuerpo? ¿Una sola materia? («De la pintura a la poesía: homenaje a Alberti. Elogio del calígrafo», ABC [7-2-1991]). En otro lugar ratifica esta misma idea e incluso hace una exégesis del tema: «En efecto, creo que pintura, poesía y música son inseparables. He estudiado esa relación, porque a mí me interesa mucho el tema. Es una relación que formuló Simónides, que ya en el siglo VI antes de Cristo dice que la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla. Jean-Baptiste Marineau en el siglo XVI y XVII vuelve a insistir en el mismo tema. Y en alguna tradición, aunque no nos sea muy cercana, como es la china, se dice que el poema es pintura invisible o sonora y la pintura es poema visible o sin palabras [...] La verdadera pintura es tanto música como poesía, la verdadera poesía o música es tanto pintura como cierta divina sabiduría. Esto me parece que plantea de forma muy radical el que toda creación parte de una misma materia». («Valente Tàpies de la misma materia», ABC Cultural, número extraordinario [27-10-95], p. 112).



terial transparente, que llamaremos pájaro espiritual que ha llegado al otro lado de la sombra, como decíamos (IF, 455), y, ahora, comparte la unidad de la materia neumática. Éste será el alma-pájaro amante que va buscando ansiosa el amor del amado o cuerpo del poema, el espíritu, para crear un espacio para la manifestación de lo único.

Y en el centro gris de esta materia espiritual, tan buscado por Valente, ¿qué hay? El preludio de nuevos espacios vacíos dentro de la infinitud de la materia. A esta escala que desciende en y sobre el gris podemos llamar memoria de tránsito. Esta memoria es corredor de los amantes, en el que el espíritu es ausencia y vuelo de lo no visible. Por otro, el alma-pájaro anhelante horada estos espacios deslumbrantes, a través de las uniones con el espíritu, cuyo conocimiento único persigue. Este descendimiento por la materia del gris para encontrar un espacio único divino se inicia en los residuos de sed que contiene la cavidad de la antepalabra. Para Valente, esta sed se adscribe a la misión de restaurar la palabra perdida, es decir, la dimensión perdida de la palabra divina<sup>19</sup>. Esta sed de lo divino es el motor del alma para llegar a ser lo que fue, espíritu. Para ello, por un lado, ha de devorar los despojos de las experiencias de amor que se han consumado en este centro, y, por otro, ha de encontrar el centro, como lugar de encuentro, cada vez más interior, que se esconde en lo más adentro de sí. Esta sed se acrecienta cuando surgen inconvenientes para la manifestación de la voz. Pero es el movimiento de la sed, el que perfora un espacio, destruyéndolo, para salir a otro nuevo de conocimiento. Y en este proceso de destrucción el alma sale extática y se transforma en aquello que busca, en el cuerpo. Se abandona en él, embriagada, no deseando más, y se adormece, olvidándose de sí y asistiendo a la vestimenta del hálito de lo divino. Este estado suspendido<sup>20</sup> del alma es la forma de estar en esta matriz de ausencia del centro y, en ella, permanecen los amantes, cuerpo y alma, transparentes<sup>21</sup>. El alma será el yo poemático extático, que por la raíz viva de sed de amor, tenderá hacia la infinitud del cuerpo, espíritu, y éste la atraerá hacia su plenitud. Valente, a pesar de esta suspensión inicial del deseo, necesita de la dualidad «alma y cuerpo» para crear un espacio de manifestación de lo único.

No estoy. No estás.  
No estamos. No estuvimos nunca  
aquí donde pasar  
del otro lado de la muerte  
tan leve parecía.

(EF, 9)

### 9.3.1. *Una teología de la palabra*

Valente propone, desde esta transparencia del centro espiritual, es decir, desde la memoria espiritual de la materia, el radical vaciamiento de la misma, hasta abrir la puerta al ser. Vaciar la morada o presencia donde estuvo el ser. Aseptizarla. Ser de la transparen-

19. José Ángel VALENTE, «Del conocimiento pasivo o saber de quietud», *El País*, op. cit., p. IV.

20. Para Eliot, el centro es el lugar de estar de la ausencia, lo mismo que para Valente. Véase («Cuatro cuartetos», *Poesías reunidas 1909/1962*, op. cit., p. 201).

21. Estos cuerpos neumáticos son transparentes y radiantes, y para Valente están constituidos de aire y fuego: «De suerte que el pneuma es una materia que se hace propia del alma y la forma de esa materia consiste en la justa proporción del aire y del fuego. (*Vetrum fragmenta*)». (Cita introductoria de *El fulgor*).

cia del aire cuyo espacio atraviesa el viento. Ver el vacío. Pérdida absoluta de toda identidad. No pertenecer a nadie, ni a nada, pobreza absoluta de ser. No encontrarse. Ser, pues, materia del aire. Ausencia (EF, 10). Este olvido extremo de lo más interior genera un cuerpo abandonado por el propio olvido extático, que se destruye por la ausencia del amor. El cuerpo, por el vaciamiento total, es una enorme matriz de ausencia. Centro y sed son lo mismo (EF, 11). A este cuerpo que ocupó el centro, que se vació de todo, que se autodestruyó por la ausencia del amor, a este vacío, que es la materia del silencio, en el que ha ardidado y casi ahora está en la «extinción» y a punto de decirse, se le pregunta si tuvo «cuerpo-materia», porque, ahora, todo es olvido.

Ahora que tu cuerpo te abandona o toca  
tardío la extinción:  
¿tuviste cuerpo tú alguna vez,  
gloriosamente ardidado cuerpo, tú,  
cuerpo del desear?

(EF, 12)

Y en la suspensión de este olvido no hay sombra, todo es del color del aire, suspensión neumática. Por eso nadie puede aprehender este cuerpo con redes, porque no hay sombra.

### 9.3.2. Encarnación del espíritu

«Yo, que he visto a mi Señor con el ojo del corazón, le digo: ¿Quién eres Tú? Y Él me responde: Tú». Para Valente la poesía es una visión corpórea de la espiritualización del cuerpo. Este cuerpo suspendido y transparente encarnará su entera materia cósmica interiorizada y desconocida. Porque «todo el que se haya acercado, por vía de experiencia, a la palabra poética en su sustancial interioridad sabe que ha tenido que reproducir en él la fulgurante encarnación de la palabra» (V, p. 68).

Oía  
tu rumor  
como el del viento  
soplado oscuro sobre  
qué alma o cuerpos únicos.

(EF, 14)

El cuerpo y el alma conforman un cuerpo único. «En la plenitud del estado unitivo, cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual para sumirse en la unidad simple» (ibídem, p. 34). Cuerpo único con el cosmos. La latitud del cuerpo ahora es la del cosmos. Sujeto y objeto aniquilados en la mismidad, más profunda de la materia vacía, quedan envueltos y rebasados por la experiencia de la unión cuya sobreabundancia de «ciencia ligera» o aérea –ciencia trascendiendo– reproduce el murmullo de lo uno. Se trata de un cuerpo recobrado en los rumores de un cuerpo. Este murmullo anticipa la manifestación corpórea de la palabra. El cuerpo se hizo carne y no lo conocieron.

Se hizo  
el cuerpo la palabra  
y no lo conocieron.

(EF, 14)

Para Valente la vivencia espiritual es una aventura de lo corpóreo. Según Valente «el Verbo se hizo carne. El cuerpo puede, pues, por obra del Verbo, alojar la latitud de lo divino, y lo divino se inscribe, en efecto, en la materia corpórea» (ibídem, p. 34). En los versos de Valente no dejan de resonar las palabras de san Juan: «Vino a su casa, y los suyos no la recibieron».

Después de la unión, el cuerpo ciego se abrasa, de repente, y se manifiesta, súbitamente, en lo más interior de la mirada entrañal, y en el abrasamiento en el que arde el cuerpo del amor, reconoce, por la mirada, este clamor de la llama. «Al igual que el lenguaje queda abrasado o disuelto en la luz o en la transparencia de la aparición, así queda el yo vidente abrasado o disuelto en la transparencia de la visión, en “un estado en el que todas las fuerzas de la conciencia se aúnan / volviéndose hacia una visión que aniquila a todo vidente”» (ibídem, p. 242). Abolida la dualidad cuerpo y espíritu, y reabsorbidos en la unidad simple, la palabra echa a andar como fantasma de cuerpo metálico. Momento fulminante en que alma y espíritu son la corporeización del espíritu. El espíritu queda libre y el cuerpo llameante del espíritu resurrecto.

El cuerpo alzó a su alma,  
se echó a andar.

(EF, 15)

El cuerpo tiene la misma estructura que el universo. Se trata de un cuerpo giratorio con varios centros. El alma (o la conciencia), después de la manifestación en la mirada y por la dinámica del sobrepasamiento sin término de la misma, reinicia un descenso desde la periferia de los ojos a los centros de la materia del universo, buscando la unidad de la multiplicidad generada por el deseo. La materia del universo y la materia del cuerpo comparten un mismo centro o centros. Desde este centro la materia del cuerpo encendida irradia a toda la materia del amor. Para Valente «los elementos del poema existen o tienen “su” coherencia en función de centros irradiantes, [...] responden a la dinámica infinita del deseo, a la ininterrumpida secuencia de los comienzos que no tienen fin» (ibídem, pp. 217-218). (EF, 16). Y en esta progresión concéntrica el alma llega hasta lo más interior de la noche donde se da la unión y, por la semejanza e igualdad de los amantes, comparten la salida de esta noche al torbellino de la nada (EF, 16). Esta nada en que se produce la búsqueda, la contemplación, la unión y el retorno es un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así.

Valente propone beber, en este cuenco de nada de la antepalabra, la transpiración de todo lo que se ha abrasado en las distintas experiencias amorosas en la luz. Se trata de beber la «ciencia del amor» (EF, 17). Para Valente:

Estaríamos ante el saber de la palabra perdida, de la palabra que es transparencia del ser. Antepalabra o palabra absoluta, todavía sin significación, o donde la significación es pura inminencia, matriz de todas las significaciones posibles. Teología de la Palabra, del logos, que designa a la vez la palabra y la cosa<sup>22</sup>.

El alma, embriagada de amor, busca en el primer amanecer el cuerpo para encarnarse. Pero no hay encuentro y el alma permanece en la ausencia del vientre cósmico de la antepalabra lleno y tenso (EF, 18). El alma sabe que ha de pasar por más experiencias amorosas. Por ello, quiere ir liberándose de aquello que le condicione para su mejor acceso a la

22. José Ángel VALENTE, «Del conocimiento pasivo o saber de quietud», op. cit., p. V.

unión. Y pide al cuerpo que no le abandone porque puede naufragar y no llegar a alcanzar la experiencia primera u originaria de la materia de la antepalabra (EF, 19). Se trata de vivenciar la experiencia del fondo, de la inmersión en los légamos y limos del vientre generador de la antepalabra para que el alma se transforme en la transparencia de las aguas primeras (EF, 20). La antepalabra, en su fondo transparente interior, lleva los ojos a modo de mirada entrañal. Esta mirada se constituye en fuente, o en espejo, en el que, al reflejarse la mirada del cuerpo del espíritu, se manifiesta lo visible del cuerpo. Este espejo es el espacio de mediación de las aguas, «la transparencia de las aguas, donde ya no hay imágenes. El amado necesita a su vez esa mediación para hacerse visible» (V, p. 82).

En el líquido fondo de tus ojos  
tu cuerpo salta el agua  
como un venado transparente.  
(EF, 21)

Una vez que el alma ha llegado a la transparencia de la fuente, Valente recuenta el camino de ascesis que el alma ha seguido para llegar hasta aquí. El alma ha sido purgada, purificada y transfigurada. Ya no hay obstáculos para llegar al centro abrasador de la luz, porque el alma ha rebasado los «fuertes y fronteras» (EF, 22). Este cuerpo transfigurado es sombra radiante y su ser escondido desvela su conocimiento en la luz. Para Valente este cuerpo escondido constituye el fondo oscuro de la materia germinante. Por esta potencialidad es luz. Esta luz se echa como una red en las aguas, y en ellas, se corporeiza iniciando el despertar. «En el poema no vas a decir nada que sepas que quieres decir. Es como el pescador que echa sus redes al mar. Tú tienes unos hilos y en esos hilos “algo” puede ser capturado»<sup>23</sup> (EF, 23).

En este cuerpo oculto de la antepalabra la desposesión primera permanece como huella indeleble que se perpetúa, infinitamente, como deseo de estar en el cuerpo (EF, 24). En este deseo de estar en permanente desnudez inocente, el cuerpo dolorido busca el centro originario. Pero, repentinamente, los caminos de penetración hacia el centro del amor han sido cercados. Y el cuerpo lleva esta pena como deseo activo de desfondar la gravitación del llanto para ser alumbrado (EF, 25).

Y el cuerpo, constituido por la total latitud del pensamiento melancólico, busca ser de la transparencia originaria que se oculta bajo el imperceptible temblor de la luz. La transparencia de esta luz manifiesta la composición poética del cuerpo en formación: el fluir de la sangre, la duración del latido de la sombra matriz y la iluminación del vientre, que se deshace por la nostalgia del origen. Este cuerpo es el mismo material corpóreo transparente del pensamiento del poeta que aparece como cuerpo orgánico.

El pensamiento melancólico  
se tiende, cuerpo, a tus orillas,  
bajo el temblor del párpado, el delgado  
fluir de las arterias,  
la duración nocturna del latido,  
la luminosa latitud del vientre,  
a tu costado, cuerpo, a tus orillas,  
como animal que vuelve a sus orígenes.  
(EF, 26)

23. Entrevista con Pedro Corral, «Valente, pescador de sombras. Al dios del lugar», ABC Literario, núm. 428, op. cit, p. VIII.



Esta materia que late en el límite busca decirse, pero el lenguaje no puede alojar esta experiencia extrema. «Toca así ese límite extraño y extremo en que la palabra profiere el silencio, en que la imposibilidad de la palabra es su única posibilidad, en que la imposibilidad misma es la sola materia que hace posible el canto» (V, p. 73). El lenguaje declara su cortedad para expresar lo indecible. Lo indecible es lo que muestra la luz de la materia en el despertar, esto es, el cuerpo de la noche. En este despertar se da lo que preaparece. Para Valente «de la palabra poética, situada esencialmente en este preaparecer, en esta anterioridad-interioridad con respecto de la significación, habría que decir en primer término que es ininteligible. En ella, la significación sería, fundamentalmente, inminencia, ya que, por su naturaleza esa palabra, al tiempo que es dicha, ha de quedar siempre a punto de decir» (ibídem, p. 65). (EF, 27).

Si el primer amanecer había sido un desvelamiento del vacío ininteligible que el lenguaje no podía expresar, el segundo amanecer es un entrar en la claridad en la que se manifiesta el cuerpo nocturno de la pupila. Lo que adviene de este fondo, productor de visión, es la luz del día que anuncia la desnudez del vacío de los comienzos, perpetuamente comenzado. El lenguaje de la pupila es el mismo que el del origen, el destello del vuelo (EF, 28). La materia desnuda asciende desde el antelatio al latido incipiente de la vida, nuevo lugar de encuentro y convergencia, donde engendra al yo-amante. Este pasaje obligado desde lo que puede ser raíz o vuelo hasta la raíz del respirar, es lo que llamamos memoria de tránsito.

Asciendes como  
 poderoso animal  
 por la pendiente húmeda  
 del aire donde  
 me engendras, cuerpo, en tu latido cóncavo.  
 (EF, 29)

Y en este engendramiento emerge, repentinamente, la respiración de la humedad de lo viviente en el poema, sobre la materia aún por nacer. Lo que se incorpora en el poema es el cuerpo único y viviente de esta nada respirada (EF, 30). En esta nada el ascenso al vuelo purificador es salto desde la infinita quietud de la materia al aire abisal, y se hace, en vuelo, cuerpo único prensil y desaparece en el punto extremo de la experiencia, fin e inicio.

El gato es pájaro.  
 Salta de su infinita  
 quietud  
 al aire.  
 Se hace presa.  
 Es cuerpo, presa con su presa.  
 Vuela.  
 Desaparece hacia el crepúsculo.  
 (EF, 31)

Y en el tercer amanecer se manifiestan las primeras señales tibias del cuerpo, espacio oscuro en la inminencia del decir. Pero además de estas «figuraciones», el cuerpo nocturno que emerge en la luz se disuelve en ella. «Disolución de los visibles (corporales, imaginarios, intelectuales): tiniebla, es decir, plenitud absoluta del oscuro rayo de la luz. Son, en último término, los dones mismos del Espíritu los que han de ser renunciados» (ibídem, p. 96). De estas figuraciones o dones del espíritu es rumor el cuerpo en el amanecer, pero, como vemos, se disuelven en el hueco de la materia para volver a emerger (EF, 32).

Después de los tres amaneceres del cuerpo para decir su materia oscura en su propia luz, Valente propone una mayor profundización en el vientre de la antepalabra, para alcanzar estos dones del espíritu cada vez más sustanciados en lo divino (EF, 33). El yo poético, que es un tú, se adentra en el interior de la materia (en el tú) y se hace su propio hueco o morada y llega, en su interiorización, hasta lo más profundo del fondo donde fluyen las aguas más ocultas, que rayan con la luz de la noche (EF, 33). En este útero radiante se sustancian las palabras indecibles. Palabras sustanciales que no tienen más espacio para encarnarse que el cuerpo o la materia en que se inscribe la experiencia amorosa extrema. Esta palabra situada en la «interioridad-anterioridad con respecto a la significación, habría que decir en primer término que es ininteligible» (ibídem, p. 65). Esta palabra en el momento en el que dice, calla, y tanto el decir como el callar, es expresión del silencio indecible. La palabra poética muestra lo indecible e ininteligible.

Con las manos se forman las palabras,  
con las manos y en su concavidad  
se forman corporales las palabras  
que no podíamos decir.

(EF, 34)

Lo indecible en su manifestación se retrae a un estado superior de conciencia en el que emerge el rumor de los limos del fondo del cuarto amanecer sumergido en la espesura de la antepalabra. El sueño de ésta lo constituye la dilatación y contracción como la estancia respirable de la conciencia en un único latido, el del yo orgánico y el del yo interior (EF, 35).

### 9.3.3. *Transfiguración. Lo único*

El cuerpo se adentra hasta el extremo de la respiración del alma, porque el alma parece morir de amor para llevarla al confín ardiente, donde se da la unión espiritual o matrimonio espiritual. La unión, según Valente, «se consume en el deseo de una nueva y más acendrada unión» (ibídem, p. 211). (EF, 36).

El alma se perfecciona en cada unión al contacto con el saber supremo. Pero después de cada unión, el proceso de desasimiento se engolfa en un proceso de mayor ignorancia por parte del alma al contemplar la plenitud del cuerpo-espíritu-amado. En este proceso de conocimiento, de anulación del yo, unión y transformación en el amado, la pregunta y la respuesta están al mismo nivel interior: trascendidas. No se trata de un conocimiento ideativo, informativo, sino de un conocimiento que se adquiere al experimentar la realidad absoluta del ser como uno cuya ciencia trasciende todo conocimiento humano. El conocimiento del fondo es el conocimiento del espíritu que habita este fondo infinito, indeterminado y que rebasa cualquier medio o cauce de expresión. De ahí su inefabilidad.

Después de la unión, la tiniebla clara desciende carnalmente hasta las aguas transparentes originarias. Estas aguas enamoradas son el estado de mediación del infinito desear.

Descender por el tacto a la raíz  
de ti, memoria  
húmeda de mi tránsito.

(EF, 37)

Estas aguas deseantes, por ser fondo transitorio y lugar de la experiencia de la unión, están repletas de huellas de amor, que inician oscuramente el decir. El cuerpo y el alma comparten el deseo de amor, como «impulso volador o corredor. Impulso que inicia asimismo la salida, la infatigable marcha de la Esposa en busca del Amado» (ibídem, p. 220) y, en él, advienen en vuelo y pide al cuerpo-pielago que aparte sus ojos ya que le abrasarían, le deslumbrarían y no daría alcance a la caza. El cuerpo la siente llegar como pasión radial en su cuerpo, a borbotones encendidos como sustancia orgánica, y el alma lo penetra como cuerpo luminoso, donde quedan envueltos en esa aventura unitiva ardiente del alba.

Ibas, que voy  
de vuelo, apártalos, volando  
a ras de los albores más tempranos.

Sentirte así venir como la sangre,  
de golpe, ave, corazón, sentirme,  
sentirte al fin llegar, entrar, entrame,  
ligera como luz, alborearme.

(EF, 38)

Después de la unión, la latitud de la aniquilación de la noche es un vientre lleno pero sin parto, que expresa el concepto hiriente del «alba». El alba requiere pasar por el gran sacrificio de la noche, pero la noche está preparada para expulsar el nuevo ser gestado, pero no llega la luz. Esta noche dolorosa expresa la noción del alba. Y en el alba se abre este vientre y el amante lo bebe como alimento divino (EF, 39). En estas aguas deseantes se engendra el nuevo deseo del decir. Para ello, necesita la materia en la que se encarnará. Modela el hueco del decir en los mismos limos húmedos del fondo.

El paladar, su trémula  
techumbre del decir.  
Humedecida

raíz.  
Formaste  
del barro y la saliva  
el hueco y la matriz, garganta,  
en los estambres últimos de ti.

(EF, 40)

Y en este arrimo del decir la materia primigenia, éste vientre desnudo se acerca rebasado, hasta el extremo de la experiencia buscando manifestarse. Esta materia oculta llega anunciando lo primordial de la tiniebla del espíritu que, todavía, entre velos oculta lo que ha de ser voz. Para Valente la voz «se canta hacia la interioridad, hacia lo más íntimo o adentrado de sí, esa voz precipitada o retraída hacia las más estrechas gargantas del alma puede parecer ininteligible. [...] su propia –fulgurante y oscura– aparición es su sentido» (ibídem, pp. 15-16).

Y el cuerpo libre, radiante en su transparencia, se manifiesta ininteligiblemente y se deshace, hacia la inefabilidad de la misma luz del cuerpo que expresa esta inefabilidad de la experiencia de lo aspirado (EF, 41). Y en este deseo del alma de abrir el silencio del cuerpo, ella misma interroga al cuerpo (EF, 42), porque el deseo del alma es conocer cada vez mejor al amado-espíritu, ya que, en realidad, este conocimiento es un mayor ahondamiento en ella misma. El alma cuestiona a este espíritu libre, que, ahora, forma una unidad con él. Se trata de un cuerpo único, en la raíz misma del mirar como lugar en el que

se han disuelto los visibles. Para Valente «espíritu y cuerpo son inseparables, y es esa unidad central sobre la que lo humano se constituye la que está destinada por entero a la deificación» (ibídem, p. 191). (EF, 42). Y de esta experiencia de lo único emerge en aparición el pájaro-espíritu, que desde el centro deseante y profundo reduce el vientre deificado a «grano, grumo, a gota cereal», o lo que es lo mismo a germen, simiente o gota. Asciende en el interior de esta simiente del cuerpo de la antepalabra, a la vez que, este vientre-semilla se va transformando en luz, en su sola materia, cuerpo-líquido que el pájaro bebe.

La aparición del pájaro que vuela  
y vuelve y que se posa  
sobre tu pecho y te reduce a grano,  
a grumo, a gota cereal, el pájaro  
que vuela dentro  
de ti, mientras te vas haciendo  
de sola transparencia,  
de sola luz,  
de tu sola materia, cuerpo  
bebido por el pájaro.

(EF, 43)

La ingestión de este cuerpo de amor, materia de luz líquida, que no es más que la disolución perpetua de las formas en lo divino, prenderá a toda la materia en el centro ardiente del corazón, transformándola en conocimiento divino cuya señal es su fulgor. El fulgor es el medio que tiene la palabra para conocer aquello que la sobrepasa, porque es divino. Podemos decir con Valente que el eros es la pulsión de lo divino. «Uno de los grandes Padres capadocios habla de la unión del alma y del cuerpo en la contemplación de la naturaleza divina y explica cómo arde eróticamente el alma abrasada por la llama del espíritu» (ibídem, p. 190). (EF, 44).

Este estado de gloria podría ser el último estadio al que Valente ha llegado por el eros, esto es, desde la búsqueda de la amada, encuentro y unión de los amantes, e intimidad del matrimonio espiritual, hasta este glorioso estado ardiente en el que experiencia poética y erótica arden en la unidad de la llama del amor.

#### 9.4. CUERPO ÓNTICO DE LA PALABRA. MEMORIA DEL NO-SER

Después de este ardimiento, el amor reviste al yo poemático de las cualidades y virtudes del espíritu, de forma que el yo se halla abismado en el despertar del olvido de un yo eterno. Para Valente:

la diferencia entre materia y espíritu es una vieja dicotomía tramposa del pensamiento occidental que debemos en gran parte a Platón. Alguien ha dicho que toda la filosofía es una nota a pie de página a Platón que ha creado algunos conceptos contra los cuales hay que batirse. En definitiva, yo soy más cristiano que platónico y creo que lo esencial del cristianismo es lo que representa como rectificación de esa dicotomía. Si no, es difícil asumir el Misterio de la Encarnación. El Espíritu se hace Carne, la Palabra se hace Carne. Y ése es el territorio que me interesa poéticamente y reflexivamente. El espíritu es la metáfora de la materia infinita. Mi poesía ha tendido cada vez más a la percepción de esa materia infinita, y ahí se sitúa intensamente mi nuevo libro, *Al dios del lugar*: en la aproximación radical a la materia del mundo<sup>24</sup>.

24. Ibídem, pp. IX-X.

9.4.1. *Teología de la luz. Espacio del ángel*

Antes de que en este mundo hubiera un jardín, una viña  
y una uva, nuestra alma estaba ebria de vino inmortal.

RUMI.

Esta anterioridad-interioridad divina perdida en el hombre es la que Valente quiere recuperar. Para llegar a esta realidad suprema Valente ha ido vaciando en la infinitud de la materia única todos los espacios interiores «divinizados» en busca siempre de mayor transparencia. La transparencia era el lugar de manifestación del dios o de lo divino. Ahora, con la Teología de la luz nos referimos a todos los espacios cuya estancia es la ausencia del ser, y adonde el ser viene a manifestarse en términos de luz. Esta luz trae un conocimiento oscuro y de amor.

Son múltiples los espacios o lugares donde el dios viene a manifestarse para que emerja el signo portador de lo divino. Estos espacios de manifestación son el ara sacrificial amorosa, el espacio transparente angélico y mediador entre el ara y su sombra, la materia vacía primera de los limos celestes, la borradura de la luz divina, el preaparecer de la luz divina, el espacio del misterio sin alumbrar, el residuo de fuego de la experiencia ardidada, el ardimiento de la noche por el encuentro con lo divino, los desiertos de la proximidad del decir el sumo silencio, que anticipa la altura angélica del hombre como su origen divino. A partir de aquí el espacio es una tremenda ausencia, que constituye la memoria del no-ser y el dios se muestra en el centro de la noche, en el centro crepuscular de la tarde, en el centro más interior o sur donde arde el dios y su cuerpo son cenizas, que el viento barre. Desaparición de todos los espacios anteriores que constituye la última inmersión en la nada o en el silencio del dios.

Después del ardimiento continuo de los amantes y de «la disolución perpetua de las formas en lo divino», el alma, «divinizada» y embriagada de amor de la llama del espíritu, entra en la última y primera fase de la «noche» sentida como un proceso sacrificante de tremenda transformación.

Esta renovación última se expresaría por el vino o la sangre en la que se halla inscrito todo el proceso de sed del alma como modo de reincorporarse a su realidad divina perdida, a la realidad primera del ser. En esta sangre bebe su cuerpo mortificado e iluminado, y, hoy, es una «sombra nutricia» divina que se entrega como cáliz renovador, porque en el fondo de su copa está la presencia de lo divino. El alma bebe esta plenaria copa con el dios en sus entrañas y queda transformada de lo humano en lo divino por el conocimiento supremo que el amor le aporta. Este proceso se llama deificación o transformación de lo humano a lo divino. A través de la deificación se dará la resurrección del yo en los bordes sacrificiales de la sangre y aquí se manifestará el dios.

EL VINO tenía el vago color de la ceniza.

Se bebía con un poso de sombra  
oscura, sombra, cuerpo  
mojado en las arenas.

Llegaste aquí,  
viniste hasta esta noche.

El insidioso fondo de la copa  
esconde a un dios incógnito.

Me diste

a beber sangre  
en esta noche.

Fondo  
del dios bebido hasta las heces.

(ADL, 13)

Entre este yo deificado y su sombra está el espacio del pensamiento transparente, espacio de la oblicuidad del otro, lugar de la transparencia del ángel y donde la luz del pensamiento nace y muere en el mismo instante (ADL, 15). Este espacio del pensamiento del yo creador es la materia primera de la creación constituida por limos originarios, «tierra y salivas», la única materia que pudo contener la luz divina (ADL, 17). Pero esta luz, forma de la materia, al descender borra este espacio creado y en esta ausencia, que es el modo de estar en el hueco de la antepalabra, se manifiesta el dios interior e invisible del fondo, como dice Valente *He has a god in him, / though I do not know which god* y nace un signo. Este signo es el lugar de la imposibilidad de alojar al dios (ADL, 19). Y en esta ausencia, el «SOL» inscrito, desde siempre, en esta noche eucarística, desciende a este útero vacío y sagrado iluminando la vida. Pero esta iluminación es tan intensa que no puede el entendimiento recibir esta sabiduría. Por esto lo que se engendra en este útero sacro es el espacio anticipatorio de esa intensificación de la presencia divina que advendrá en esta luz.

Del útero,  
 en el resplandeciente cielo de los santos,  
 y antes que la luz de la mañana  
 y el sol del antedía, te engendré.  
 (Prima missa in nativitate)  
 (ADL, 21)

Los barroes primigenios deseantes de este espacio sagrado esperan el rayo de la luz de lo viviente, ahora en tinieblas. Este espacio engendrado pero, todavía, oscuro ¿quién lo nombrará? Es el fondo primordial de lo increado pero ¿a quién corresponde nombrarlo? (ADL, 23). Para que esta materia ciega se ilumine el camino obligado es el del amor, sin otra luz y guía, sino la que en el corazón ardía cuya forma ígnea prende perpetuamente a la materia. Para Valente, la expresión de esta experiencia de amor sería «resto o señal –fragmento– de estados privilegiados de la conciencia, en los que ésta accede a una lucidez sobrenormal» (V, p. 69). Y estos fragmentos ardidados serán los que nombrarán a la materia continuamente porque la palabra renace de sus propias cenizas para volver a arder.

QUEDAR  
 en lo que queda  
 después del fuego,  
 residuo, sola  
 raíz de lo cantable.  
 (Fénix)  
 (ADL, 25)

La unidad de este residuo de fuego es el cuerpo, que todavía tiene el «velo» que tiene que quemarse. Se alza hasta la cima de la noche y se abrasa en el encuentro con lo divino (ADL, 27). Sólo en este abrasamiento el alma puede conquistar la real libertad del espíritu y en ella restituir a la condición humana su altura angélica. En este nuevo espacio creado anticipatorio de la luz, los ángeles son prefiguradas o manchas oscuras que se insinúan en el borde oscuro de la luz. La inspiración como luz se inicia en el punto desbordante de tinieblas de la pupila antes de transformarse en línea y luego en punto de percepción. Esta insinuación de la luz es también tentativa del sonido primordial. Respecto a este discurrir sonoro de la materia primera dice Valente:

El origen de la escritura está en un movimiento musical, en el ritmo. El poeta no tiene ningún material previo al poema, sino meras incitaciones rítmicas y la aparición de ciertas palabras con las que vas tanteando un material que es fundamentalmente oscuro. El poema se

plantea como una especie de ser orgánico. Ese ritmo, esa aparición de ciertas palabras tienen una función seminal, y a partir de esa semilla se va formando el poema<sup>25</sup>.

LÍNEA o modulación, apenas  
trazo, tentativa del cuerpo, envite  
oscuro  
del ángel que aún no puede  
afirmarse en el borde  
sumido de la luz.

(ADL, 29)

Pero la luz divina se revela en este espacio vacío engendrado por el amor y se entrega como alimento de amor. La palabra sería el hueco donde la luz del ángel se ofrece como alimento de renovación. La figura del ángel permanece en pie en la misma postura de llegada que de salida. Salida y retorno se reunifican en este punto lumínico de revelación. Su mirada vacila en nuestra presencia. Es hijo de la luz y esta misma lo retiene. Ha bebido de nuestra luz más interior, la luz de la tiniebla conquistada por el sacrificio, y, ahora, embriagado, permanece en esta sed inmortal (ADL, 31). Y sobre los residuos vivos de sed divina se revela la luz que manifiesta la abrasadora verdad del ángel: el conocimiento transparente de la materia única. Todo es vacío y en el extremo o cima del vacío se manifiesta súbitamente la luz de lo recibido: revelación del dios en las arenas del desierto. Y en la cima queda la ausencia.

Y nada.  
El vuelo.  
Y nadie.  
(Mont St-Michel)  
(ADL, 33)

#### 9.4.1.1. Memoria del no-ser. Residuo petrificado

Valente va a perforar esta ausencia angelical del signo en la que no hay memoria porque la materia vacía y en suspensión se deshace. Además, no hay retención o amarre sino un no-ser progresivo y permanente del interior de lo que nunca ha existido. Este no-ser se va abriendo por retracción, progresivamente, hacia más vacío, hasta la «medida nueve de Lacrymosa» donde sólo queda la infinitud del vacío para que se muestren las nuevas sombras iluminadas del no-ser divino (ADL, 35). En el centro de la materia al que ha llegado se halla el nueve. Aunque todavía queden escalones por descender, la luz se ha petrificado en él, porque ha llegado al último nivel al que se puede llegar, a la solificatio. Sería el último estrato progresivo del movimiento creador de la materia inmovilizada y, en ella, lo único que es duradero es la carencia de ser. Estos fragmentos petrificados en la luz son la raíz de la palabra creadora. Esta petrificación consiste en atraer y cautivar de modo que se permanezca en el siempre llegando a no-ser infinitamente, engendrando imágenes y residuos de aquello que no se pueda ir más lejos. Se trata de la materia inalterable (ADL, 37).

Una vez que Valente ha llegado a la medida nueve inicia una destrucción sistemática de aquellos espacios en los que lo divino se manifestó y siguen siendo lugar del dios, como son el centro-noche, el centro-este, y el centro-sur para llegar hasta los bordes del decir el silencio absoluto del dios.

25. *Ibidem*, p. VIII.

#### 9.4.1.2. *Centro-noche. Narciso*

Este espacio petrificado de la materia única se ha destruido y en él situamos el centro, porque éste es el lugar de encuentro y de destrucción permanente. Sobre este lugar de destrucción el dios se manifiesta y el lugar se transforma, a la vez que lo manifestado se hunde en el vientre amoroso de la noche. Lo manifestado es la plenitud límpida y pulcra de la materia celeste en la que los pájaros-palabras arden y queda la ceniza caliente. Esta imagen de la ceniza quisiera verse en el espejo inmaculado pero apenas, sin seralzada, se borra. Es una imagen indescifrable, sólo transmisible por el lenguaje secreto de los pájaros o de los dioses. Imagen borrada, extinta y de significación última muy soterrada. Es la supervivencia de la substancia inalterable, la del mito (ADL, 39). Esta imagen borrada sobrevive en el espejo donde, repentinamente, emerge la dualidad en la unidad, el mito de Narciso. En la imagen transparente emerge el otro, que se forma absorbiendo lo inalterable de la noche, que es el amor, y sin su movimiento sanguíneo creador no puede vivir. Este nuevo ser en formación devora al ser, al otro, que lo sustenta, trasgrediendo todos sus secretos inmortales y transformándose en el residuo nocturno de la substancia inalterable e inmortal del non aliud.

Te hiciste sierpe, noche,  
viscosidad, residuo  
de cuanto el otro  
de sí no habría  
podido nunca morir bastante.

(ADL, 41)

Y en este residuo sustancial del espejo el sí mismo se descubre como otro que se manifiesta en un gesto que no termina nunca de llegar a la escritura porque es una señal «silenciosa» de sí, de lo que está en germen desde siempre y todavía no se ha dicho. Sin embargo, el otro y el tú se autocontemplan en la mirada, y se separan manteniendo la unidad amorosa de la visión (ADL, 43).

Y el repentino sol incendia el centro de la noche de amor de Narciso y la fuente, y descubre las zonas inviolables, desnudas y abrasadas, que se disuelven en la luz solar o en la transparencia de la aparición. La lengua de los pájaros revelará la trama solar del reino abrasado en la levedad de la materia. La llama es la forma suprema constituida por las formas quemadas o punto en el que se inicia la imposibilidad del decir la nueva irrealidad.

Pájaros.  
Copiar la trama no visible  
en la parva materia.  
Forma.  
Formas con que despierta la mañana.  
Su luminosa irrealidad.

(Mimesis)

(ADL, 45)

En el centro-noche había sobrevivido el mito de amor de Narciso que ahora se abre hacia la suspensión de sí en el eje crepuscular de la tarde.

#### 9.4.1.3. *Centro-eje de la tarde. Suspensión de la vida*

Esta irrealidad divina imposible de decir se abre hacia su centro o eje de la tarde, inmóvil y súbito, donde un pájaro se posa en la quietud del vuelo. La materia única ha llegado al velo



informe y gris del ser o luz del ángel. Esta latitud hueca grisácea es la urdimbre del canto en cuyo vacío inmóvil el hilo de la respiración neumática mantiene la narración. Y en este punto respiratorio vacío, que es arranque y final de la manifestación, se halla el canto quieto, suspendido de su sola luz. «Ese suspenso es el origen o el inicio en que la voz del narrador comienza. Comienza en un suspenso, en un quedarse todo suspenso o suspendido»<sup>26</sup>.

El canto.  
 En el vacío  
 y la inmovilidad,  
 un hilo sostenía  
 el pulmón impalpable.  
 Vértice  
 de la luz, el pájaro,  
 su vuelo detenido, signo de qué,  
 en la raíz o en la consumación  
 del vuelo.

(ADL, 47)

Y esta luz alumbrando el interior «hila el hilo de la memoria, que es igual a seguir el hilo de la narración» (ibídem, p. V) de nuestra historia, que para Valente es la imagen de la memoria en punto cero iluminado. Si las imágenes o hechos fantásticos han sido absorbidos en la luz, no hay imágenes con las que tropezar. Todo es campo de la visión o de sus visibles, todo es olvido (ADL, 48). De este olvido emergen fragmentos que descienden en la noche y se abren a la luz del deseo de sí, desvelando su incipiente deseo. Esta imagen baja hasta el origen, que es el lugar del encuentro con el otro, y al roce con el cuerpo del tú se abrasan en formas ardidadas del espíritu resurrecto (ADL, 49). El cuerpo oscuro de las formas ardidadas es forma de su no-ser infinito o de sí, que se abre<sup>27</sup> hacia su vértice de luz divina. Sobre la latitud de este punto iluminado, se escribe y lo que se revela es parte, «fracción», de lo que esta materia aloja. El escribiente es indistinto, si digo «yo» es el tú y si digo tú es el yo. De cualquier forma en el centro ya no escribe nadie, sino que la luz viene a descubrir su tiniebla. Identidad oscura de la materia con las cosas que designa.

CUERPO volcado  
 sobre sombra.  
 Toma forma de sí.  
 Se abre  
 hacia su vértice.  
 Tendido.  
 Escribo sobre cuerpo.  
 Número,  
 fracción.  
 Graffito el siete.  
 Escribo,  
 escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde  
 viene la luz a requerirte oscura.  
 (Escriptura sobre cos)  
 (ADL, 51)

26. VALENTE, «La narración como supervivencia», Culturas/Diario 16, núm. 187, op. cit., p. V.

27. Para Valente esta noción de abrir la escritura es una estética. (Entrevista con Carlos Schwartz, «José Ángel Valente. Al dios del lugar», El País, op. cit., p. 34).

Lo que revela esta luz es la desnudez del deseo, como movimiento transformador de la materia: lo que estaba frío arde y se deshace en dolor, y el viento barre sus ruinas «memoriales». Infringidas todas las galerías, el amor, como dardo incendiado, atraviesa el cuerpo desnudo y vacío del poeta y lo incendia en los límites ciegos del día (ADL, 53). En este lugar cimero<sup>28</sup> toda la materia arde sin consumirse como el sol o logos, participante eterno del movimiento primario del ursatz del fondo. En el crepúsculo el espíritu ardido dibujaba sus formas divinas y se adentraba en la materia única para convertirla en una materia inmortal.

EN CORONA donde el sol despertaba  
[...]  
y se adentraba en ti despacio  
por tu cuerpo, el sol,  
en tus incandescentes filamentos  
para ya no morir,  
para siempre, dijiste,  
para toda la ciega latitud de la noche.

(Corona de Mar)  
(ADL, 55)

El yo succiona esta claridad divina, que se adentraba hasta la raíz del decir. En esta absorción el amante-amado bebe la posibilidad del decir divino y su conocimiento cimero (ADL, 57). En este amanecer divino del no-ser la materia iluminada y retractada hacia el interior absorbe la naturaleza primordial del dios en la que bebe la totalidad de la luz del amanecer del dios (ADL, 59). Y en el despertar de esta materia divina arde por sí misma subsumida en una absorción interior en vuelo buscando un mayor reconocimiento con lo primero (ADL, 59).

En este espacio natural retraído, los sacerdotes, iniciados en el ara celeste, renuevan el ritual incruento de un tiempo mítico en que el dios encarnándose, redime al hombre, por la palabra. Éste posibilita la creación de un espacio de salvación, que los sacerdotes restauran en la liturgia. Ahora éstos son las víctimas inmoladas en el mismo altar, en el que se encarna el poema, prolongando la resurrección de la materia divina. En el momento de la fulguración resurrecta del fondo divino, se oye el incipiente latido de la nueva vida, que es el nuevo espacio del poema.

LOS SACERDOTES  
compusieron la víctima  
como incruento se compone el cuerpo  
nocturno del poema.

De dos en dos subieron las escalas  
infinitas del aire  
para ya nunca más volver.

Lento el primer latido  
o párpado del día resurrecto  
empezó a oírse.

(Al dios del lugar)  
(ADL, 61)

28. Valente ha llegado al último sefirot «Corona», que los cabalistas llaman Keter, la Sabiduría.

Ha llegado el momento de la redención y de la celebración de la nueva vida encarnada en el nuevo espacio. Todo es quietud del latido del exilio en el Jardín. Venían ya del origen, de aquella lejana e inmemorial Córdoba, lugar de manifestación de la plenitud de su silencio en la voz. Y en esta voz se da la disolución final, conquistada en el exilio, y la reabsorción de la luz prístina, que arde hasta el alba y cuyo límite está borrado. Imposible nombrar la materia ardida en lo divino por la diferencia, como distancia, entre la naturaleza de la materia exílica y de la divina.

Nacieron  
con los ojos azules de distancia  
en la nostalgia  
de Sefarad.

(ADL, 63)

Para acortar la distancia y provocar la revelación del dios del lugar, a la antepalabra se le rodea de granados, de simiente eucarística. Y el vacío de la antepalabra al roce con el espíritu arde, y lo que es indescifrable en el lenguaje de visión busca la armonía de las letras consumidas en la verticalidad del conocimiento divino.

Sembraron lentamente  
un jardín de granados  
alrededor de lo indecible.

Las cámaras del aire,  
la indescifrable luz del laberinto,  
las letras incendiadas  
como los grandes pájaros  
en los confines del amanecer.

(Safed)<sup>29</sup>

(ADL, 63-64)

Y después de la manifestación de lo indecible queda la materia única inmersa en su incesante movimiento creador porque «éste no deja de impugnar el espacio mismo en que se desenvuelve: esa palabra [...] empuja más allá de ella el propio punto de destino: su única finalidad es avanzar, no recogerse en la fijación de un lugar. En el fondo, no tiene más lugar que su propio movimiento»<sup>30</sup> (ADL, 65). Este estado en tensión de alumbramiento es la manera de estar el infinito no-ser del espíritu. Es un estar de pasividad receptivo. Es un estar quieto o un estar sustanciándose en el propio estar. El espíritu obra en esta estancia de la ausencia.

29. Estos versos corresponden al poema titulado «Safed». Según Valente: «los cabalistas a raíz del exilio español generan en Galilea la escuela de Safed, inicialmente impregnada de la nostalgia de Sefarad. Estos llegaron a considerar el exilio del Pueblo de Israel como un exilio del mundo entero y la redención de la nación como la redención del mundo, como una redención cósmica». (Cf. «Poesía y exilio», *Culturas/ Diario 16*, núm. 406, op. cit., p. III).

30. VALENTE, «Así pasen cinco años», *ABC Cultural*, núm. 200, op. cit., p. 19.

ESTAR.

No hacer.

En el espacio entero del estar

estar, estarse, irse

sin ir

a nada.

A nadie.

A nada.

(ADL, 67)

Esta estancia tensionada es un estar vacío. Ésta fue la morada de la amada, y en ella convocó al amante. La amada estaba «suspendida» en todas las imágenes que empleó para convocar al amante y en ellas dura extática. El amante no tiene durar, porque se perdió en el olvido de la amada, en la latitud de su nunca memoria. Suspensión de la materia en la nunca memoria de la antepalabra (ADL, 69). En este estado de no acción la materia es fiel a sí misma o al espíritu que la habita, pero pronto se deshace en sustanciosos bultos. El corazón deseante se abisma en la extinción del vacío del paraíso y la nostalgia del deseo de conocer se teje en niebla seminal que cubre todavía el «último peldaño». Lo que se aniquila aquí se transforma en punto de manifestación que nos arrastra hacia la conquista de un nuevo espacio porque todavía queda camino para llegar al paraíso<sup>31</sup> de la sombra primera de la infinita plenitud de lo divino.

Y LA FIDELIDAD que se deslíe  
 en los oscuros senos de la tarde  
 y el corazón de agua que naufraga  
 en el papel ceniza del estanque  
 y el llanto tenue y sus pequeños hilos  
 de niebla hilada por arañas frágiles  
 y el último peldaño  
 y el pie que en él en mano se convierte  
 y nos saluda cereal, nos lleva,  
 y vámonos nos dice, aún y aún,  
 y vamos  
 hacia los oros de la sombra antigua.

(Jardines)

(ADL, 71)

La nueva realidad, que se abría en el centro-eje, era la de la suspensión del inminente decir consumido en el mismo decir que se hacía olvido y del que emergían fragmentos ardidos sobre los que nacía la escritura. Estos fragmentos eran restos de una materia que ardía retrayéndose y no se consumía hasta llegar al origen mismo del dios, donde lo que se

31. Según Valente: «La palabra jardín entra tardíamente en la lengua hacia fines del siglo XV según Cominas, y proviene directamente del francés, en el que es un diminuto del antiguo “jart” (huerto) derivado a su vez del franco “gartu” (cercado, soto). Ese huerto se traduce por “paradeisos” en la versión griega y tal designación pervive por conducto del latín “paradisum” en toda la tradición posterior. Ese huerto estaba situado en un lugar llamado Edén, de no posible identificación, pero los israelíes interpretaron la palabra como delicias identificándola con la raíz alef-dalet-nun. Dicha lectura es muy clara en algunos escritos neotestamentarios (por ejemplo, IV Esdras VII-36 y en José y Aseneth, XVI-8), donde se habla literalmente de paraíso de delicias». («La lengua de los pájaros», Culturas/Diario 16, núm. 502, op. cit., p. 3).

manifestaba era el lenguaje ardido de los dioses. A partir de aquí la ausencia del dios queda como presencia y en ella se echa la red al «último peldaño» para llegar a luz ardida más interior donde se manifiesta el dios en la más absoluta ignorancia.

#### 9.4.1.4. Centro-sur. Desaparición

Para llegar al «último peldaño» Valente reinicia una destrucción en el descenso por esta sombra del centro-eje hacia la luz del moho de esta sombra que es donde se gesta la luz oscura del sur. Se destruye la atmósfera de este espacio extremo y en él se disuelve la piedra, lo recibido, en polvo. Pero este polvo ¿de quién es sombra? Él busca el oasis donde reflejarse y hallar su rostro de nadie (ADL, 73). La esperanza está en la noche en cuya pupila ciega alberga las ruinas de lo destruido, y el moho que las investirá con la más alta luz de contemplación del místico. En esta búsqueda sedienta de conocimiento llega Valente hasta el mojón más profundo de la materia única, hasta la herrumbre de la luz del infinito desear –«luz lunar»–, última esfera y primera, donde sólo hay oscuridad, la del místico, que trasluce la lenta privación-purificación de este espacio tan alto al que ha llegado, la tiniebla del sur, hecha centro.

La noche guarda ciegas,  
apagadas ruinas, mohos  
de sumergida luz lunar.

La noche.

El sur.

(ADL, 73)

Y en este estadio extremo de la contemplación de la niebla o velo último que cubre el espíritu, el resplandor ya se adivina por los rayos de tinieblas que lo cubren. La oscuridad de esta noche de tiniebla se arrastra como vientre de simiente, oculto en su resplandor, hacia la revelación de su interior. Esta semilla que fue ruina, ahora oculta en su proceso de formación, se desvela en toda la latitud (ADL, 75). El alumbramiento de esta materia-semilla sagrada se realiza en los ojos, cuencos de amor, donde se inician, de forma lenta, los despertares y se convierten en lenguaje escritural lumínico (ADL, 77). Lo que se revela en esta mañana de creación es lo que el poeta lleva en sus manos, la materia gris de lo celeste constituida por todo aquello que en el amor divino ardió y ahora, se refleja como hueco gris o neumático en las aguas deseantes.

Comparecencia ciega de las manos.  
¿Escribiste este cielo tú, formaste tú  
el lomo gris del animal celeste  
que el río arrastra con sus aguas?

(ADL, 77-78)

Este hueco ceniciento donde se genera la escritura vuelve a arder, prendido por sus cenizas de amor. Escribir exige el sacrificio de entrega de uno mismo y en el abrasamiento se muestra lo que hay en el sacrificio que se hace carne en la escritura (ADL, 78). En este centro el amor y el odio desempeñan la función de destruir engendrando. El odio con sus tentáculos retráctiles lo horada e ilumina hacia lo más profundo. Allí se quema todo en la luz y en los residuos quemados se reconoce a sí mismo, de forma ciega (ADL, 79). Este reconocimiento es devuelto a la muerte donde se celebra la vacuidad última de la materia. Pero las imágenes de este ritual las reclama la noche para fagocitarlas. En la noche se de-

pura lo que allí desciende en estas imágenes sucesivas hasta llegar a una imagen especular, primera, que reproduce el aire. Esta imagen vacía es el testimonio del testigo de quién. Victoria de la muerte por la desaparición (ADL, 79-80).

Valente propone ir más allá de esta memoria de lo nunca sido, y admitir la «leve forma» de la sombra, que todavía queda de la materia única de «lo nunca sido» y, además, no asomarse a los espacios que ha ido destruyendo como si hubieran sido tales espacios porque eran vacíos, galerías, antosalas, espejos ciegos y desertados de lo que nunca ha vivido.

no asomarse a la Historia con banderas  
como si la Historia existiese en algún reino,  
caer del aire, disolverse como  
si nunca hubieras existido.

(ADL, 81)

Estos espacios nunca accedieron a la historia, ya que se retiraron gestando la historia de lo humano, en su misma entraña axial de la nunca memoria.

#### 9.4.1.5. *Biografía de la memoria del no-ser*

Empieza aquí la memoria de un acontecimiento de la vida suspendida o de lo no existido, biografiado o imprimido en la memoria de lo no existido. Se trata de un encuentro sin acontecer, en el que nada –o todo– puede haber sucedido pero ¿con quién y qué ocurrió? Esta ausencia de hechos «borraba» la biografía del no-ser, ahora, más verdadera, que la biografía de hechos irreales. Se trata de una memoria de la borratura de lo no existido<sup>32</sup>.

Y esa oscura carencia  
de hechos y de días  
borraba, más real,  
la ficticia hilazón  
de tu biografía.

(Memorias)

(ADL, 83)

Esta memoria borrada es el subsuelo de la dolorosa ausencia. Ésta la constituye lo que Valente llama la «ciega madre inmortal» que cubre la distancia entre el no-ser y el ser. Llama «madre» a esta oscuridad de la nada no alumbrada, porque es distancia –tejida en el movimiento– de la ausencia entre el yo, que es máscara de esta materia única informe, y la plenitud divina de la misma. A pesar de que el rostro del yo poemático no coincide con

32. En este «desamarre» de lo que nunca ha sido, el otro de sí carece de valor en cuanto que nada ha ocurrido pero es en esta ausencia donde la biografía se potencia como verdadera. En Nueve enunciaciones (p. 52) el otro de sí trata de describir su propio autorretrato a la vez que se disuelve y se abre hacia el blanco del fondo en el papel que el viento conduce a su salida escritural: «Sí, un croquis. Un croquis de sí mismo. –¿De usted mismo? –Sí, de mí, mi propio autorretrato. –¿Propio?, dije. Mientras así me hablaba, se iba descomponiendo o se iba rasgando como en menguados trozos de papel inservible que el viento arrebatava, que el viento iba llevando a los desagüeros de la tarde. La tarde gris, se entiende». Doce años más tarde, Valente religa este autorretrato a un «Boceto improbable» y sigue pensando que es imposible hacerse un retrato ya que se mira a sí mismo y ve a otro con el que no se identifica. En todo caso sería el retrato del otro de sí, de nadie. (Véase, VALENTE, «Boceto improbable», ABC Cultural, núm. 144, [5-8-1994], p. 15).

el de la nada, sin embargo, la delgadez de la voz es la misma. Coinciden en esta voz natural el significante y el significado por un lado, como cuerpo y alma, y, sin embargo, la materia inmaterial de esta voz necesita el «soporte» del yo. Y este soporte, máscara de esta matriz de ausencia se ha manifestado en la luz y «sus pájaros-palabras» se han borrado en la misma declinación de la luz. Disolución del lenguaje divino en lo divino (ADL, 85).

#### 9.4.1.6. *Prebordes. Bordes. Silencio*

Para Valente, el poeta y el místico concurren en la experiencia de estos límites últimos del lenguaje disuelto. Situados ambos en esos límites, «no hay, por lo que a la naturaleza y operación de la palabra poética se refiere, diferencias discernibles entre uno y otro» (V, p. 240). Nada queda en los prebordes del decir. Estos prebordes constituyen el lugar transparente anterior al decir del borde sobrepasado en la experiencia divina donde el poeta ha echado «la red [y espera] a ver qué sale en ella, qué fragmento de la realidad se va a revelar en lo que ha tendido»<sup>33</sup> e irrumpe del subsuelo como cabellera de Eurídice el pensamiento transparente y pleno de lo divino.

YA NADA  
 nos queda aquí, al borde, antes  
 de los delgados hilos donde cantan  
 gorjeantes los pájaros azules  
 tu transparente decapitación.  
 (Petit testament)  
 (ADL, 87)

En este punto tan alto de sabiduría de lo divino en que estamos, el poeta o místico se anegan en la experiencia de la realidad absoluta. En sus ojos se manifiesta el dios en esta noche divina en la que se respira el hálito de la infinitud de la materia del fondo abierto, su latido, su centro, su movimiento creador donde se gesta la palabra o el hombre. A la vez la transparencia del pensamiento llega hasta los bordes de la última esfera de lo divino. «Llegaste con las aguas a sus bordes» (ADL, 89). Lo que nos ofrece este fondo ácuo es un conocimiento que trasciende todo saber humano y cuyo entendimiento es un entender incomprensiblemente. De ahí que la palabra que recoge este saber del no saber sea ininteligible. Es hálito respirable sin fin de la materia informe en que lo divino manifestándose llega a los bordes del decir es lo que Halláj llama los desiertos de la proximidad. La palabra llega a este extremo para significar lo indecible, «no porque lo diga, sino porque lo indecible en cuanto tal aparece o se muestra en el poema, lugar o centro o punto instantáneo de la manifestación. Por eso el poema, la palabra poética o lenguaje poético no pertenecen nunca al “continuum” del discurso, sino que supone su discontinuación o su abolición radical» (V, pp. 240-241).

En los bordes del decir el poema se ofrece en la mayor radicalidad del lenguaje discontinuo con los huecos en blanco<sup>34</sup> que expresan el silencio primordial o inefable de la

33. Entrevista con Pedro Corral, «Valente, pescador de sombras. Al dios del lugar», ABC Literario, núm. 428, op. cit., p. VIII.

34. Según Valente «la Torá está escrita en los espacios blancos que separan una letra de otra. Escritura invisible o intersticial. Lo blanco. [...] Conocer lo blanco es llegar al no-conocimiento, porque en lo blanco todos los colores se disuelven y todas las oposiciones quedan abolidas». («El sueño de Daniel», Culturas/ Diario 16, núm 237, [30-12-1989], p. 1).

unicidad de la materia así como la sonoridad primordial de la misma silente materia para empezar a decir. En el borde del decir, el poeta escucha el sonido del silencio. La absorción del hálito conlleva la explosión de un lenguaje secreto y evocador, señalativo de lo que acontece en el fondo. Lo que se asoma a los bordes del decir es libre e inmediato y se ofrece en un lenguaje fragmentario, que es un reflejo de lo que bulle y se expande desde el fondo abierto a su propio naufragio antes del último silencio. El problema del poeta es intentar aprehender lo infinito con lo finito. Silencio indecible dibujado a ambos lados de las palabras-fragmentos del poema. Para Valente cada palabra es un fragmento poético (ADL, 91-92).

#### 9.4.2. *El Canto inefable. Olvido creador de la antepalabra*

Por fin, el canto es inefable para Valente. La inefabilidad la constituye la oscuridad<sup>35</sup> del canto que proviene de la ausencia del dios como presencia en el momento extremo del decir, en el que adviene, se manifiesta y se ausenta en el mismo instante del decir, sobre la unidad radiante del cuerpo de las aguas y de los limos del fondo. Esta ausencia es un estar pletórico de lo viviente cuyo anhelo busca desvelarse. Es un estado. «Creo y siento que el tema fundamental del canto poético es la imposibilidad del canto mismo. Y esto tiene a su vez una larga tradición y quizá el ejemplo más claro es el salmo 136, que tiene a su vez una importante y larga tradición de traducción al castellano, el famoso salmo “Super flumina babilonis”, que es un canto sobre la imposibilidad del canto. El salmista pregunta cómo podemos cantar un cántico a Yavhé en tierra ajena. Y de esa imposibilidad de cantar a Yavhé en tierra ajena fluye manantial el canto mismo»<sup>36</sup>.

OSCURO es como la noche el canto.

Tú dices,  
vienes, estás, no hay nadie, el canto,  
el vuelo circular de las aves hambrientas  
sobre el cuerpo del pez,  
el brillo mineral de las escamas  
en los limos del fondo.

(ADL, 93)

Y la renovación emerge de estas aguas donde la palabra se alumbra, de forma oscura, por tratarse de un conocimiento ininteligible. Experiencia y conocimiento son inefables. De este vientre oscuro del mar surge la palabra o el hombre<sup>37</sup>. Pero ¿cuándo? Vendrá

35. Para Valente de una «Palabra cuya oscuridad sólo se ilumina hacia la interioridad de la experiencia; he aquí lo que de ella se declara en el capítulo XIV de la Vita nuova: “Es cierto que entre las palabras en que se manifiesta la razón de este soneto, se escriben palabras oscuras [...]. Y esta oscuridad es imposible de disipar para quien no sea en análogo grado un fiel de Amor: en cambio, para quienes lo son resulta manifiesto lo que disiparía la oscuridad de esas palabras. De ahí la improcedencia de que yo esclarezca esa oscuridad, pues esclarecer mi decir sería en un caso vano y en otro superfluo”». (V, pp. 87-88).

36. Entrevista con Valente en TVE, Encuentro con las Letras, núm. 223.

37. Valente no distingue entre «palabra y hombre» porque «habita el hombre en la palabra y es habitado por ella. Y esa palabra lo vincula al Dios y a los otros vivientes, y lo sitúa en los niveles superiores del ser». («La lengua de los pájaros», Culturas/ Diario 16, núm. 502, op. cit., p. 3).



sin tiempo, después de atravesar la experiencia del abismo de la noche del primer sol, y de ella emergerá la primera materia de amor capaz de engendramiento, transformación y conservación de la materia en las aguas elementales e inmortales en continuo movimiento creador (ADL, 93-94). Cuando bebimos estas aguas tenebrosas –o sabiduría de lo divino– con ellas bebimos las aguas de leteo<sup>38</sup>. Desde el olvido no podíamos llegar al límite del decir ni sabíamos de qué palabra habíamos nacido; y sin ella, cómo engendrarla. Tampoco conocíamos el ritmo o vibración primordial de la materia oscura, que nos llamaba insistentemente. Se trata de la experiencia del olvido de lo que fuimos, originariamente. La materia del olvido es la transparencia de la voz que se inscribe en el conocimiento de la tiniebla oscura del ser. Tanto Valente como san Juan de la Cruz como Eliot proponen llegar a este conocimiento oscuro del no saber lo divino, precisamente, por el desconocimiento de todo.

Bebimos estas aguas  
sin cuándo ni jamás  
y no podíamos llegar de las entrañas  
del oscuro animal a las riberas  
y no podíamos saber  
de qué palabra habíamos nacido  
y no podíamos sin ella  
engendrarla en nosotros  
y no sabíamos aún el canto  
ciego del despertar,  
la voz que resonaba  
insistente llamándonos.

(ADL, 94)

Pero el dios de esta materia desconocida se manifestó en el desierto, y reveló en la materia incendiada que desde estas aguas desnudas viene el hombre –o la palabra– sustanciado de mar, y establece la salida y la entrada de su propio laberinto. Y en su interior vacío, la figura del espíritu se manifiesta en la mirada única transparente donde el volar es su estar natural y gozoso<sup>39</sup>. Y en esta estancia única y transparente el dios adviene, se manifiesta y desaparece en el instante de su manifestación y queda su vientre pletórico e inefable a punto de decirse en el canto. Resurrección de un nuevo espacio o figura, el de la noche vacía de la antepalabra o logos.

Tú dices, vienes,  
estás, no hay nadie aún en la inundada  
extensión de la noche.

(Figuras)  
(ADL, 95)

Este umbral de empezar a decir la materia del tú o de la antepalabra arderá en su propia llama de amor divino. Valente quema con la llama de amor la «extensión de la noche», que corresponde al espacio de mediación originario de la materia en formación. En este es-

38. Según Valente «Leteo o Letea, río o fuente, olvido o desmemoria, era para los griegos hermana de la Muerte y del Sueño». («Poesía y exilio», *Culturas/ Diario 16*, núm. 406, op. cit., p. II).

39. Vid. Valente: «El vuelo alto y ligero; (el amor con que arde); la simplicidad con que va. ¿Propiedades de la paloma o de la palabra?». (V, p. 162).



ración lenta de un embrión de piedra; lo cual lo identifica con el oro. Si recordamos que el jade de las descripciones fabulosas es siempre un jade blanco, y que el blanco es el color del oro alquímico, concluiremos que el jade no se distingue de la piedra filosofal y que es un símbolo de inmortalidad»<sup>40</sup>.

Esta morada inmortal constituye el retorno al estado primordial para restaurar el eje cósmico de la inocencia.

La luz se descompuso  
del blanco al amarillo anaranjado  
y ardió el aire  
y una rígida costra  
cubrió la tierra seca  
con ácidos cristales  
de color verde jade.

(ADL, 100)

Del ardimiento de este estado de mediación quedan las cenizas amorosas y memoriales de la humanidad, con las que el yo poemático se cubre e ingiere para renacer como el ave fénix, para ser palabra recobrada en la llama del espíritu.

Cuerpo sombrío de la luz.  
Ceniza.  
Cubiertos de ceniza  
bebimos la ceniza hasta las heces  
y la consumación.

(ADL, 100-101)

Para Valente quien destruye el mundo de la mediación es el Enola Gay, el avión que destruyó Hiroshima. Para Valente la realidad y la ficción es una misma materia poética cuya experiencia se encarna en la escritura. Este avión es el pájaro apocalíptico anunciador de la destrucción total del mundo, y del mundo literario. Tal aniquilación se abre al silencio común creador (ADL, 101). El silencio explota, y en su negación conlleva un silencio inactivo que va abriéndose a diferentes destrucciones reconstrucciones, y cavando, en este movimiento, su más absoluto amanecer: el blanco, que todavía se adentra en el espesor del silencio. En este espacio esencialmente blanco y bajo su luz, Valente declara la cortedad de la palabra para su decir mismo pero, a la vez, incallable en su infinita luz indecible.

La explosión,  
su silencio  
su absoluto silencio,  
la explosión del silencio,  
la explosión de lo blanco  
en el silencio,  
sus infinitas placas  
de interminable luz.

(ADL, 101)

Destrucción total (ADL, 101-102). Caía el cuerpo de lo celeste, que había alumbrado el lugar de mediación, calcinado desde el centro de la materia para siempre sobre lo ya

40. J. CHEVALIER-A. GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, p. 600.

destruido (ADL, 102). Valente todavía se extraña, «¿Quién llora aún?», porque en la destrucción está la redención. Para estas alturas de profunda cauterización exílica ya no hay llanto. Es el gemido de la muerte. Una muerte abierta y disuelta en su propia entraña. Ella ocupaba la piedra o lo recibido que rondando y a través de las distintas muertes o desnudes la piedra llegó al centro y en él se disolvió en el aire; también fue, la muerte, la sed del deseo de estar siempre llegando a ser en el continuo renacer a un vacío más pleno; hoy su fondo está lleno de voces, y desde la realidad interior más abierta de la muerte nace la inocencia pura y blanca como un estado primordial alumbrado que cubre la nueva existencia (ADL, 102). Y se abren los pájaros-palabras para reconocer lo aniquilado y profetizar hacia el pasado indescifrable que es el antecedente del futuro.

Abrieron los cuchillos  
la entraña de los pájaros  
profetizando hacia el pasado ciegos.

(ADL, 102)

A este futuro, el humo arrastraba las palabras proféticas, perdidas, llenas de lo que el sueño del mundo contuvo: «sangre, abominación, especie, noche» (ADL, 103). Si todo lo que ha sido manoseado por el hombre, y hasta aquello que conoció y perdió ahora, es barrido, no quedaría más que un vis-à-vis con la infinitud del ser.

La muerte ha de redimir a la humanidad en su silencio o respiración primera para no seguir muriendo indefinidamente. A este silencio extremo de la muerte hundido en la respiración y transparencia del hálito remite Valente como salvación para el mundo.

Ven ahora, la muerte, cúbrenos  
con tu respiración y tu silencio  
para que no sigamos  
muriendo más como muertos sin término.

(ADL, 103)

Porque el hálito se manifiesta en el ser transparente de la muerte. El lenguaje transparente-resurrecto sería la morada humana en la que el hombre escucharía el latido de su misterio indecible. De este modo, la palabra no sólo no dice sino que dice su callar. Es el callar silencioso de la muerte, al que desde la sombra se evoca, pero no llega su voz, porque necesita ser de la transparencia del hálito. La muerte blanca es el confín al que ha llegado la materia poética para empezar a decir o crear el mundo sin muerte, porque para seguir muriendo esta muerte sería bastarda.

Y ahora desciende la totalidad de la memoria en esta ceniza ardiente del mundo de mediación o del origen: lugar del ángel, del alma, de lo presentido, de la anticipación del sueño del mundo, de los muertos, donde éstos se transformaban en nueva semilla para volver a empezar, indefinidamente, hasta la resurrección final. El yo poemático se ha quedado sin espacio originario al que retornar. Estas cenizas que constituían la memoria de lo vivido del yo poemático, al resucitar de ellas, renacía al origen. Pero, ahora, el origen se ha abrasado, por lo tanto ¿de dónde naceremos?

Y ahora que incesante  
tanta memoria baja en la ceniza,  
cúbrete tú de su ceniza,  
de la que tú naciste.

¿Nacer de qué?

¿Morir de tanta muerte?

(ADL, 103-104)

Queda el cuerpo nocturno del poema que avanza hacia lo más interior abierto de la noche, para sobrevivirse en el canto por el despertar. Pero este despertar ¿a qué nueva existencia nos llevaría? Valente responde ¿al reino de la calcinación? ¿Qué espacio calcinado sería capaz de engendrar con el latido de este despertar o con su luz, para volver a nacer?

Parece que la prolongación de la materia poética por los despertares de la misma se ha inmovilizado en este espacio calcinado. Para Valente, el hombre es el gran profanador del mundo, que lo ha reducido a materia inorgánica.

Nocturno viene el día contra las abiertas  
entrañas de la noche.

Despertar.

¿A qué? Morir. ¿A qué?

¿Nacer al reino  
de la calcinación?

Cuerpo del hombre  
más alto que los cielos

¿qué hiciste de ti mismo?

(ADL, 104)

En la poesía de Valente siempre hay alguna luz de esperanza. Después de una larga noche que nada anunciaba vuelve a prenderse el residuo abrasado. El olvido convoca al poeta en tierra extraña y le anuncia la resurrección.

Pájaro del olvido  
jamás te tuve más cierto en mi memoria.

Vuelvo ahora  
desde no sé qué sombra  
al día helado del otoño en esta  
ciudad no mía, pero al fin tan próxima,  
la última dureza  
de lo que ya debiera morir.

¿Y es éste el día  
de mi resurrección?

Las hojas arrastradas por el viento  
apagan nuestros pasos.

Llego y ni siquiera sé muy bien quién llega  
ni por qué fue llamado a este convite  
tantos años después.

(Comparición)<sup>41</sup>

## 9.5. MATRIZ ABIERTA DE LA ANTEPALABRA. LENGUAJE POÉTICO. CUERPO DEL AMOR

El poeta había atravesado la experiencia más radical y absoluta, la del respirar el fondo áqueo de la noche última y primera de la antepalabra. Lo que este fondo le ofrecía era

41. Este poema, «El último poema», apareció publicado por primera vez en ABC Cultural, núm. 115 (14-1-1994), p. 19. Después la Fundación César Manrique publica (Peñola Blanca, Lanzarote, 1997) quince poemas con el título Nadie y en este breve poemario se incluye.

un conocimiento que trascendía el saber humano y se manifestaba a través del lenguaje fragmentario en el que la palabra a la vez que decía callaba y hacía existir lo indecible. Pero la palabra se había adentrado más en la oscuridad inefable, incluso hasta el borde extremo de la imposibilidad del decir en el que se anunciaba el olvido de la promesa de engendrar en nosotros la palabra. La promesa se reveló y emergió de este fondo áqueo el hombre o la palabra. El cuerpo oscuro de esta palabra inefable, para Valente, es la latitud de la noche última y primera de la creación, en que se halla suspendido el cuerpo del amor.

¿En qué lenguaje descenderá la suspensión de este cuerpo de la noche de amor de la antepalabra?

El silencio es la gran revelación.

LAO TSE

Habla, Yahvéh que tu siervo escucha.

Samuel, 3, 9.

Conocemos especularmente y por enigmas.

José Ángel VALENTE

Para Valente, «el lenguaje poético –en tanto que lenguaje que nos fuerza a una escucha personal del mundo y de nosotros mismos– cumple su función como una suerte de evidencia esencial y necesaria para nuestra supervivencia. Hoy, esta escucha del silencio ha dejado de existir para las gentes»<sup>42</sup>. Todo lo que ha escrito Valente arranca del silencio. El silencio aparece desde las primeras páginas de la obra poética de Valente como un estado del poeta donde la palabra empieza a formarse. Otras veces es un elemento de la composición del poema, de ahí que aparezca nominado en el poema. Por otro lado, el silencio es el lenguaje de lo que se sobrepasa. Aquello que la palabra no puede alojar y se muestra en lo que no tiene nombre. «¿Y qué será aquello que allí le dio? [...] Que por no tener ello nombre, lo dice aquí el alma aquello»<sup>43</sup>.

Ahora, la matriz generadora de la antepalabra muestra lo indecible en el poema como lugar o centro de manifestación. Se trata de un decir de aquello que aún no ha alcanzado un lenguaje y que, según Valente, emerge del «interior íntimo meo, como dice San Agustín hablando de la sustancia de lo divino encerrado en él, es decir, lo más interior de mi interior». La frase de san Agustín, está resonando a lo largo de los siglos en el Primer Himno a la Noche de Novalis, según Valente y, además, añade éste,

que arranca hablando de lo más interior del Alma de la vida. [...] El ejemplo más claro sería la oración, a la que se define como un estado en el que se habla con Dios para pedirle mercedes. Pues bien, dentro de la tradición cristiana, que es una de las tradiciones más desvirtuadas de occidente y, por supuesto, en casi todos los contextos religiosos, desde el Zen hasta los ritos afro-cubanos, el estado de oración ha sido descrito no como un habla, sino como una cesación de hablar, como un estado en el que uno ha dejado de hablar para dejar paso a la palabra, es decir, para que la palabra hable en uno. Y para no salirse de la tradición del pietismo alemán, que por cierto recibe cosas de la piedad molinista, dice Novalis «sólo cuando el lenguaje, según su propia naturaleza, se ocupa de sí mismo, se manifiesta en él, original y soberana la verdad... El escritor no es el que habla sino el que deja hablar al lenguaje»<sup>44</sup>.

42. Entrevista con Juan Pedro Quiñonero, «Valente es el poeta más importante de su generación», *Cultura/ABC*, (14-11-87), p. 45.

43. José Ángel VALENTE, «San Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido», *El Ciervo*, núms. 485-486 (septiembre, 1991), p. 37.

44. Entrevista a Valente en TVE en *Encuentros con las Letras*, núm. 223.

Según Valente no hay oposición entre el silencio y la palabra porque su palabra tiende a resonar de silencio.

#### 9.5.1. *Lenguaje del silencio. Suspensión de la antepalabra*

Para nosotros este lenguaje del decir lo indecible tiende al silencio como a su propia meta para expresar lo inexpressable. Para Valente lo indecible es el cuerpo del amor, cuerpo del poema, que se manifiesta en su materia de luz, que es el cuerpo angélico de Agone, como veremos.

La duración del deseo dejó en el cuerpo del amor huellas quemadas de luz o de conocimiento, que son presencias anticipatorias de cada porvenir engendrado después de cada progresiva unión de los amantes. Su rostro es el del espejo-fuente del amor immaculado, donde su memoria era la del fuego, en el que se ha consumido. Memoria del fuego del espíritu. En este cuerpo transparente yace, impreso en sus salivas amorosas, el cuerpo del yo-amante, abandonado en el cuidado tan alto de esta noche de amor. En el cuerpo transparente del amor se substancia y se alumbra el yo poemático hacia el centro del cuerpo, en el que quiere permanecer porque no busca el alba<sup>45</sup>. Para Valente este cuerpo nocturno que no busca el decir es el cuerpo de la poesía, porque,

La poesía no sólo no es comunicación; es, antes que nada o mucho antes de que pueda llegar a ser comunicación, incomunicación, cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarse en un agujero sin que nadie nos vea, para encontrar un vacío secreto, para adentrarnos en una habitación abandonada cuya puerta se pueda cerrar desde dentro sin que nadie en el exterior sospeche que una puerta se disimula en el muro, y para estarse allí en el claustro materno, seguros y escondidos, sin que nadie aparezca, sin que nadie nos saque a la luz pública, desnudos o indefensos, nos saque y nos suplicie y nos repita la sorda letanía cotidiana, la letanía aciaga de la muerte (Material..., p. 11).

El cantor como su canto es nocturno y en esta materia indecible, pero preñada de significaciones incallables, quiere permanecer, porque lo indecible, aquí la «noche», no busca el decir. En este sentido se expresa Valente, «el amante, en la alzada, no quiere salir de la noche (oh noche amable más que la alborada) donde se ha cumplido el amor. El alba señala el límite y la separación. Por eso el amante –o el cantor– se niegan al amanecer»<sup>46</sup>.

EL CUERPO del amor se vuelve transparente, usado como fuera por las manos. Tiene capas de tiempo y húmedos, demorados depósitos de luz. Su espejo es la memoria donde ardía. Venir a ti, cuerpo, mi cuerpo, donde mi cuer-

45. Para Valente el hecho de no salir de la noche responde al: «espíritu de una composición que era frecuente en la poesía medieval europea, que tenía como substancia la manifestación del deseo de no salir de la noche, pues era el lugar de la unificación del amante y de su amado, que le temían al alba porque con ella debían separarse. [...] [Además de esta costumbre provenzal], sin embargo, San Juan de la Cruz [...] escribe en La Noche oscura su deseo porque permanezca la noche, que es la unión del fuego: ¡Oh noche amable más que la alborada!» (Entrevista con Angélica Téllez Trejo, «Premio Nacional de Poesía de España. José Ángel Valente: la poesía como libertad», El Nacional, México [mayo, 1993], p. 9).

46. Manuel LLORENTE, «José Ángel Valente. En la poesía hay que andar por la cuerda floja», La Esfera/El Mundo, op. cit., p. 8.

po está dormido en todas tus salivas. En esta noche, cuerpo, iluminada hacia el centro de ti, no busca el alba, no amanece el cantor.

(NAC, 13)

Pero el cuerpo del amor, incallable, situado, en este espacio propicio para su revelación como es la medianoche, entre las contracciones inmóviles del amor, discurre por un horizonte que sólo él es indicio de que existe y no sabe dónde conformarse, ni sabe el final ni el comienzo de su fin. Se entrega al sueño transparente irresistible, –y él es el único que sueña–, y se dilata hasta la última huella laminar plena de la materia y, en ella, se hace hueco y en su ocultación gime y nace el rumor del deseo en el vacío de la sombra (NAC, 15). Esta voz transparente del cuerpo del amor se revela en los profetas porque es la palabra del principio o inicial y, ella era la que resonaba en nuestro olvido como la promesa de que la engendraremos en nosotros, y por ello, desde siempre, insistentemente nos convocaba a conocerla. Los profetas muestran el conocimiento de la palabra y adelantan el deseo de que el hombre sea la palabra inicial.

Los profetas muestran el camino hacia el encuentro con esta palabra inicial o antepalabra. Denuncian la realidad oscura del mundo que taponan los caminos de aproximación a la palabra, y muestran la renovación bautismal del hombre para nacer al mundo nuevo, el de la inocencia, que la palabra funda. Por otro lado, anuncian los castigos que destruirán el mundo, a la vez que, lo abrirán a las palabras de siempre, a las ciudades olvidadas, al despertar del sol que ya estaba sembrado en la nada y hoy brilla en el olvido, como ya Valente había adelantado (CA,77).

NO DEJÉIS MORIR a los viejos profetas pues alzaron su voz contra la usura que ciega nuestros ojos con óxidos oscuros, la voz que viene del desierto, el animal desnudo que sale de las aguas para fundar un reino de inocencia, la ira que despliega el mundo en alas, el pájaro abrasado de los apocalipsis, las antiguas palabras, las ciudades perdidas, el despertar del sol como dádiva cierta en la mano del hombre.

(NAC, 17)

Esta noche lacerante de espera, después de la destrucción sistemática del centro-sur (ADL, 73), manifiesta lo que es propio de ella los desiertos de aproximación, «lagartos extendidos», a la palabra. Estas figuras insinuantes de esta noche inefable son devoradas por la terrible sed de conocimiento, pero este deseo de conocimiento no llega a formular la pregunta o su signo, porque no se trata de un conocimiento ideativo, intelectual sino de un saber del corazón que, como la noche, ofrece su silencio. Todo deseo de conocer conlleva el movimiento de destrucción y de apertura a una nueva capa de conocimiento. Pero ahora, en el decir del silencio ¿dónde está el agente que nos respondería sin destruirnos? Para conocer hay que atravesar la muerte (NAC, 19).

La materia informe de este vientre nocturno de la antepalabra está sembrada de los reclamos nocturnos de amor que la noche pretende que permanezcan en la materia para que ésta, ahora alumbrada para siempre por el conocimiento más profundo del espíritu del fondo, no olvide su procedencia abisal oscura, es decir, la plenitud significativa de este fondo.

TENÍA el mar fragmentos laminares de noche. Los arrojaba al día. Para que el ave tendida de la tarde no pudiera olvidar su origen en los terribles pozos anegados del fondo.

(NAC, 21)



En este alumbramiento del atardecer la voz transparente del espíritu necesita de la corporeidad del alma para manifestarse. En este sentido Valente dice:

En las fases supremas de la vida mística, cuando el alma transfigurada por la unión percibe la unidad simple como estado permanente y continuo (el punto en que Juan de la Cruz habla incluso de la cesación del éxtasis), la salida y el retorno se unifican, y el espíritu reafirma en un nivel superior todo lo inicialmente negado. En este estado (estado de teosis, estado teopático) se operaría una reunificación de lo sensible (V, pp. 98-99).

El alma recibe el conocimiento de lo sensible al caer al mundo y se ha de espiritualizar para captar el conocimiento de corazón. Cuando el espíritu, desde ese estado superior del fondo, ha reunificado lo sensible, echa en falta al alma como soporte lingüístico de conocimiento. El alma, después de haber estado habituada a los sobrepasamientos amorosos con el espíritu y después de haber llegado a la unidad del espíritu mismo, no llega a ser «sentido corporal» que capte lo sensible, porque es de la materia del espíritu. No hay cauce o soporte lingüístico.

Y TÚ ¿de qué lado de mi cuerpo estabas, alma, que no me socorrías?

(NAC, 23)

Y, por ello, la voz del espíritu se sumerge en las aguas originarias que sólo asciende a la superficie para manifestar la totalidad de su silencio. Gracias al lenguaje del silencio se conoce esta realidad en su plenitud, y queda el silencio absoluto o su decir tácito, es decir, el no decir diciendo y el decir no diciendo.

INMERSIÓN de la voz. Las aguas. Entraste en el origen. Cabeza decapitada junto al mar. Después no quedan más silencios.

(NAC, 25)

#### 9.5.2. *Lenguaje de visión de la antepupila. Antimemorias*

Además de conocer la realidad del fondo de la antepalabra por el lenguaje del silencio, que continúa como materia abierta del fondo por decir, también se conoce este fondo por el lenguaje de visión que se muestra en la mirada. Se trata de una mirada inocente y absoluta del ver el fondo por el no ver. Este no ver en la oscuridad es el conocimiento de la noche, que se desconoce. Pero, para Valente lo importante no es una visión nueva sino ser un medio de visibilidad para empezar a ver lo que no se ve. Anterior a este espacio incipiente de empezar a ver, Valente sitúa la antepupila, que es la materia de lo nunca visible de la materia increada, que se presiente en la pupila y se manifiesta en la mirada como disolución transparente (NAC, 27). Este cuerpo nocturno de la antepalabra y de la antepupila descien- de, transparente o iluminado, a los recintos más hondos del alma y allí se hunde en la imposibilidad de ver –su conocimiento indecible– como posibilidad (NAC, 29). Y en esta profundidad todo es centro. Se trata de un lugar desértico, inhóspito del alma. Es un espejo donde no se reconoce porque sólo refleja el vacío de la fuente. El centro no significa nada si no hay encuentro, pero ¿con quién? El centro gira sobre sí mismo y en este movimiento la ficción candorosa de la infancia que huye, y por el propio movimiento giratorio no se puede retener porque no hay sujeto que la detenga. Queda el movimiento inmóvil del mismo cen-

tro, que se ha borrado espiralmente. Pero estuvo donde Agone estuvo. Sólo queda el amor o su herida abierta haciendo blanco en el centro blanco, disuelta, más allá del fuego del amor. Para Valente, «el blanco es el dolor de la Madre. [...] La Madre es más que llama. La Madre es como el fuego que hubiera dado ya toda su llama y ardiera sólo dentro de sí mismo» (V, p. 26). Y de este ardimiento, más allá de la llama de amor y del dolor, ya disueltos en el blanco, queda la vibración que configura sus temblores balbucientes.

El centro se ha borrado. Estaba aquí, en donde tú estuviste. Veloz el dardo hace blanco en su centro. Queda la vibración. ¿La sientes todavía?

(NAC, 31)

De lo configurado en esta vibración del centro, quedó sólo una huella indescifrable. Este sedimento del olvido es velo de la certidumbre: el espacio anticipador, que ocupó «la memoria» en el pasado inmemorial –referido a lo que fue en la existencia mortal– o en su nunca memoria –referido a lo que nunca ha sido–. Hoy se manifiesta en apariciones desnudas y fugaces: monumentos huecos, polvo ortopédico generador de destrucción, espesas figuras clericales que han reprimido e influido en nuestra memoria. La memoria ha ido devorando estas apariciones súbitas de la antimemoria y lo que queda, que se ha conocido por la experiencia poética, es memoria del fondo. Pero ¿de qué y de quién..., a través de qué destrucción o muerte hemos conocido este hueco en fuga de la memoria? (NAC, 33).

### 9.5.3. *Naturaleza femenina del poeta*

Una vez que se ha dado la manifestación de lo que ha sido y no ha sido de la antimemoria, hoy cuerpo vacío, se produce en el poeta el deseo de volver sobre lo que quedó fijado en la escritura de la experiencia. Pero esta vuelta sobre lo escrito lo desvirtuó porque, según, Valente «lo esencial en el arte es incorregible» (LPT, p. 8). Para Valente «el poema sobre corregido es un producto artificial, como una gestación fuera del útero» (Material..., p. 10). Parece que este poeta vulgar, residuo de su memoria, fue desbordado por su pasión poética y en ella ardió, pero este sobrepasamiento no supo encauzarlo. Quiso seguir la moda y dar testimonio pero no tuvo espíritu autocrítico. El sujeto poético se separa del otro, poeta mediocre, con el que no comparte ni amistad ni afinidad. La propia miseria de este poeta será un muro que separe a ambos para siempre (NAC, 35). Una vez que Valente se ha separado del otro, poeta mediocre, que nunca le visitó, «accede» a lo femenino, que es el centro de la materia generadora, donde siempre ha estado y donde se ha engendrado como poeta. Lo femenino para Valente es un estado originario, que atrae erótica y continuamente sobre sí, porque es cuerpo de luz oscura, siempre entregándose a la luz creadora, que alumbraba su realidad interior profundamente abierta. Lugar erótico de convocatoria que invita a ser penetrado en su hondura sin fondo. Lugar de encuentro y de manifestación del espíritu. Aquí brota de la espesura de la materia, por el verbo, el pensamiento poético.

LOS MUSLOS de la mujer eran largos y húmedos. El fino vello brillaba dorado al sol. Interminable profundidad sin fondo de la piel. Cuando reía, parecía su risa estremecerle el sexo y desatar bandadas, por el aire de indeclinables pájaros. Brotaba allí, me dije, como otras tantas cosas de la naturaleza.

(Jardín botánico)

(NAC, 37)

El lenguaje de este vientre erótico inmemorial, ahora pupila oscura se abre al conocimiento inmemorial a través del desconocimiento pleno de la pupila. La plenitud de la pupila de este vientre femenino, curiosamente, es la que se posa presil sobre la pupila del yo poemático, que es el mismo ámbito material poético porque éste es el que ha experimentado y ha conocido la unidad que ahora comparte con el tú esencial o antepalabra. La pupila plena se interroga a sí misma. Es una mirada que habla y muestra la plenitud del conocimiento de la pupila primera, a través de su resplandor o destello. Parece que la imaginación se consumió en el olvido de la llama del amor.

WHAT KILLED the dinosaurios?, preguntas mientras  
clavas en mi pupila tu pupila azul. ¿O quién? ¿Tú misma,  
un meteoro, una erupción volcánica? ¿Murieron uno a  
uno apuñalados o fueron víctimas tempranas de una súbi-  
ta y calculada exterminación?

(Anotación para un fin de siglo)  
(NAC, 39)

Lo que emite este lenguaje de visión son imágenes sucesivas que, incesantemente, por la tensión se aniquilan. Son presencias sin recuerdos, que aparecen de inmediato, y se disuelven en su aparición, pero queda la huella, que los redescrive: figuras, cuerpos, trazos... que constituyen el espacio que el polvo «sobrevuela». Lugar sin memoria. Esta memoria dispersa de lo inmediato conocido es una memoria de desierto y de desolación. No hay nadie, ni sujeto que la contuvo. No hay ni memoria ni tiempo. Y el yo poemático, dentro de esta condensación de la vida, conquistada por la aniquilación, desea escuchar «un gemido». Para ello, sacrifican el cuerpo del dios, pero en sus entrañas nada se manifiesta, sólo mortificación (NAC, 41).

#### 9.5.4. *Memoria naufragada. Escritura transparente*

Este tiempo dolorido de espera es el tiempo privilegiado. El tiempo del desierto que se llena de vacío devorador, que es sed por la palabra. Tiempo de destrucción sobre la destrucción perpetua. El viento, a modo de sierpe, elimina lo que ha quedado de la destrucción del desierto sobre sí mismo, y como larva absorbe los detritus, ya carcomidos por los animales hambrientos y por el sol del desierto. Es el estado de apertura máxima de la escritura en el que el vacío más oculto se dice a sí mismo. Lugar desértico donde nada se identifica y el viento que lo atraviesa se lleva los últimos rastrojos. Memoria del desierto abierta al porvenir de su propio latido. Nada queda. Este no quedar es el nuevo horizonte en el que la memoria se abisma. Memoria naufragada y abierta a su abismo.

En el horizonte, enormes paños de rojizas nubes si-  
guen con el descenso de la luz el naufragio ideal de la me-  
moria.

(NAC, 43)

El sol o logos alumbraba, ahora, la nueva cima conquistada al vacío, y el sur sacrificado ha sido anegado por la sangre orgánica en un vacío purificador que lanza sus elementos hasta el límite de los vientos para acabar de morir. Nadie habita este lugar desierto, y la revelación del dios adviene en la arena, y la sombra helada de la noche preserva el deseo ardiente de conocimiento en todas las vías de acceso al vacío. Luz, sombra y vacío es el ám-

bito que queda de la aniquilación continua. Lo que en este espacio se manifiesta lo devora la soledad. La soledad se alía con este ámbito desolador en su deseo de constituir su propio centro germinativo, absorbiendo todas las figuras y, por fin, el soplo susurrante del silencio asciende en su sonoridad más profunda.

La soledad hambrienta devora las figuras. Sube el silencio contra el cielo, enorme, como un grande alarido.

(NAC, 45)

Este silencio, que podemos llamar antesilencio, es la raíz de lo increado. Ya ha quedado suficientemente explícito que el silencio es la raíz de lo creado. El antesilencio anticipa el sonido primordial del dios de la nada, que se manifiesta en una escritura de trazos o huellas dactilares, impresos en las ondas activas del aire quemado en amor, para empezar a escuchar el silencio. Este no espacio es el lugar idóneo de escucha de los rumores del origen, que son presencias anticipatorias y comienzos de decir, súbitos, que constituyen la plenitud del sonido. En este silencio originario se halla el cuerpo del dios, que adviene por el ritmo y por el son del silencio hasta las contracciones balbucientes del decir.

DEDOS sobre el tambor, la piel tendida, el aire que se llena de un susurro de huellas dactilares, de comienzos de oír, de oídos o silencios súbitos, plenitud del sonido, el silencio es la pura plenitud del sonido. Acelerada percusión. Los dedos. La llamada del dios. Los dedos solos sobre el puro temblor.

(NAC, 47)

En este temblor del decir los cuerpos se transparentan en la luz. Y cualquier residuo de dolor, por la espera de la revelación, ha desaparecido (NAC, 49). Todo es lugar de ausencia en expansión, de plenitud informe abierta a su propio fondo intuido que, ahora, es una zona de paz y quietud, donde, «No/ quedan ya residuos de la muerte» (NAC, 49)

Y a este espacio abierto y pleno desciende el yo poemático. Nadie puede reconocerle porque esta imagen no le pertenece a él, porque es del olvido. Cuerpo que es el del aire y de la transparencia del olvido, y a nadie pertenece. Este cuerpo salido de la oquedad del aire es un cuerpo innominado disuelto en la nada (NAC, 49). Desde esta nada esencial se escribe, es decir, desde la esencia oscura de las cosas, desde donde las palabras y las cosas son conformes. La muerte nos ha de orientar por su capacidad de desfondar la materia hasta llegar a este espacio transparente donde los objetos se nombran por el lugar que señalan.

QUERÍA escribir unter den Linden. Escribir las palabras en el mismo lugar al que designan. Igual que los graffiti. Decir ante un simbólico público alemán der Tod ist ein Meister aus Deutschland. Como si yo mismo fuese un campesino de esa tierra. Decirlo con amor y con tristeza.

(NAC, 51)<sup>47</sup>

En la escritura se ilumina la espera oscura de la materia, que transparenta, en su fondo inocente, las vías de acceso, todavía visibles, de la palabra (NAC, 51). A este presente

47. Las expresiones en cursivas las toma Valente del poema de Paul Celan «Fuga de muerte», que Valente traduce y se publica en ABC Cultural, núm. 166 (6-1-1995), p. 22.

eterno transcendido del olvido –o de la inocencia–, al que la muerte orienta, llegaron otros, los lazarinos y los exiliados en la diáspora interior para entrar en la visibilidad del nombre, cuyas imágenes se conservan porque quedaron fijadas en la escritura<sup>48</sup>. A partir de ésta, el recuerdo emerge como una jaculatoria vertiginosa de la materia del fondo abierto. Pero Valente destruyó las imágenes y se quedó en el vacío, casi sin sitio para posar sediento de más conocimiento. Pero hay que seguir estando en este deseo petrificado. Deja Valente la ausencia como presencia, encallada en este torbellino de la sed, como mancha que nos daría el número o la dimensión, la distancia o la cercanía de nuestro propio pensamiento respecto de su íntima raíz divina para alumbrarse (NAC, 53).

En este estado suspendido del quedar se manifiesta la materia inmaterial angélica y creadora. Por eso se suceden súbitos los momentos plenos y creadores en la pulcra luz natural de lo que es soplo del espíritu. De esa materia transparente y angelical, suspendida, quedan los «fragmentos» totales del origen divino, condensados en el punto del decir, como provocación para hacer aparecer en la página en blanco el absoluto silencio por el poder evocador del mismo espacio en blanco.

Si en la escala del conocimiento, que hemos seguido, el proceso de desvelamiento de la materia iba desde la oscuridad de la materia hasta las primeras tinieblas, y el gris de éstas lo habíamos perforado hasta llegar a la materia única en la que el gris se abría a la luz del blanco, ahora el vector que propone Valente es del «blanco, azul y ángeles». Se trata de una gradación instantánea de eternidad, disolución, plenitud y transparencia, en la que se ofrece el conocimiento divino de forma inmediata. Nadie puede llorar porque no hay sujeto que sostenga el llanto, sólo queda la materia divina engendrada en el fondo blanco del hombre o de la antepalabra.

EN EL CIELO de París se entrecruzan las nubes. Súbitos intervienen los azules. Ríos limpios de luz, las alas.  
¿Dónde buscas la cabeza del ángel? Ángeles degollados al  
pie de las guitarras. Blancos, azules, ángeles. ¿Quién podría  
llorarte, muerto, en esta tarde?

(NAC, 55)

Para Valente, el blanco transfigurador y deslumbrante de la palabra emerge de la muerte, y esta blancura silente adviene, creándola, en la palabra. Palabra blanca emitida que nombra su naturaleza divina resurrecta. Quizá, sería mejor emplear en lugar de «palabra» el término «voz» por la sutileza material de ésta, y por el espesor material que supone aquélla. En la transfiguración de la palabra, ésta queda sobrepasada por la belleza del espíritu, que el poeta intenta atrapar por los colores, la luz, la transparencia, el sonido y el silencio. La palabra o la luz blanca contiene todos estos elementos.

#### 9.5.5. *El poema coincide con su enigma. Cuerpo de Agone*

Esta palabra en blanco es el cuerpo de Agone disuelto y alumbrado en los bordes blancos del decir el poema, pero ¿cómo el lector lo puede rescatar del poema para conocerlo? El lector se enfrenta a la dramática imposibilidad de decir lo que allí está y puede emerger. Valente plantea la escritura como enigma. «Juego o pasión del lenguaje y del co-

48. Valente dice al respecto «por eso escribo, para no perderme, y trazo signos, dejo ciertas huellas, antes de ser mi yo borrado». («El maestro de la llama», *El País*, op. cit., p. 15).

nocimiento. Conocemos especularmente y por enigmas. Conocer es, de enigmático modo, sumergirse en el inconocimiento. Omisión, pues, de los nombres justamente para que se desencadene la nominación o se reproduzca la propuesta de la Esfinge, la que pedía o exigía un nombre»<sup>49</sup>.

Esta materia disuelta, plena y transparente del cuerpo de Agone es lo que hay que conocer. El inicio de empezar a decir lo desconocido adviene en la transpiración de su voz resurrecta, que es semejante a la de aquellas «multiplicadas muertes» (M, 67) en las que, Agone, solitario, se desengendraba. Valente dice: «Agone es un personaje muy próximo, con cuya disolución se establece un diálogo imposible. Se trata de un ser previamente existente en la órbita de mi creación poética [...]. Un ser desaparecido que era, en buena medida, yo mismo»<sup>50</sup>.

Valente quiere morar con Agone en esta voz amorosa de vida pero, algo ha cambiado, de esta muerte con respecto de aquéllas, porque esta muerte es la más profunda y la siente como un muro más denso –«muerte física»– de incomunicación, pero el amor lo derribará, permitiéndoles habitar la unidad de la muerte, que mostrará el lenguaje oscuro del silencio –o la imposibilidad de decir y de callar– en los súbitos encuentros entre ambos, que ahora comienzan.

DE TU ANEGADO CORAZÓN me llega, como antes  
tu voz, el vaho oscuro de la muerte. Habitame con ella. Ni  
siquiera la muerte pueda de mí jamás arrebatarte.

(NAC, 59).

En el primer intento de dialogar, no hay encuentro con Agone. Esta imposibilidad de hablar con él es la forma final de su esperanza, porque la imposibilidad es su posibilidad, ya que mora en la oscuridad inefable del poema. Aunque de momento la sombra ascienda y no llegue a la luz, al fin el decir discontinuo de la palabra y del silencio podrán dar señales de la inefabilidad del poema (NAC, 61). Sobre esta infinitud del decir, que fue lugar de revelación divina, y ahora, es espacio de los súbitos encuentros entre Agone y el lector-poeta, el yo poemático dibuja la doble vía, en que se han forjado estos encuentros súbitos, que reproduce el latido del corazón, silencio y palabra, salida y regreso, inmovilidad y movimiento, inspiración y expiración, en un ir y venir constante a la fuente respiratoria de los sueños donde Agone, ahora, vive la infinitud del sueño originario, que fue un largo camino de exilio y de encuentros sacrificantes (NAC, 63)

Por este latido del corazón la materia poética de Agone asciende lentamente al lugar de la cita, y se escuchan los primeros indicios de la voz de Agone. «Una voz que apenas ha sido aún oída. Voz difícil de oír»<sup>51</sup> (NAC, 65). Además de encontrarse Agone y el poeta-lector en el decir infinito de lo inefable, y en la escucha de la voz, también se encuentran en la mirada. Agone se manifiesta como figura fulgurante, como si este cuerpo, que ahora pertenece a la sombra, saliera, de repente, y activara con su luz angelical la raíz del mirar del yo poemático. Pero se trata sólo de un destello del deseo ardiente del poeta de sacar a la luz lo que habita la sombra.

49. VALENTE, «José Miguel Ullán y la ceniza de los mirlos cantores», *El País* (5-5-1985), p. 3.

50. MANUEL LLORENTE, «José Ángel Valente. En la poesía hay que andar por la cuerda floja», *La Esfera/El Mundo*, op. cit., p. 8.

51. VALENTE, «Perfil de una voz», *Culturas /Diario 16*, núm. 5, op. cit., p. V.

EN MIS OJOS se agolpa repentina la luz. Como si tú,  
de pronto, volvieras a la vida.

(NAC, 67)

Y, por fin, el último encuentro de Agone con su cuerpo enigmático de la nada, del ser con la nada. El cuerpo de Agone, disuelto en el cosmos, se manifiesta en el atardecer como un cuerpo anónimo, donde lo innombrable y el nombre son lo mismo. Ya no comparten señal que les identifique. Agone pertenece al ser innombrable de la nada (NAC, 69).

Según Valente «el poema se sitúa así ante nosotros como un objeto desconocido y la lectura es el inédito placer del descubrimiento»<sup>52</sup>. El cuerpo cósmico y anónimo del poema se halla en tensión de alumbramiento y el poeta-lector intenta sacar el enigma a la luz, pero ni la palabra y ni el silencio sirvieron como vehículos de interpretación. La palabra nueva fundaba la nueva realidad, que se substanciaba en el extremo del silencio y en él, se disolvía. Pero por debajo de esta realidad hay otra más amarga: no ha habido resurrección. El cuerpo de Agone permanece en el poema en esta tensión entre la palabra y el silencio, en el vacío indecible e incallable.

NI LA PALABRA ni el silencio. Nada pudo servirme  
para que tú vivieras.

(NAC, 71)

Para Valente, «la palabra portadora de esa visión –visión de la no visión– suspende el decir, deja el lenguaje en suspenso, se hace oír como un silencio o en el interior de un silencio. Secreto o enigmático estar es el de la palabra en el verso»<sup>53</sup>. Efectivamente, el cuerpo de Agone está suspendido en la escritura enigmática del poema como receptáculo de la negación de todo, cuyo vacío indecible se alumbra con la presencia de Agone. Pero esta ausencia no se ha llenado con el cuerpo de Agone. El yo poemático ha perdido el objeto amado y el vacío sigue indecible.

ME PARECÍA AHORA como si quedase en suspenso el  
amor. Y no era eso. Tan sólo tú no volverías nunca.

(NAC, 73)

El yo poemático entra, desasido, en esta tierra insumisa del poema pero no encuentra a Agone a pesar de que está. Veíamos que la desnudez era un modo de ser, aquí ya es modo de estar en el nombre innominado. No hay claves para ningún tipo de aprehensión de Agone. El yo poemático, poeta-lector y poema son tres entidades diferentes objetivamente. Se intuye que en esa materia anegada en el enigma del poema, el poeta y Agone se hallan, manifiestamente, resurrectos y divinizados, son dos pájaros amarillos<sup>54</sup>.

52. VALENTE, «José Miguel Ullán y la ceniza de los mirlos cantores», *El País*, op. cit., p. 3.

53. VALENTE, «Ungaretti. Inocencia y memoria», *Culturas /Diario 16*, núm. 149, op. cit., p. 1.

54. Este paisaje sumergido con pájaros amarillos, evoca el título *Paisaje con pájaros amarillos*, que es el título de la segunda parte de *No amanecer el Cantor*. Este título lo toma Valente de un cuadro del pintor suizo-alemán Paul Klee, que a él le gusta tanto. (Cf. Entrevista con Angélica Téllez Trejo, «Premio Nacional de Poesía de España. José Ángel Valente: la poesía como libertad», *El Nacional*, op. cit., pp. 9-10).

PAISAJE sumergido. Entré en ti. En ti entréme lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé. Tú, sin embargo, estabas. No me viste. No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad.

(NAC, 75)

El yo poemático se sumerge en la experiencia de la sombra inefable de Agone hasta el extremo petrificado o «costado» pero orgánico, en el que Agone respira y horada su sombra para beber la última respiración de Agone. Este eterno desear ser Agone, resucitando en él, es la última cita con Agone.

TARDE final. Declina pálida la luz. Yo fluyo desde la herida abierta en mi costado hacia el endurecido río de tus venas.

(NAC, 77)

Al fin, en este punto petrificado renovador de agua y sangre, el mundo converge, en lo que fue, en su nada. El mundo es su propia materia originaria, hálito. La redención es un hecho, trasmutado en el Punto Santo de germinación. Punto inicial y final en el que el soplo del espíritu nombrará las cosas del mundo por su nombre «secreto y escondido» o lo que es lo mismo en el poema convergen transparentes escritura y enigma.

CONVERGENCIA. La hoja cae sobre la hoja. La lluvia en la extensión total del llanto.

(NAC, 79)<sup>55</sup>

#### 9.5.5.1. *El acto de nombrar la materia transparente*

«Por no tener la forma trazada nombre, le buscamos y le imponemos varios». «Es la tentación del nombre...», palabras que Valente<sup>56</sup> recoge de Barthes, y añade, por esa «pasión de los nombres, oficio bautismal de la poesía, [...] para expresar la inesperada intimidad de las cosas»<sup>57</sup>. En este punto inicial y final, el yo poemático convoca por el nombre a Agone, enigma del poema, para que se manifieste, pero esa clave ya no le corresponde, la ha olvidado. Sin embargo, desde este olvido emerge el decir innombrable del nombre. El secreto de Agone es nombrar por omisión de los nombres.

YO CREÍ QUE SABÍA un nombre tuyo para hacerte venir. No sé o no lo encuentro. Soy yo quien está muerto y ha olvidado, me digo, tu secreto.

(NAC, 81)

55. Habíamos dicho en el poema NUN de Tres lecciones de Tinieblas que la expansión de la materia del mundo iba tras la nostalgia de lo que fue. Y en este exilio interior se llegaría a un punto en que la mirada se convertiría en mirada, y la hoja en hoja. (Véase TLT, 45).

56. José Ángel VALENTE, «José Miguel Ullán y la ceniza de los mirlos cantores», *El País*, op. cit., p. 3.

57. IDEM, «Diez poetas en diez años de poesía cubana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 16 (1950), p. 142.



Lo que tiene que nombrar es el olvido de este punto final e inicial constituido por las cenizas de quién, si no hay nadie, como si éstas tuvieran otro destino distinto del anónimo. Esta imagen de posibilidad de nombrar lo anónimo se manifiesta en la mirada de nadie. El yo poemático camina sobre el sin fin yermo y frío de esta tierra de nadie del poema y al final ingresará en el desconocimiento e inefabilidad de la pupila (NAC, 83). Pero esta oscuridad inefable se alumbrará a su conocimiento transparente que, ahora, se hunde en el punto inicial y final. Las nubes fueron formas del aire consumido en el fuego del amor y, su llama se disolvió en el blanco. Esta experiencia que transformó el gris en el blanco la atravesó Agone en su periplo de exilio interior, de distancia y de contemplación oscura para poder entrar en el nombre<sup>58</sup>. Esta experiencia, una vez dada, se ha desvanecido y ya desde el olvido blanco emergen estas nubes, que son condensaciones de este olvido, que se alumbran como conocimiento divino.

¿QUÉ SON ESTAS NUBES, dime, que el viento arrastra como cabelleras al término encendido de la tarde? ¿Hiciste tú ese camino? ¿Sin mí lo hiciste? ¿Cuándo?

(NAC, 85)

Después de estos alumbramientos la visión se deshace, y, en el descenso oscuro al punto final e inicial, este conocimiento va substanciándose hacia la sombra más profunda, y en la reciedumbre de esta mirada total de la materia, Agone se disuelve. La mirada se ha transformado en mirada, y el lenguaje de visión se disuelve en el espacio de manifestación, que es lo inmediatamente dicho y por decir (NAC, 87). En este juego del nombrar, Agone ha sido nombrado por la omisión de los nombres. Juego poético y solitario que le permitía anidar en el círculo de la soledad, cada vez más profundo, donde el cuerpo de Agone es un despojo anónimo de lo no nombrado. En este lugar solitario no pudo morir Agone, porque en la soledad nadie muere sino que sobrevive en la latencia de su ausencia (NAC, 89).

#### 9.5.5.2. *El espejo del poema*

Esta nada transparente es el espejo del poema que ya no refleja nada. Se borraron las imágenes y quedó el vacío del mirar. En el espejo queda la disolución de la nada y la transparencia. Pero la mirada vacía de Agone sigue en el espejo, a pesar de que el yo poemático se mire y no se reconozca, porque lo que ve es el rostro límpido de la fuente. El yo poemático no ve el objeto que pretende ver, porque ya no es realmente él mismo ni nada de sí mismo se contempla allí.

EN EL ESPEJO se borró tu imagen. No te veía cuando me miraba.

(NAC, 91)

El espejo refleja una infancia común o compartida. La muerte de ambos les descubre la unidad y la certidumbre de la resurrección de las cenizas ardientes. Por ello, ambos, ya muertos, quieren renacer a la vez, de ahí que Valente identifique la ceniza y la flor, como muerte y resurrección en la unidad disuelta del cuerpo o poema (NAC, 93).

Agone y el yo poemático han tenido que descender por las cenizas para entrar en la disolución final y todo comienza a entrar en quietud bajo la inmovilidad del gris, que el es-

58. IDEM, «El maestro de la llama», *El País*, op. cit., p. 15.

pejo-poema multiplica en significaciones profundas a punto de emerger de este fondo ácueo, diamantino y poético. Este movimiento quieto engrosa la materia espiritual metalizada, a la vez que la lanza hacia fuera, cada vez más prístina. Toda esta ausencia, cuerpo de las aguas transparentes, es el cuerpo de Agone por decir en el poema. Lo que se pretende decir es este infinito tú esencial o antepalabra, pero el lector no tiene claves en las que apoyarse para decir la inmensidad de este cuerpo enigmático.

HAY UNA QUIETA PAZ metálica en el aire bajo el tendido gris que el lago inmóvil multiplica. Plata color ceniza el agua, el ala, el vuelo, el aire, el tuyo, el de esta ausencia.

(NAC, 95)

El yo poemático conoce dos claves poéticas para llamar a Agone. Una la que le había pertenecido, Agone, y otra, más secreta, a la que todavía respondía, la de la ausencia: pájaro solitario. Éste es el nombre que Valente ha perseguido durante todo el camino de desnudez para ser del hálito del nombre.

SABÍAS que sólo al fin sabía yo tu nombre. No el que te perteneciera, sino el otro nombre, el más secreto, aquél al que aún pertenecías tú.

(NAC, 97)

Para Valente, el arte poético se realiza sobre esta materia leve o sobre la simplicidad de la materia interiorizada y unificada del pájaro solitario, en la que las formas se renuevan, constantemente, y emergen siempre nuevas en una búsqueda radical del último no-ser de la materia hasta la desaparición en el poema. Para Valente este estado de apertura es «estado [...] de disponibilidad y de receptividad máximas caracterizado por la tensión entre ausencia e inminencia [...]. Ausencia e inminencia del Nombre en el no lugar donde se inicia la revelación» (V, p. 254).

EJERCEMOS UN ARTE mínima, pobre, no vendible, salvo en contadas ocasiones, nunca públicas, igual que ésta, aquí, en la tarde, en la hora incierta de la absoluta desaparición.

(NAC, 99)

#### 9.5.5.3. Lugar vacío de la revelación. Poema matriz de la nada

Este no lugar solitario es el rostro de Agone frente a la nada, disuelto en sus ojos adentro, donde Agone, como el ángel, manifiesta su fulgor velado y abrasador, sin soporte de expresión –voz, mirada, silencio–. Pero la sombra, como materia orgánica, cubre esta transparencia hacia su propio interior y en él se disuelve. Agone se desnace (NAC, 101). Agone se halla en su secreta luz lunar de la alta contemplación como materia infinita anhelante, inscrita en la melancolía de la desaparición y en el inconocimiento de lo no creado. Su signo es esta luz «lunar» que, según Valente sólo alumbraba al místico en los estadios superiores. Agone es la tiniebla clara que se esfuma lentamente como Eurídice. La distancia de Agone, ahora, sería la de una lejanía presente en fuga. El término «místico» puede adaptarse para Valente en cuanto que, para él, la mística ha sido una forma

de acercarse a formas de exploración o experiencia de la interioridad –no sólo la personal, sino la del lenguaje– que han encontrado en los místicos una ejemplar radicalidad. Muchas

veces he repetido que en tradiciones distintas de la occidental, experiencia poética y experiencia religiosa generan formas de vida y de expresión muy próximas, cuando no coincidentes. He aquí el contexto general de mi acercamiento a la experiencia mística, no sólo cristiana, sino india, árabe o extremoriental<sup>59</sup>.

TU SIGNO era la luna. Tu luz, lunar. Melancolía. Hue-  
lla tan lenta de tu desaparición. Nunca estuviste tú de mí  
más próximo.

(NAC, 103)

En este estadio tan alto de contemplación no hay cauce de expresión que aprese tal estado en la escritura. Probablemente no le interesa, ahora, a Valente la escritura-red en la que aprehender el silencio absoluto, sino la continuidad de la creación. De ahí la consideración de la nada, como un cuerpo vacío, que gira sobre su propio vértigo, engendrando más vacío.

SOY débil. Nosé dónde apoyarme. Vacío está de todo  
ser el aire. No estás. No estoy. Qué giratorio cuerpo el de  
la nada.

(NAC, 105).

En este poema o cuerpo abierto en la nada, la metáfora del nombrar no se detiene, no se fija, se nombra en fuga por lo que los nombres se deshacen continuamente, hasta llegar al horizonte que es CREACIÓN CONTINUA porque el atardecer es igual a la plenitud de la mañana en el que se ha unificado sueño y despertar. Ahora, en este horizonte, Valente trata de captar el espejismo del cuerpo de la esfinge que no logra descodificar, porque tiene que destruir aquello que tiene que nombrar y lo que quiere nombrar huye constantemente. En este sentido, si las imágenes eran el cauce de lo visible y éstas han desaparecido, ¿quién puede reconocer a Agone que ya no está ni él ni sus imágenes, a través de las cuales se hubiera manifestado lo visible y con ello su identidad, referencia única de lo visible? (NAC, 107).

En este poema matriz de vacío y de fuga de lo que ha nombrado la materia transparente de Agone, todavía el poeta quisiera adentrarse para rescatar, en alguna rendija, algún fragmento de Agone sobrevivido, para deshacerlo absorbiendo su conocimiento. Este vacío de nada es la matriz gestadora que transforma un espacio en lugar de creación permanente.

QUISIERA haber estado en los lugares en donde tú estu-  
viste, en todos los lugares donde hay acaso aún o sobre-  
vive un fragmento de ti o de tu mirada. ¿Sería este vacío  
tuyo lacerante lo que hace de pronto un espacio lugar?  
¿Lugar, tu ausencia?

(NAC, 109)

Y en este no espacio o lugar de celebración ¿a qué dios invocaba el poeta? Valente ha llegado muy lejos en su vacío interior, por lo que se halla, también, muy lejos de los dioses del fondo, que había invocado (EI, 343). El fondo del hombre o de la antepalabra consti-

59. Manuel LLORENTE, «José Ángel Valente. En la poesía hay que andar en la cuerda floja», *La Esfera/El Mundo*, op. cit., p. 8.

tuido por el pájaro solitario, es una realidad abierta y la latitud de ésta, abismada a sí misma es el olvido de lo innombrable.

NO PUDE DESCIFRAR, al cabo de los días y los tiempos, quién era el dios al que invocara entonces.

(NAC, 111)

En este estadio tan alto de olvido se suceden los despertares del ser despierto por lo que vivencia el soñar-despertar como unidad sucesiva y continua en la que todo es revelación. Para Valente vivir es fácil si vivir consiste en continuar estas sucesiones engendradas por el movimiento de la materia creadora. Lo difícil será remontar los despojos de esta etapa continua de creación.

Vivir es fácil. Arduo sobrevivir a lo vivido.

(NAC, 113)

Todo el espacio de creación está constituido por la disolución de todas estas sucesiones en el blanco anticipador, en el que se muestra la sabiduría y la gracia de la luz transparente del pájaro solitario. Es el punto más alto al que Valente ha llegado en la búsqueda de aquel yo secreto y desconocido, en el que coinciden Agone o el pájaro solitario y el espíritu. La materia diamantina del espíritu en esta cima, tan alta de lo impronunciado de la nada, constituye el pensamiento humano en tanto que divino. Pero en este recinto tan hondo el movimiento inmóvil creador se ha petrificado, y en él, el pájaro solitario no encuentra reposo.

LA BLANCURA siniestra de la nieve. El bajo techo gris del aire. Las nubes como bestias abatidas al ras de las techumbres. La lividez del ala o del espacio como placa metálica sobre nuestras cabezas. Ciudad de pálidas usuras. Podrán otros mirarte con más alegre corazón. Jamás el ave que nunca en ti encontró reposo ni morada.

(NAC, 115)

Y por ello, este movimiento inmóvil cimero todavía se mueve por la melancolía de lo divino inscrito en la búsqueda continua de lo blanco, punto sacrificial donde convergen, «repeliéndose» las dos superficies laminares blancas donde, espontáneamente, mora el espíritu del pájaro solitario, origen del poema. Este no color, el blanco, define el dolor que lleva a la desnudez y a la celebración de todo el decir. Llegar a este punto de disolución de la página en blanco no es suficiente si no contamos con el testimonio del morador de este lugar silente (NAC, 117). En este lugar en blanco todo es igual a todo y en esta disolución final el poeta cae en la cuenta del vivir efímero con Agone. Se trata de un tiempo único que responde al momento instantáneo de luz en que se aprehende el enigma del poema. La muerte, sin embargo, ahora, ha subsumido este pasado puntual e instantáneo de encuentro con Agone en cenizas, y de ellas emergerá, como el ave fénix, una nueva significación, un nuevo conocimiento o una nueva existencia del poema, que será matriz perpetua de nuevas significaciones.

PARA CUÁN POCO nos sirvió vivir. Qué corto el tiempo que tuvimos para saber que éramos el mismo. Mientras el pájaro sutil de aire incubaba tus cenizas, apenas en el límite soy un tenue reborde de inexistente sombra.

(NAC, 119)

El yo poemático, sumido en la soledad de los bienaventurados y ante las nuevas perspectivas que visiona sobre la materia creadora, ve deshacerse el espacio de manifestación de lo divino y no sabe, si Agone, como el ave fénix, renacerá de sus cenizas o si este desahucamiento volverá a ascender y a iluminarse generando más materia para crear. ¿Pervivirá el movimiento creador en una materia que agoniza o combate en sí misma por la disolución final en el blanco?

AHORA que sentado solitario ante la misma ventana  
veo caer una vez más el cielo como un lento telón sobre el  
final del acto, me digo todavía ¿es éste el término de nues-  
tro simple amor, Agone?

(NAC, 121)

La obra de Valente camina hacia una disolución final cada vez más transparente. Su obra poética todavía busca cualquier estímulo exterior que pulse su memoria naufragada y fugaz para reconstruir el centro vacío del laberinto de la palabra. Por esto no hay que dejar morir los fragmentos, que son expresión de la ausencia.

Proyecto de epitafio

DE TI no quedan más  
que estos fragmentos rotos.

Que alguien los recoja con amor, te deseo,  
que los tenga junto a sí y no los deje  
totalmente morir en esta noche  
de voraces sombras, donde tú ya indefenso  
todavía palpitas<sup>60</sup>.

Éstos recompondrían la esfinge de la fuente, que de momento parece imposible. Así lo muestra, también, este texto escrito en el mismo escenario que estos últimos poemas de *No amanece el cantor*.

«En este París, que el viento frío de noviembre barre a ráfagas salgo a buscar, bajo el tapiz espeso de las hojas, fragmentos de mi vida. Todo me parece roto o fragmentado, como si fuese, al término, imposible recomponer el rostro que tuvimos ayer en el espejo, la fe que nos movió, tal vez creyéndonos sujetos de un destino, protagonistas sin saber de qué –¿de qué?– en el triunfo cierto del otoño y el naufragio sin fin de la memoria»<sup>61</sup>.

El recobrar la esfinge del espejo de la antepalabra, que pedía o exigía un nombre, sería la salvación porque en ella recupera el conocimiento de lo uno. Por este deseo eterno el poeta está condenado, dulcemente, a una vida en soledad pero con lo divino.

En soledad vivía  
y en soledad ha puesto ya su nido,  
y en soledad la guía  
a solas su querido  
también en soledad de amor herido.

(Cántico espiritual, XXXV)

60. Valente publicó este poema, «Proyecto de epitafio», en ABC Cultural, núm. 130 (29-4-94), p. 17. Después se publicó en *Nadie*, Fundación César Manrique, Peñola Blanca, Lanzarote, 1996.

61. IDEM, «El maestro de la llama», *El País*, op. cit., p. 15.

Se trata de la soledad divina y plena del bienaventurado Agone:

¡Om!

Aquél es Plenitud.

Éste es Plenitud.

La Plenitud nace de su Plenitud:

Todo lo que existe es Plenitud.

¡Om! Paz, Paz, Paz.

(Upanisads, p. 11)

III

## BIBLIOGRAFÍA





## 1. OBRAS DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

### 1.1. *Poesía*

- A modo de esperanza, Madrid, Colección Adonais, Ediciones Rialp, 1955.
- Poemas a Lázaro, Madrid, Colección Antonio Machado, Ediciones Índice, 1960.
- Sobre el lugar del canto, Barcelona, Literaturas, Colección Colliure, 1963.
- La memoria y los signos, Madrid, Ediciones Revista de Occidente, 1966.
- Siete representaciones, Barcelona, El Bardo, 1967.
- Breveson, Barcelona, El Bardo, Editorial Ciencia Nueva, 1968.
- Presentación y memorial para un monumento, Madrid, Poesía para todos, 1970.
- El inocente, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1970.
- Punto cero (Poesía, 1953-1971), Barcelona, Barral Editores, Insulae Poetarum, 1972. (Incluye todos los libros precedentes más «Treinta y siete fragmentos».)
- Interior con figuras, Barcelona, Barral Editores, Colección Ocnos, 1976.
- Material memoria, con dibujos de Antoni Tàpies, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979.
- Punto cero (Poesía, 1953-1979), 2ª edición, Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca Breve, 1980. (Incluye todos los libros precedentes).
- Estancias, Madrid, Entregas de la Ventura, 1980.
- Tres lecciones de tinieblas, con ilustraciones de Baruj Salinas, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980.
- Sete cántigas de alén, con presentación de Xesús Alonso Montero, Sada-A Coruña, Ediciones do Castro, Colección 17 de maio/poesía, 1981.
- Tránsito, Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1982.
- Mandorla, Madrid, Poesía/Cátedra, 1982.
- A Madame Chi, en remerciement du réveil, Málaga, ed. Salvador López Becerra, 1982.
- El fulgor, Madrid, Poesía/Cátedra, 1984.
- Nueve poemas, Universidad de Granada, Aula de poesía, 1986.
- Al dios del lugar, Barcelona, Tusquets Editores, 1989.
- Cántigas de alén, con dibujo de Antonio Saura, Traducción de César Antonio Molina y estudio preliminar de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, Biblioteca Àmbit, 1989. (Incluye Sete cántigas de alén más otros ocho poemas en edición bilingüe gallego-castellana. Edición gallego-catalana con otro dibujo de Antonio Saura y traducción de Ramón Balasch i Pinyol, en Cantigues d'enllà, ibidem. Con dos poemas menos, existe una edición gallego-castellana nonata, con un primer dibujo de Antonio Saura, Barcelona, Ediciones del Mall, Serie Ibérica, 1987). Nueva edición de Cantigas de alén, Consorcio de Santiago, 1996.
- Treinta y siete fragmentos, con dibujo de Antonio Saura y prólogo de Antonio Domínguez Rey, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, Biblioteca Àmbit, 1989.

- No amanecer el cantor, Barcelona, Tusquets Editores, 1992.  
 Material memoria (1979-1989), Madrid, Alianza Editorial, 1992. (Incluye toda la poesía publicada en castellano entre 1979 y 1989).  
 Cuatro poemas inéditos, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 1995. (Ilustraciones de Manolo Prego, Flavia Álvarez y José Ángel Valente).  
 Nadie, Peñola Blanca, Fundación César Manrique, Lanzarote, 1996.  
 El fulgor. Antología poética (1953-1996), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1998.

### 1.2. *Antologías*

- Noventa y nueve poemas, prólogo selección y addenda de José Miguel Ullán, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 1981.  
 Entrada en materia, edición de Jacques Ancet, Madrid, Ediciones Cátedra, Letras hispánicas, 1985.

### 1.3. *Narrativa*

- Número trece, Inventarios provisionales, Las Palmas, La voz en el laberinto, 1971.  
 El fin de la edad de plata, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1973.  
 Nueve enunciaciones, con dibujos de Brinkmann, Málaga, Begar Ediciones, 1982.  
 El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.

### 1.4. *Ensayo*

- Las palabras de la tribu, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971, 2ª edición aumentada brevemente, Barcelona, Tusquets, 1994.  
 Ensayo sobre Miguel de Molinos y edición de Miguel de Molinos, «Guía espiritual», seguida de la «Defensa de la contemplación», por primera vez impresa, Barcelona, Barral Editores, Rescate Textual, 1974.  
 La piedra y el centro, Madrid, Taurus Ediciones, Ensayistas, 1982.  
 Lectura en Tenerife, Introducción de Andrés Sánchez Robayna, Santa Cruz de Tenerife, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989.  
 «Anotaciones preliminares» y edición de Miguel de Molinos, Guía espiritual. Defensa de la Contemplación (Fragmentos), Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, 1989.  
 Variaciones sobre el pájaro y la red / La piedra y el centro, Barcelona, Tusquets Editores, 1991.  
 «Noticia incierta», prólogo a San Juan de la Cruz, Cántico espiritual y Poesías. Manuscrito de Jaén, vol. II, Junta de Andalucía-Madrid, Turner Libros, 1991.  
 Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz, Madrid, Tecnos, 1995, Edita José Ángel Valente en colaboración con José Lara Garrido.

### 1.5. *Traducciones*

- Constantino CAVAFIS, Veinticinco poemas, Málaga, Caffarena León, 1964.  
 Constantino CAVAFIS, Treinta poemas, Barcelona, Ocnos, Libres de Sirena, 1972.  
 Lectura de Paul Celan: Fragmentos, Instituto de Bachillerato «Francisco Giner de los Ríos», Segovia, 1993.  
 Versiones dispersas de John Donne, John Keats, Gerard Manley Hopkins, Benjamin Péret, Paul Celan, Eugenio Montale, Edmond Jabès y del prólogo griego del Evangelio según San Juan.

1.6. *Libros de arte*

- Emblemas, con cinco serigrafías de Antonio Saura, Valladolid, ed. Carmen Durango, 1982.
- El péndulo inmóvil, con tres aguafuertes de Antoni Tàpies, Ginebra, Editart, 1982.
- Desaparición figuras, con doce litografías de Paul Rebeyrolle, Ginebra, Editart, 1982.
- Calas, con fotografías de Jeanne Chevalier y texto en alemán de Erica Pedretti, Bienne y Junta de Andalucía, Editions Canal, 1989. (Incluye poemas en castellano con versión francesa).
- Raíz de lo cantable, con diez litograbados de Jüngen Partenheimer, Madrid, Elva Benítez Galería, 1991. (Incluye un poema y un texto del artista traducidos del alemán y ocho poemas de Al dios del lugar).
- Las ínsulas extrañas. Lugares andaluces de San Juan de la Cruz, con fotografías de Manuel Falces, Junta de Andalucía Turner Libros, Madrid, 1991.
- Cabo de Gata. La memoria y la luz, con fotografías de Manuel Falces, Granada, Unicaja, 1992.
- Del negro al blanco, con fotografías de Jean Bescos y texto de Claudio Rodríguez Fer, Nantes-Galicia, Fundación Caixa Galicia, 1995.

## 2. ESTUDIOS SOBRE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

- AGAMBEN, Giorgio, «No amanece el cantor», En torno a la obra de José Ángel Valente, VV.AA., Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 47-57.
- ALARCOS LLORACH, Emilio, «José Ángel Valente, A modo de esperanza», Archivum, núm. V, Oviedo, 1955, pp. 190-193. Reproducido en José Ángel Valente, edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1992, pp. 161-164.
- , «Valente: Esperanza no frustrada», Premios Príncipe de Asturias, La Voz de Asturias, 15-10-1988, p. 34.
- ALONSO MONTERO, Xesús, «A modo de comienzo de presentación», «Introducción» a Sete cántigas de Alén, A Coruña, Edición do Castro, 1981, pp. 7-10.
- , «Ante a morte dun filólogo», La Voz de Galicia, 21-1-82, p. 33.
- , «Da importancia dos primeiros versos», Faro de Vigo, Vigo, 21-4-1985.
- , «¿Por qué esta homenaxe», Faro de Vigo, Vigo, 21-4-85, pp. 121-122.
- , «Sobre Valente (¿ou a propósito de Valente?)», Diario de Galicia, Vigo, 17-4-1988.
- AMORÓS MOLTÓ, Amparo, «El espacio en la poesía de José Ángel Valente», Insula, núm. 412, marzo de 1981, pp. 1,10.
- , «Guillén o la metáfora de la resurrección», Pluma, núm. 7, 1981, pp. 23-33.
- , «La retórica del silencio», Cuadernos del Norte, núm. 16, Oviedo, diciembre de 1982, pp. 18-27.
- , «Zambrano-Valente: La palabra, lugar de encuentro», María Zambrano. Papeles para una poética del ser, Litoral, vol. 2, núms. 124-126, Málaga, enero de 1983, pp. 63-74.
- , «La influencia de la poesía mística en la poesía española contemporánea: José Ángel Valente». Con el patrocinio de la Excma. Diputación Provincial de Guadalajara, Patronato «Arcipreste de Hita», Actas del I Congreso internacional sobre Santa Teresa y la mística Hispánica, edición de Criado de Val, Madrid, Edi. 6, 1984, pp. 769-783.
- ANCET, Jacques, Presentación de L'innocent suivi de Trente-sept fragments, París, Maspéro, 1978.
- , «Distinguer les voix des échos. Entretien avec José Ángel Valente», Magazine Littéraire, núm. 170, París, marzo de 1981, pp. 19-20.
- , «Lindero. Objetos de la noche», Químera, núms. 39-40, Barcelona, 1984, pp. 94-95.
- , «Introducción», Entrada en materia, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 7-41.
- , Presentación de Trois leçon de ténèbres, París, Éditions Unes, 1985.
- , Presentación de Material memoria, París, Éditions Unes, 1986.
- , Presentación de Interieur avec figures, París, Éditions Unes, 1987.
- , Presentación de L'éclat, París, Éditions Unes, 1987.
- , «Prefacio a Interior con figuras», José Ángel Valente, Edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1992, pp. 207-209.

- , Presentación de *Mandorle*, París, Éditions Unes, 1992.
- , Presentación de *Au dieu sans nom*, París, Librairie José Corti, 1992.
- , «José Ángel Valente», «La voix y la douleur» y «Portrait nocturne avec des oiseaux jaunes» (poema), *Poesie* 93, núm. 48, 1993.
- , «El lugar, la transparencia», «Retrato nocturno con Pájaros amarillos», *Paradiso*, núm. 3, sept-octubre, 1993, pp. 4 y 5, respectivamente.
- , «La voz y el dolor», *Ínsula*, núms. 570-571, junio-julio, 1994, pp. 11-12. Reproducido en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, VV.AA., Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 17-22.
- , «El ver y el no ver: apuntes para una poética», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, edición de Teresa Hernández, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 143-155.
- , «José Ángel Valente. La destrucción como fundación», *Culturas/Diario* 16, núm. 513, 9-12-1995, p. 6. Reproducido con ligeros toques en «De la destrucción como fundación», *En torno a la obra de José Ángel Valente*, VV.AA., Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 115-120 y como «Prólogo» a *El fin de la edad de plata seguido de Nueve enunciaciones*, Barcelona, Tusquets Editores, 1995, pp. 13-21.
- ARKINSTALL, Christine, «La recreación del mundo en Tres lecciones de tinieblas de José Ángel Valente», *Antipodas II, journal-of-Hispanic-Studies-of-the-University-of-Auckland-and-La-Trobe-University*, núm. 2, Auckland, New Zealand (Antipodas), Dec., 1989, pp. 169-177.
- , «Destruction and rearmament: The poetic process in José Ángel Valente», *Literature and Revolution*, Bevan David, Amsterdam, Rodopi, 1989, pp. 73-86.
- , *El sujeto en el exilio: un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Caballero Bonald*, Tesis doctoral, University of Auckland, 1991.
- BALMASEDA MAESTU, Enrique, «La niñez en José Ángel Valente: Realidad e inocencia simbólica». *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1991, pp. 149-160.
- BENÍTEZ, REYES, F., «Fulgores y opacidades», *Fin de siglo*, vols. 9-10, 1985, pp. 66-67.
- , «Lumínico Valente», *ABC*, octubre, 1997, p. 22.
- BERASÁTEGUI, Blanca, «La creación denuncia todo lo que la ideología oculta», *ABC Cultural*, núm. 130, 29-4-94, pp. 16-18.
- , «Valente: “La poesía de la cotidianidad es una birria”», *ABC Cultural*, n. 308 (26-9-1997), p. 15.
- BOUSOÑO, Carlos, «El arte de callar a tiempo: A modo de esperanza de José Ángel Valente», *Índice de Artes y Letras*, núm. 79, 1955. Suplemento bibliográfico sin núm. de página.
- , «La poesía de José Ángel Valente y el nuevo concepto de originalidad», *Insula*, núm. 174, 1961, pp. 1 y 14. Reproducido en *José Ángel Valente*, edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 165-175.
- , «Poesía y originalidad», *Índice de Artes y Letras*, núms. 150-151, 1961, p. 29. (Resumen de las ideas fundamentales del artículo de *Insula*, núm. 174).
- CANO, José Luis, «La poesía de José Ángel Valente», *Insula*, núm. 163, Madrid, 1960, pp. 8-9.
- , «José Ángel Valente». *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960, pp. 515-520.
- , «La memoria y los signos de José Ángel Valente», *Insula*, núm. 234, 1966.
- , «La poesía ética y crítica de José Ángel Valente: de A modo de esperanza a La memoria y los signos», *Poesía española contemporánea: las generaciones de posguerra*, Madrid, Ediciones Guadarrama, Punto Omega, 1974, pp. 141-152. Reproducido en *José Ángel Valente*, edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 43-53.
- CAÑAS, Dionisio, *En lugar de la certeza: Poesía y percepción (Tres poetas españoles de hoy: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, Tesis doctoral, New York University, 1982.
- , «La mirada nocturna», *José Ángel Valente*, edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 304-306.
- , Claudio Rodríguez, Madrid, Ediciones Júcar, 1988, pp. 39, 43.
- CARREÑO, Antonio, «Hacia una poética de la mirada: poesía y percepción», *Insula*, núm. 460, 1985, p. 15.
- , «El discurso de la tradición como diferencia: de Rosalía de Castro a José Ángel Valente», *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, vol. 16, núm. 1-2, Boulder, 1991, pp. 15-35.

- CAULFIELD, Carlota, *Entre el aley y la mandorla: poética, erótica y mística en la obra de José Ángel Valente*, Tesis doctoral, Tulane University, 1992.
- COCHRANE, Helena Antolín, *El ideal de perduración a través de la palabra poética en la poesía del 50 en España: Ángel González, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma*, Tesis doctoral, University of Pennsylvania, 1991.
- COSTAFREDA, Alfonso, «La poesía de José Ángel Valente», *Insula*, núm. 112, 1955, p. 4.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago, «Poesía social: un caso español contemporáneo», *Literatura contemporánea*, núm. 1, Serie monografías, 3, Universidad Católica de Valparaíso, 1969, pp. 1-31.
- , *Voces de la tribu. La poesía de José Ángel Valente*, Tesis doctoral, University of Kansas, 1973.
- , «La poética de lo social: Sobre el lugar del canto de José Ángel Valente», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, núm. 6, University of Virginia, 1978, pp. 3-11.
- , «Los efectos de la resonancia en la poesía de José Ángel Valente», en *The analysis of literary texts*, ed. by R. D. Pope, Eastern Michigan University, 1980.
- , «Breveson: clave interpretativa de la obra poética de José Ángel Valente», *Hispania*, vol. 66, number 3, Wichita, septiembre, 1983, pp. 376-384.
- , *Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente*, University of Nebraska-Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984.
- , «Los efectos de la resonancia en la poesía de José Ángel Valente», José Ángel Valente, edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 279-294.
- , «Contrastes de luz y sombra como técnica de representación en la poesía de José Ángel Valente», *Material Valente*, edición Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994, pp. 33-42.
- DEBICKI, Andrew, «José Ángel Valente: Reading and Rereading», en *Poetry of Discovery. The Spanish Generation, 1956-1971*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982. Artículo traducido al castellano en «José Ángel Valente: Lectura y relectura», *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, Madrid, Ediciones Júcar, *Los poetas-Serie Mayor*, 1987, pp. 169-198.
- , «Intertextuality and Reader Response in the Poetry of José Ángel Valente, 1967-1970», *Hispanic Review*, vol. 51, núm. 3, University of Pennsylvania, Summer 1983. Artículo traducido al castellano en Claudio Rodríguez Fer, José Ángel Valente, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 54-73.
- , *Spanish Poetry of the Twentieth Century Modernity and Beyond*, University Press of Kentucky, 1994.
- , «La intertextualidad en la poesía de José Ángel Valente», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, edición de Teresa Hernández, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 157-171.
- DIEGO, José Manuel, «Valente, la apuesta absoluta», *Espacio/Espaço Escrito*, núms. 6-7, Badajoz, 1991, pp. 39-44.
- , «La materia del silencio», *Insula*, núm. 553, 1993, p. 8.
- , «De la posibilidad extática», *Insula*, núms. 570-571, junio-julio, 1994, pp. 3, 4, y 5.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio, «Órfico descenso a los infiernos», *Nueva Estafeta*, núm. 55, 1983, pp. 81-84.
- , «La poética de José Ángel Valente: Mandorla», *Syntaxis*, núm. 5, 1984, pp. 8-21. Reproducido en José Ángel Valente, Edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 139-158.
- , «José Ángel Valente, en la entraña de la escritura», *Libros/El País*, 29 de julio de 1984, p. 2.
- , «Palabra errante», *Culturas /Diario 16*, núm. 36, 15-12-85, p. VIII.
- , «Conciencia del límite» y «Acto expresivo: M. Merleau Ponty y José Ángel Valente», *El signo poético*, Madrid, Playor, 1987, pp. 176-178.
- , «La voz en el vacío (monólogo con José Ángel Valente)», *Syntaxis*, núm. 18, 1988, pp. 9-11.
- , «Prólogo» *Treinta y siete fragmentos*, de José Ángel Valente, Barcelona, Àmbit, 1989, pp. 9-18.
- , «El canto agónico de José Ángel Valente», *Diálogo de la Lengua*, núm. 1, otoño, 1992, pp. 114-117. Reproducido en «L'espace d'agonie de l'écriture», *Poesie 93*, 48, 1993.
- , «Convergencia y divergencia. El espacio textual de José Ángel Valente», *Material Valente*, edición Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994, pp. 76-91.
- , «El alba se hizo noche», *Diario 16/Culturas*, núm. 541, 29-6-96, p. 9.

- EL MALEH, Edmond Amran, «Lecciones de tinieblas», *Quimera*, núm. 58, 1987, pp. 46-49. Reproducido en José Ángel Valente, edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 215-220.
- , «Ventana abierta», *Sintaxis*, núm. 18, 1988.
- , «El cuerpo viviente de la letra», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, edición de Teresa Hernández, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 101-108.
- ENGELSON MARSON, Ellen, *Poesía y poética de José Ángel Valente*, New York, Eliseo Torres & Sons, Torres Library of Literary Studies, 1978.
- , «Poesía y poética de José Ángel Valente», José Ángel Valente, edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 115-120.
- , «Una peregrinación por el pensamiento crítico de José Ángel Valente: en busca del centro poético», *Material Valente*, edición Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994, pp. 57-74.
- GARCÍA, Ángeles, «José Ángel Valente: “Siento que mi palabra, por fin, se ha oído”», *El País*, 9-7-94, p. 23.
- , «Los intelectuales están domesticados», *La Cultura / El País*, 24-7-1994, p. 20. (Entrevista).
- , «Valente ataca la escisión entre producción editorial y creación literaria», *La Cultura/El País*, 5-6-96, p. 36.
- GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- , «Valente: descensos antiguos a la memoria», *Ínsula*, núms. 570-571, junio-julio, 1994, pp. 1, 2, 27 y 28. Reproducido en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, edición de Teresa Hernández, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 15-28.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, «Variaciones sobre el pájaro y la red», *ABC Literario*, 19-10-91, p. V.
- , «No amanece el cantor», *ABC Cultural*, núm. 15, 14-2-1992, p. 9.
- , «A la sombra de la palabra (Apuntes sobre el ensayo de Valente)», *Ínsula*, núms. 570-571, junio-julio, 1994, pp. 7-8.
- , «El fulgor. Antología poética (1953-1996). José Ángel Valente», *ABC Cultural*, núm. 345, 12-6-1998, p. 13.
- GARCÍA HORTELANO, Juan, *El grupo poético de los años cincuenta*, Madrid, Taurus, 1983.
- GARCÍA LARA, Fernando, «Poética del juicio estético en José Ángel Valente», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, edición de Teresa Hernández, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 29-47.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, «El fulgor», *Sábado Cultural / ABC*, 15-9-1984, p. IV. Reproducido en José Ángel Valente, edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 227-230.
- , «Al dios del lugar», *ABC Literario*, núm. 429, 15-4-1989, pp. V.
- , «El verbo, principio y fin. José Ángel Valente y su metafísica de la palabra poética», *El País/ Babelia*, núm. 4, 16-11-1991, p. 15.
- , «En torno a Valente», *Babelia/El País*, núm. 200, 19-8-1995, p. 5.
- , «José Hierro», *El País*, 30-11-95, p. 38.
- , «Un modelo», *Babelia/El País*, núm. 282, 22-3-97, p. 8.
- , «Descalificar», *El País / Babelia*, núm. 310, 11-10-1997, p. 8.
- , «Entre la historia y el ser. Valente», *El País/Babelia*, núm. 345, 20-6-98, p. 7.
- GIMFERRER, Pedro, «Cavafis entre nosotros», *Insula*, núm. 214, 1964, p. 3.
- , «José Ángel Valente y la poesía moral», *Destino*, 19-8-1967, p. 35.
- , «La poesía última de José Ángel Valente», «Trayectoria de José Ángel Valente», «Valente en prosa» y «Diálogo de heterodoxos: de Blanco White a Molinos», *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Boch editor, 1978, pp. 139-155.
- , «Volver a leer/“La memoria y los signos”/Visiones desde Ginebra», *El País*, 3-3-1985, p. 8.
- , «El rigor», *ABC Literario*, 21-11-1987, p. VII. Reproducido en *Insula*, núms. 570-571, junio-julio, 1994, p. 3.
- GONZÁLEZ MARÍN, María del Carmen E., «José Ángel Valente: Una poética sobre la materia de Tàpies», *Insula*, núm. 403, 1980, pp. 3 y 5.
- , «Engelson Marson, Ellen: Poesía y poética de José Ángel Valente, Nueva York, Torres & Sons, 1978», *Insula*, núm. 407, 1980, p. 8.
- , «Una lectura del cosmos: el último libro de José Ángel Valente», *Insula*, núm. 413, 1981, p. 7.

- , «La poesía de José Ángel Valente. Mandorla: Puerta, quietud, semilla», *Insula*, núm. 442, 1983, pp. 1, 11. Reproducido en José Ángel Valente, Edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 221-226.
- , «La piedra y el centro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 412, 1984, pp. 190-192.
- , «Sobre El Fulgor», *Insula*, núm. 462, mayo, 1985, p. 8.
- , «El espacio universal», *Culturas/ Diario 16*, núm. 179, 15-10-1988, p. VI.
- , «La ética de la imagen», *Insula*, núms. 570-571, junio-julio, 1994, pp. 19-20.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, «La poesía de José Ángel Valente: "El Inocente"», *Insula*, núm. 304, marzo, 1972, pp. 1 y 13. Reproducido en José Ángel Valente, edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 202-206.
- , «La trama de la poesía de José Ángel Valente», *La nueva poesía española*, Ed. Alcalá, Colección Límina, Madrid, 1973, pp. 45-57.
- , *Gramática de la poesía*, Barcelona, Planeta/Universidad, 1976, pp. 49-50 y 96.
- GOYTISOLO, Juan, «Los ritos hispánicos del ninguneo», *Contracorrientes*, Barcelona, Montesinos Editor, 1985, pp. 143-147.
- , «"Introducción" Material Memoria», *Syntaxis*, núm. 18, 1988, pp. 13-16. Reproducido en José Ángel Valente, Edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 210-214.
- , «Palmera y mandrágora», *Culturas/ Diario 16*, núm. 418, 20-11-1993, pp. I-III. Reproducido en LÓPEZ-BARALT, Luce, *El sol a medianoche*, Madrid, Trotta, 1996, pp. 205-211.
- , «La mística y la poética de José Ángel Valente», *Culturas/Diario 16*, núm. 467, 3-12-1994, pp. IV-V. Reproducido en «Experiencia mística, experiencia poética», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, edición Teresa Hernández, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 109-116.
- , «Literatura compacta y petrificada», *El País/Babelia*, núm. 302, 16-8-1997, pp. 10-11.
- HART, Anita, *José Ángel Valente's search for poetic expression*, Tesis doctoral, The Florida State University, 1986.
- , «The poet in José Ángel Valente's Metapoetic Texts», *Hispanic-Journal*, vol 11, núm. 2, Indiana, PA, 1990, 119-136.
- , «Dialogic discourse in José Ángel Valente's El fulgor», *Letras Peninsulares*, vol. 5, núm. 2, East Lansing, MI, 1992, pp. 273-289.2
- , «Multiples dialogues in Valente's Al dios del lugar», *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, núm. 4, Lincoln, NE, 1992, pp. 1-2.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, «Una traza indefinida», *Insula*, núms. 570-571, junio-julio, 1994, pp. 9-10. Reproducido en «Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, edición Teresa Hernández, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 195-215.
- , «José Ángel Valente» en *Literatura Actual, Cultural Albacete*, núm. 79, 1994, pp. 33-35.
- , «Prefacio», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Edición de Teresa Hernández Fernández, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 9-12.
- JIMÉNEZ, José, «Ángeles de los cincuenta», *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982, pp. 108-114.
- , «El vuelo de la imagen», *En torno a la obra de José Ángel Valente*, VV.AA., Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 59-74.
- , «Poeta límite», *El mundo / La esfera*, núm. 326 (27-9-1997), p. 5
- JIMÉNEZ, José Olivio, «José Ángel Valente, Premio Adonais, 1954», *Ateneo*, núm. 61, número especial, 1955, pp. 42-43.
- , «José Ángel Valente en El Ciervo», *Índice de artes y letras*, núm. 146 (1961), p. 18.
- , «Poética y poesía de la joven generación española», *Hispania*, vol. 49, núm. 2, mayo 1966, pp. 195-205.
- , «Medio siglo de poesía española (1917-1967)», *Hispania*, vol. 50, diciembre, 1967, pp. 931-946.
- , «Nueva poesía española (1960-1970)», *Insula*, núm. 288, noviembre, 1970, pp. 1, 12-13.
- , «Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de La memoria y los signos de José Ángel Valente», *Diez años de poesía española: 1960-1970*. Madrid, *Insula*, 1972, pp. 223-243. Reproducido en José Ángel Valente, Claudio Rodríguez Fer, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 121-138. También en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, 1998, pp. 125-142.

- , «Crónica de poesía: Bousoño y Valente», *Plural*, núm. 46, México, D. F., 1975, pp 58-64.
- LACALLE CIORDIA, Ángeles, *El amor y el tiempo en José Ángel Valente*, Tesis de Licenciatura inédita, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 1993.
- , «Mater: matriz de lo siemprevivo en la obra de José Ángel Valente», *Notas y estudios filológicos*, núm. 11, UNED, Pamplona, 1996, pp. 75-100.
- , «José Ángel Valente y el sueño creador», *Notas y estudios filológicos*, núm. 12, UNED, Pamplona, 1997, pp. 83-130.
- , «La poética de José Ángel Valente», *Tesis doctorales de la universidad Pública de Navarra 1993-1997*, Pamplona, 1998.
- , «José Ángel Valente: la materia poética», *Huarte de San Juan*, núms. 2-3, Universidad Pública de Navarra, diciembre, 1998, pp. 19-41.
- , *José Ángel Valente. La palabra, lugar de encuentro*, Ayuntamiento de Tudela, Tudela, 1998.
- LEZAMA LIMA, José, «José Ángel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia», *Revista de Occidente*, 3ª época, núm. 9, julio de 1976, pp. 60-61. Artículo reproducido en *Quimera*, núms. 39-40, Barcelona, 1984, pp. 90-91. Reproducido, también, en José Ángel Valente, Edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 353-356.
- LÓPEZ-ABADÍA, Isabel Sara, *La génesis del universo poético de José Ángel Valente*, Tesis doctoral, Rennes Université de Haute Bretagne, s. f.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, *La poesía de José Ángel Valente*, Tesis doctoral inédita, Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela, 1978.
- , «El método inductivo inmanente en poesía», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 360, 1980, pp. 657-663.
- , «La crítica española sobre poesía», *Insula*, núm. 424, 1982, p. 14.
- , «Tàpies y Valente: Hacia una visión de la materia interiorizada», *Espacios*, II, Lugo, 1985.
- , «La trayectoria poética de José Ángel Valente», *Hora de poesía*, núms. 57-58, 1988, pp. 65-72. Reproducido en *Canente*, vol. 2, núm. 3, Málaga, 1988 y en José Ángel Valente, edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 295-303.
- , «José Ángel Valente y la búsqueda del centro», *Estudios Humanísticos*, núm. 15, Universidad de León, 1989, pp. 65-77.
- , «La presencia de San Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente», *Estudios Humanísticos*, núm. 11, Universidad de León, 1989, pp. 74-94.
- , *Lectura de José Ángel Valente*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Santiago y de León, León, 1992.
- , «El sueño de la red», *Hora de Poesía*, núms. 85-87, enero-junio, 1993, pp. 169-174.
- , «José Ángel Valente y la experiencia de la muerte», *Letras de Deusto*, vol. 24, núm. 63, abril-junio, 1994, pp. 195-216.
- , «Sobre los poemas poética de José Ángel Valente», *Material Valente*, edición Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994, pp. 93-127.
- LLORENTE, Manuel, «José Ángel Valente», *La Esfera/El Mundo*, 22-2-92, p. 8. (Entrevista).
- , «Estoy en la recta final de mi escritura», *La Esfera/El Mundo*, núm. 309, 26-4-97, p. 5.
- MARTÍN ARANCIBIA, J., «Grietas e historia», *Quimera*, núm. 29, 1983, p. 67.
- , «Palabras y ritmos: el don de la lengua», *Quimera* núms. 39-40, julio-agosto de 1984, pp. 83-86. (Entrevista).
- MAS, Miguel, *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid, Hiperión, 1986. Reproducidas las páginas 59-63 en «El silencio y el despertar de la conciencia utópica», José Ángel Valente, edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 307-311.
- , «Retórica de la desposesión. (La poesía de José Ángel Valente)», *Estudis Semiótics*, núm. X, Valencia, 1987, pp. 109-126.
- MAYORAL, Marina, «José Ángel Valente: "Una inscripción"», *Poesía española contemporánea*. Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Universitaria Gredos, 1973. Reproducido en *Análisis de textos*, Madrid, Gredos, 2ª edición, 1ª reimpresión, 1982, pp. 261-270. Y también en José Ángel Valente, Edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 241-248.



- , «La voz narrativa de Valente», *Material Valente*, edición Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994, pp. 169-180.
- MOLINA, César Antonio, «Más allá de un gesto», *Viernes Literario/Pueblo*, 30-10-1981, p. 4.
- , «Sete Cantigas de Alen», *Quimera*, núm. 18, 1982, pp. 52-53. Reproducido en «Algo más que un gesto», *Antología de la poesía gallega contemporánea*, Madrid, Ediciones Júcar, Colección Los Poetas, 1982, pp. 64-66.
- , «Las máscaras de Dios», *El País / Babelia*, num. 310, 11-10-1997, p. 24.
- PALLEY, Julián, «The angel and the self in the poetry of José Ángel Valente», *Hispanic Review*, vol. 55, 1, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1987. Traducido al castellano en «El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente», *Espacio/Espazo Escrito*, núms. 6-7, Badajoz, 1991, pp. 25-33. Reproducido también en José Ángel Valente, edición de Claudio Rodríguez Fer, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 312-330.
- , «José Ángel Valente, poeta de la inminencia», *Material Valente*, edición Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994, pp. 43-55.
- PAYERAS GRAU, María, «El don de lo imposible (a propósito de Material Memoria)», *Espacio/Espazo Escrito*, núms. 6-7, Badajoz, 1991, pp. 34-38.
- , «Experiencia, meditación e iluminación: el poeta José Ángel Valente», *Il confronto letterario*, Università di Pavia, V, 10, 1988, pp. 369-391.
- PERSIN, Margareth., «José Ángel Valente y la ansiedad de la influencia», *Explicación de textos literarios*, núm. 8, Sacramento, 1979-1980, pp. 191-200.
- , «José Ángel Valente: Poemas process», *Taller literario*, vol. I, núm. 1, 1980, pp. 24-41.
- , «Teorías del lenguaje subyacentes en Poemas a Lázaro de José Ángel Valente», y «José Ángel Valente y la ansiedad de la influencia», *Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1986, pp. 23-47 y 173-190, respectivamente.
- , «Underlying Theories of Language in Jose Ángel Valente's Poemas a Lázaro» y «Jose Ángel Valente and the Anxiety of Influence», *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*, Lewisburg, Associated University Press, 1987. Traducido al castellano «Teorías del lenguaje subyacente en Poemas a Lázaro de José Ángel Valente» y «José Ángel Valente y la ansiedad de la influencia», *Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60*, Ediciones Porrúa, Madrid, 1986, pp. 23-47 y pp. 173-190, respectivamente.
- POLO, Milagros, José Ángel Valente. *Poesía y poemas*, Madrid, Narcea, 1983. Reproducidas las páginas 106-118 en José Ángel Valente, Edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 341-350.
- , «Valente: "El arte postmoderno está en formación"», *Culturas/ Diario 16*, núm. 179, 15-10-88, pp. III-IV-V. (Entrevista).
- , «Poesía española 1989. Al dios del lugar de José Ángel Valente», *Insula*, núm. 517, 1990, pp. 9-10.
- , «La prosa de Valente: hacia una estética del origen», *Material Valente*, edición Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994, pp. 181-251.
- , «Vuelta de espiral», *Culturas/Diario 16*, núm. 600, 25-1-1997, p. 10.
- POSTIGO, Mario, «Unas pocas palabras verdaderas. José Ángel Valente: Breve son». *Índice de Artes y Letras*, núm. 244, 1969, pp. 39-40.
- , «Variaciones sobre un poema de Valente», *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, vol. III, Universidad de Oviedo, 1978, pp. 459-475. Reproducido en José Ángel Valente, Edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 249-263.
- , «De la ceniza a la llama», *Cultura/Faro de Vigo*, Vigo, 21-4-1985, p. 129.
- RISCO, Antonio, «Lázaro en la poesía de Ángel Valente», *Hispania*, vol. 56, núm. 2, Wichita, 1973. Artículo reproducido en «Lázaro no estuvo nunca muerto», *Cuadernos de cultura/La Voz de Galicia*, Ourense, 21 de abril de 1988. Reproducido en José Ángel Valente, Edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 267-278.
- , «Ningures», *Memorias dun emigrante*, Vigo, Editorial Galaxia, 1986.
- , «A modo de homenaje. Valente a la escucha del silencio», *La Voz de Galicia*, Ourense, 23-4-1989, p. 31.

- , «La narración de José Ángel Valente», *Material Valente*, Edición Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994, pp. 157-168.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio, «Dadá tres», *Meta-relatos*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1980.
- , «A poesía galega de José Ángel Valente», *Grial*, núm. 74, Vigo, 1981, p. 1
- , «José Ángel Valente. Sete Cántigas de alén», Edicións do Castro, Sada-Coruña, 1981, pp. 98-99.
- , «José Ángel Valente / Sete cántigas de alén», *Coloquio / Letras*, núm. 68, Lisboa, 1982, pp. 98-99.
- , «Direcciones de la Poesía Gallega actual», *Insula*, núm. 454, 1984, p. 4.
- , «Poeta en galego», *Faro de Vigo*, Vigo, 21-4-1985, p. 124.
- , «A Galicia ourensá de José Ángel Valente», *La Región*, Ourense, 16-4-1988, p. 36.
- , «Historia da poesía galega de Valente», *La Voz de Galicia*, A Coruña, 21-4-1988.
- , «Un poeta gallego», *Culturas/Diario 16*, núm. 179, 15-10-1988, p. VI.
- , «A visión de José Ángel Valente», Antonio Machado e Galicia, Sada-A Coruña, Edicións do Castro, Documentos para la Historia Contemporánea de Galicia, 1989, pp. 62-63.
- , «Fotopoemas», *Diario 16/Libros*, 11-1-1990, p. IV.
- , «Un poeta europeo», *Quimera*, núms. 106-107, 1991, pp. 64-67.
- , José Ángel Valente, edición de Claudio Rodríguez Fer, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992.
- , «La poesía gallega de José Ángel Valente», «Prólogo» *Cántigas de Alén*, Barcelona, Àmbit, 1989. Reproducido con el mismo título «La poesía gallega», en José Ángel Valente, edición de Claudio Rodríguez Fer, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 79-111.
- , «Bibliografía en torno a José Ángel Valente», *Boletín galego de Literatura*, núm. 7, Santiago de Compostela, 1992.
- , «Poesía e Historia: Valente e Arcadio ante a guerra», *Boletín galego de Literatura*, núm. 11, maio, 1994, pp. 53-60.
- , «Del origen de la palabra a la lengua del origen», *Ínsula*, núms. 570-571, junio-julio, 1994, pp. 17-18.
- , «Preliminares», *Material Valente*, Edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Júcar, 1994, pp. 9-11.
- , «Valente en la lengua del origen», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, edición de Teresa Hernández, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 119-141.
- , «Aproximación bibliográfica a José Ángel Valente», En torno a la obra de José Ángel Valente, VV.AA., Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 87-113.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «La poesía de José Ángel Valente», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 222, 1968, pp. 683-687.
- , «Un nuevo libro de Valente (Breve son)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 233, 1969, pp. 551-555. Reproducido en José Ángel Valente, Edición de Claudio Rodríguez Fer, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 195-201.
- , «José Ángel Valente: la escritura acosada», *Insula*, núm. 330, 1974, p. 14.
- , «De Góngora a Valente. Dos aproximaciones críticas: Materiales para un debate» (sobre *La piedra y el centro*), *Insula*, núm. 449, 1984, pp. 1 y 12-13.
- , «Lecturas de José Ángel Valente», *Material Valente*, Edición Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994, pp. 254-275.
- RUBIO, Fanny, «Teoría y polémica en la poesía española de posguerra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 361-362, julio-agosto, 1980, pp. 199-214.
- , «José Ángel Valente y el “punto cero” de la poesía», *El País/Libros*, 14-12-1980, pp. 1, 7. (Entrevista).
- , «La oleada de los sesenta», *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1982, pp. 57-71.
- , «Exiliado de la convención», *Quimera*, núms. 106-107, 1991, pp. 62-67. Reproducido en José Ángel Valente, Claudio Rodríguez Fer, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 74-78.
- , «Posos del canto», *Ínsula*, núms. 570-571, junio-julio, 1994, pp. 5, 6.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Arte de la composición del silencio», *El País*, 18 de marzo de 1970, p. 53.
- , «Pensamiento y figuras de José Ángel Valente», *Guadalimar*, núm. 31, 1978, pp. 55-57.
- , «Tradition et modernité», *Magazine Littéraire*, núm. 170, París, 1981, pp. 26-27.
- , «Almería, el lugar», *Culturas/Diario 16*, núm. 179, 15 de octubre de 1988, p. II.
- , «Para José Ángel Valente», *Syntaxis*, núm. 18, 1988, pp. 3-8.

- , «Presencia e independencia», *La cultura/ El País*, 13-4-1988, p. 31. Reproducido en José Ángel Valente, Edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 17-20.
- , «Introducción», *Lectura en Tenerife*, U.I.M.P. Santa Cruz de Tenerife, 1989, pp. 9-13.
- , «Cuerpo del amor», *Libros/Diario 16*, 27-2-92, p. VIII.
- , «La verbalidad liberada de No amanece el cantor», *Cultura/Diario 16*, 26-5-1993, p. 33.
- , «Matière de silence», *Poésie*, vol. 93, núm. 48, París, 1993.
- , «La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, edición de Teresa Hernández, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 173-193.
- , «Sobre dos poemas de José Ángel Valente», *En torno a la obra de José Ángel Valente*, VV.AA., Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 41-46.
- , «Prólogo», *El fulgor. Antología poética (1953-1996)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1998.
- SÁNCHEZ SANTIAGO-TOMAS Y DIEGO, J. Manuel, *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada, Ubago, 1991, pp. 7-33 y 249-366.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, «Indagación y tanteo: La propuesta metapoética de José Ángel Valente», *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética de la poesía española del siglo XX*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 220-254.
- STREIN, Petra, «José Ángel Valente y la cortedad del traducir», *Material Valente*, edición Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994, pp. 146-154.
- TERRY, Arthur, «Reading Valente: A Preface to Tres lecciones de Tinieblas», *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, edición de Mackenzie, Ann L., y Severin, Dorothy S., Liverpool University Press, 1992, pp. 325-334.
- , «José Ángel Valente: The Body an the place of writing», *Romance Studies*, núm. 20, 1992, p. X.
- , «José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura», *Material Valente*, edición Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, 1994, pp. 129-144.
- ULLAN, José Miguel, «El día de la ira (sobre el último libro de José Ángel Valente)», *Ínsula*, núm. 252, 1967, pp. 7 y 14. Reproducido en José Ángel Valente, edición de Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 192-194.
- , «De la luminosa opacidad de los signos», *Trece de nieve*, núm. 7, 1974, pp. 55-63.
- , «Viejas amistades. El grupo poético de los años 50», *Arte y Pensamiento/El País*, 7-5-1978, pp. 1-II.
- , «José Ángel Valente: El escritor nace cuando el grupo fenecer», *Arte y pensamiento/El País*, 7-5-1978, p. III. (Entrevista).
- , «Sueño y verdad del corazón», *El País*, domingo 26 de noviembre de 1978, pp. IV-V.
- , «Noventa y nueve poemas», *Prólogo, selección, y addenda*, Alianza Editorial, 1981, pp. 7-22.
- , «Valente: el centro está en lo gris», *Guadalimar*, núm. 56, 1981, pp. 54-55.
- VV.AA., *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- ZAMBRANO, María, «Miguel de Molinos, reaparecido», *Ínsula*, núm. 338, 1975, pp. 3-4.
- , «La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente», *Quimera*, núm. 4, febrero, 1981, pp. 30-42. Reproducido en José Ángel Valente, edición Claudio Rodríguez, Madrid, Taurus, *El escritor y la crítica*, 1992, pp. 31-38.
- , *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1993.

### 3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ADORNO, Theodor W., *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, Colección Teorema, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio, «El silencio de las palabras», *Archipiélago*, núm. 5, 1990, pp. 74-79.
- , *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-textos, 1996.
- BACHELAR, Gastón, *Lautréamont. Les Chants des Maldoror*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- , *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 3ª reimpresión, 1992.
- , *Fragments de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós, 1992.
- , *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1ª edición, 2ª reimpresión, 1993.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 1973.
- , *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994.

- BARUZI, Jean, San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia, Valladolid, Junta de Castilla León, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles, *Obra poética completa*, Barcelona, Ediciones 29, Libros Río Nuevo, 1977.
- BENGOA RUIZ DE AZÚA, Javier, *De Heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea*, Barcelona, Herder, 1992.
- BENJAMIN, Walter, *Correspondencia (1933-1940)*, Madrid, Taurus, 1987.
- , *Tentativas sobre Brecht. (Iluminaciones III)*, Madrid, Taurus, 1987.
- , *Discursos interrumpidos, I*, Madrid, Taurus, 1992.
- , *Imaginación y sociedad. (Iluminaciones I)*, Madrid, Taurus, 1993.
- , *Poesía y capitalismo. (Iluminaciones II)*, Madrid, Taurus, 1993.
- , *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. (Iluminaciones IV)*, Madrid, Taurus, 1993.
- , «El circo de Ramón», *La balsa de la medusa*, núm. 34, 1995, pp. 3-5.
- , *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- BERGSON, Henri, *La evolución creadora*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- , *Memoria y vida*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- BLANCHOT, Maurice, «El hombre sin atributos», *Camp de l'arpa*, núm. 81, Barcelona, noviembre 1980, pp. 17-23.
- , *Aminadab*, Madrid, Alfaguara, 1981.
- , *Lautrèmont y Sade*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- , *Thomas el oscuro*, Valencia, Pre-textos, 1982.
- , *El espacio literario*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992.
- , *El paso (no) más allá*, Barcelona, Paidós, 1994.
- COLOMER, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, Barcelona, Herder, 1986.
- CORBIN, Henry, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, Madrid, Siruela, 1996.
- ECO, Umberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.
- ECKHART, Maestro Johannes, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998.
- ELIOT, T. S., *La tierra baldía*, Madrid, Swan Avantos, 2ª edición, 1985.
- , *Poesías reunidas 1909-1962*, Madrid, Alianza Tres, 5ª edición, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-textos, 3ª edición, 1993.
- , *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI Editores, 22ª edición 1993.
- , *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1ª edición, 4ª reimpresión, 1994.
- , *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1991.
- , *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- GADAMER Y OTROS, *Mito y ciencia. Arte y Religión. Lenguaje literario y lenguaje religioso*, Madrid, SM, 1984.
- HEGEL, G.W.F., *Estética*, vol. I, Barcelona, Alta Fulla, 1989.
- HEIDEGGER, Martín, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel Filosofía, 1983.
- , *El camino del pensar*, Madrid, Alianza Universidad, 1993.
- , *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.
- , *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1ª edición, 1ª reimpresión, 1995.
- , *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Universidad, 1995-96.
- HERÁCLITO, *Filósofos presocráticos*, Madrid, Gredos, 1981.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, Patricio, *Emilio Prados: la memoria del olvido*, Zaragoza, Prensas Universitarias, Universidad de Zaragoza, 1988.
- HERRIGEL, Eugen, *Zen en el arte del tiro con arco*, Buenos Aires, Kier, 8ª edición, 1988.
- HÖLDERLIN, F, *Poemas*, Madrid, Visor, 3ª edición, 1985.
- HOMERO, *Odisea*, Madrid, Espasa-Calpe, 10ª edición, 1973.
- JABÈS, Edmond, *El libro de las semejanzas*, Madrid, Alfaguara, 1984.
- , *El libro de las preguntas*, vols. I y II, Madrid, Siruela, 1990 y 1991, respectivamente.
- KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1991.
- KLEE, Paul, *Poemas*, Barcelona, Rosa Cúbica, 1995.
- LACAN, Jacques, *Suplementos de Escritos*, Barcelona, Argot, 1984.
- LEOPARDI, Giacomo, *Poesía y Prosa*, Madrid, Alfaguara, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993.

- LEZAMA LIMA, José, *La dignidad de la poesía*, Barcelona, Versal, 1989.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo, *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida, Universitat de Lleida-Pagpagès editors, 1996.
- , *Diccionario del exilio español en México. (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau: biografías, bibliografía y hemerografías)*, Pamplona, Eunote, 1997.
- MERLAU-PONTY, Maurice, *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus, 1971.
- , *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- MOLINOS, Miguel DE, *Guía espiritual*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Sobre verdad y mentira*, Madrid, Tecnos, 2ª edición, 1994.
- NOVALIS, *Himnos a la noche*. Enrique de Ofterdingen, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1992.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés, «Para una antropología de nuestros lenguajes», *Letras de Deusto*, vol., 10, núm. 19, 1980.
- , «Configuraciones del sentido», *Letras de Deusto*, vol. 21, núm. 51, 1991, pp. 5-36.
- , «La escuela de Jung y el simbolismo», *Letras de Deusto*, vol. 23, núm. 59, 1993, pp. 87-108.
- , *Las claves simbólicas de nuestra cultura*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 2ª edición, 1980.
- , *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª edición., 7ª reimpresión, 1990.
- , *Corriente alterna*, Madrid, Siglo XXI, 18ª edición, 1990.
- , *Convergencias*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- , «Condición misma de nuestra vida», *ABC Cultural*, núm. 61, 31-12-1992, p. 13.
- , *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 4ª edición, 1993.
- , *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- , *Vislumbres de la India*, Barcelona, Seix Barral, 1995.
- PLATÓN, «República» *Diálogos*, IV, Madrid, Gredos, 1986.
- PLOTINO, *Enéadas IV y VI*, Buenos Aires, Aguilar, 1966, 1967, respectivamente.
- PÖGGELER, Otto, *El camino del pensar de Martín Heidegger*, Madrid, Alianza Universidad, 1993.
- PUECH, Henri Charles, *En torno a la Gnosis I*, Madrid, Taurus, 1982.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Poesía original*, Barcelona, Planeta/Autores Hispánicos, 1981.
- RICOER, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1969.
- , *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1996.
- , *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980.
- RILKE, Rainer M., *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1993.
- RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones*, Madrid, Hiperión, 1995.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras de San Juan de la Cruz*, Burgos, El Monte Carmelo, 1931.
- SANTA TERESA DE ÁVILA, *Obras de Teresa de Jesús*, Burgos, El Monte Carmelo, 1954.
- SATZ, Mario, *Poética de la Kábala*, Madrid, Altalena Editores, 1985.
- , *El judaísmo*, Barcelona, Montesinos, 2ª edición 1987.
- , *Umbría Lumbre*, Madrid, Hiperión, 1991.
- SCHOLEM, Gershom, *La Cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, 8ª edición, 1992.
- , *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela, 1996.
- SECRET, F., *La Kabbala cristiana del Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1979.
- STEINER, George, *Lenguaje y silencio*, México, Gedisa, 1990.
- , *Presencias reales*, Barcelona, Destino/Ensayos, 1991.
- TRIONE, Aldo, *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*, Madrid, Tecnos, 1989.
- UNAMUNO, Miguel DE, «Por Galicia», *Por tierras de Portugal y de España*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 8ª edición, 1976.
- VALLE-INCLÁN, Ramón DEL, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 3ª edición, 1974.
- VIRGILIO, «La Eneida», *Poetas Latinos*, Madrid, E.D.A.F., 1962.
- VV.AA., *Antonio Machado y la filosofía*, Madrid, Orígenes, 1989.
- , *La Biblia de Jerusalem*, Bilbao, Edición española, Desclée de Breuwer, S. A., 1969.
- , *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Anthropos, Editorial Del Hombre, 1994.
- , *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Universidad, 1996.
- , *Heidegger: la voz de tiempos sombríos*, Barcelona, Serbal, 1991.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo, *Bajo zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

WISSER, Richard, *Martín Heidegger al habla*, Madrid, Studium, 1971.

YNDURÁIN, Domingo, *Aproximación a San Juan de la Cruz*, Madrid, Cátedra, 1990.

ZAMBRANO, María, «San Juan de la Cruz (De la noche oscura a la más clara mística)», *Sur*, núm. 63, Buenos Aires, diciembre, 1939, pp. 43-60. Ahora recogido en *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 184-198

-, «La escondida senda de Luis Fernández», *Triunfo*, núm. 583, diciembre, 1973, pp. 63-64.

-, «Calvert Casey, el indefenso. Entre el ser y la vida», *Quimera*, núm. 26, 1982, pp. 56-60.

-, *Hacia un saber del alma*, Madrid, Alianza Tres, 1989.

-, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

-, *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.

-, *La Confesión: Género literario*, Madrid, Siruela, 1995.

## COMENTARIOS DE TEXTOS





*A Benjamín de Tudela,*  
viajero infatigable en busca de la Chekhina.



## Comentario 1

### EL ÁNGEL

Me he levantado,  
he cubierto mi mesa con su tapete verde  
y me he sentado cuidadosamente a deshojar  
esta pequeña flor. Todo empezaba así.  
Todo menos la muerte, 5  
menos la vida,  
el amor o el  
odio.  
Todo empezaba así,  
la pasión de morir, 10  
de vivir,  
de amar, de odiar.  
Oscuro jugador,  
frente a mí el ángel  
con su terrible luz, 15  
su espada,  
su abrasadora verdad.  
Yo tenía solamente  
una flor.  
Al sí y al no 20  
jugaba contra el ángel,  
jugaba al sí y al no,  
al siempre, al todavía.  
Pero tú conocías,  
adversario cruel, 25  
todas mis suertes.  
Nada te delataba,  
separado de mí  
por una mesa  
con su tapete verde, 30  
una pequeña flor,  
toda la muerte.  
Fue larga la velada.  
Al fin me diste un nombre.  
Yo tenía una flor, 35  
tú una espada de fuego. Yo  
la sola libertad de querer tu victoria.

(A modo de esperanza, 1955)

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. El texto dentro del contexto-época

El poema que vamos a comentar titulado «El Ángel» pertenece al primer libro de poemas de Valente *A modo de esperanza* (1955), Premio Adonais de Poesía. Esta obra es realista, según palabras de Valente, en el sentido de que se basa «en hechos reales. Yo creo que el hilo que hilvana mis poemas es el amor a la vida, la resistencia de todas las cosas a morir. Yo desmenuzo el hecho; desmenuzo, analizo. Aun lo más pequeño está lleno de pasión vital. No hay nada carente de esa insobornable pasión de vivir. Es poesía muy sobria. Lo que pretendo en mi libro es lograr la mayor expresividad con el mínimo de edificios verbales. En él lo imaginativo casi no existe. Está construido sobre datos reales». El libro consta de veinticinco poemas, divididos en tres secciones en las que Valente busca el conocimiento de sí mismo y de la realidad. Para ello el poeta desciende, a través de la muerte, a la memoria personal y colectiva donde conoce la verdad que la muerte le desvela. Esta verdad conquistada por la muerte es la esperanza del poeta.

El tema que domina en *A modo de esperanza* es el de la muerte, o mejor, la verdad alcanzada por ésta. El poeta conoce este conocimiento verdadero a través de la poesía. La estructura de la vida es la verdad declarada por la muerte.

El texto que vamos a comentar se inscribe dentro de este deseo del poeta de experimentar lo no visible, que en Valente va a ser una forma de conocimiento, no sólo de sí mismo sino también de la realidad en la que se mueve el poeta. El acto poético ofrece a Valente una vía de acceso a la realidad, de confirmación de sí mismo y de indagación en lo oscuro, es decir, quiere poner al descubierto los mecanismos de esa forma de conocer, entendiendo que el poeta no opera sobre un conocimiento previo de la realidad sino que este conocimiento se produce en el mismo acto creador. Y en esto consiste, inicialmente, la creación poética: el poeta no conoce la realidad sino a través del poema.

Este deseo de conocimiento coloca al poeta frente a sí mismo y frente a la realidad. Esto lleva al poeta –y a los de poetas del 50– a enfrentarse con el lenguaje instrumental, ya que tenían que transformarlo en un lenguaje objetivo y crítico, de forma que fuera capaz de alojar la realidad a la que el hombre se enfrentaba y quería descubrir.

Es un texto narrativo-descriptivo en el que el yo poemático o hablante forma parte del mundo que narra y su punto de vista es el de un personaje inmerso en él y totalmente separado del autor. La postura del autor es objetiva. No hay circunstancias espacio-temporales. La realidad narrada se concibe fuera del orden del tiempo y del espacio.

### 1.2. El texto dentro de su contexto-tradición

El ángel, etimológicamente, es el mensajero. Es una figura intermedia entre lo humano y lo divino. Es un personaje arraigado en el judaísmo. Con la llegada del psicoanálisis, éste valora la figura del ángel como expresión del superego y del ello. La modernidad la ha valorado como símbolo de la pérdida de lo sagrado y su búsqueda en nuestra época. En *Las elegías de Duino*, Rilke pide a los ángeles que sean testigos del desconsuelo y soledad del hombre, y, otras veces, los acusa de la indiferencia hacia los hombres. En *Sobre los ángeles*, Alberti habla de la pérdida de un paraíso con el consecuente desorden y la desintegración. Representan también los impulsos más oscuros del poeta. En el *Romancero gitano*, los ángeles de Lorca consuelan y destruyen así como

expresan aspectos de una agresión instintiva. El ángel cobra autonomía en la poesía contemporánea donde evoca significados de la angustia, del abandono y de la soledad del hombre del siglo XX sin perder su significación tradicional de mensajero divino.

A lo largo del texto que comentamos resuenan las escenas bíblicas del ángel, sobre todo, las referidas a la lucha por la luz o el conocimiento (Jacob, *Gén* 48). Este mismo combate aparece en Emilio Prados.

El contraste entre luz y oscuridad, que define toda experiencia visual, ha expresado, desde antiguo, los opuestos de ser y no ser o lo que es lo mismo entre existencia y nada. La capacidad de la luz para hacer visible lo no visible que se halla entre las sombras, ha permitido, desde antiguo, que se la conciba o valore a ésta junto a la visión, como el paradigma del conocer, frente a las tinieblas que expresan la nada de la ignorancia.

Y un tercer apunte del texto y la tradición está relacionado con Mallarmé quien compara el nacimiento del lenguaje con un juego de azar. Aquí en Valente también prima el juego de la afirmación y negación vital. Para Valente el azar es lo que se hace o se ha hecho sin entender, y el destino sería lo que se corresponde con la verdad.

En general, Valente se sirve de la intertextualidad o de las resonancias o ecos de la tradición literaria, pictórica, musical... para desarrollar significados y efectos nuevos dentro de un proceso poético que va evolucionando. Con ello, obliga al lector a participar, creativamente, en la elaboración y reelaboración de nuevos significados. El Simbolismo apunta a esta búsqueda incansable de significados que la realidad aparente oculta.

## 2. SEMÁNTICA DEL TEXTO

### 2.1. Tema

Es la lucha contra el ángel por el conocimiento de sí mismo.

### 2.2. Articulación temática

En este texto narrativo-descriptivo de la experiencia poética se distinguen las siguientes partes: 1.<sup>a</sup> La preparación inicial de la experiencia poética e indagación y sondeo en las dos realidades en las que se mueve el hablante ficticio (vv. 1-12). 2.<sup>a</sup> La presentación de los dos jugadores con sus armas y el juego en cuestión (vv. 13-23). 3.<sup>a</sup> La desigualdad entre los jugadores (vv. 24-32). 4.<sup>a</sup> Solución del combate o del juego (vv. 33-37). Valente desarrolla una estructura lineal y progresiva en cuanto a los desarrollos o partes que constituyen el tema.

### 2.3. Organizadores semánticos

En el texto de Valente podemos destacar la palabra-clave de «combate» entre el ángel y el poeta que se reitera en las estructuras léxicas antitéticas: muerte-vida, amor-odio; el sí y el no; oscuridad y luz; espada-flor; siempre-todavía. En ellas se repite el significado de «combate» en nociones tan diferentes como: en la existencia, en el sentimiento, en el destino, en el querer ser, en las distintas armas de combate y en el tiempo. Todo en el hombre lucha por ser o conocer lo que fue.

En torno de la palabra-clave «ángel» se organiza el campo léxico-semántico de palabras que el poeta relaciona subjetivamente con ella: «jugador», «luz», «espada», «verdad», «adversario», «nombre», «fuego», «victoria». Estas palabras muestran la realidad en la que se mueve el ángel. Igual que las palabras que se raciman entorno del yo poemático o contrincante: «flor», «muerte-vida», «amor-odio», «pasión», «oscuridad», «todavía», «velada», «libertad». Todas ellas expresan la realidad contradictoria y el deseo vehemente del yo poemático de superarla a través de su férrea voluntad libre. Ambas realidades caben en el «Todo». El primer «Todo» el lector lo relaciona con la «nada». Se trata del punto cero del que parte el yo poemático o el hablante ficticio para realizar la experiencia poética. Este «Todo» está definido por la ausencia de contrarios («Todo menos la muerte, / menos la vida, / el amor o el/ odio»), es decir, es el lugar de la unidad en el que el yo poemático aparece suspendido o extático. En el segundo «Todo» se experimenta la realidad dual del yo poemático de muerte-vida, amor-odio, etc. En esta situación de unidad y de diversidad es el ángel quien tiene la llave de todos los secretos o del conocimiento que persigue el yo poemático.

Algunas de estas palabras clave se transforman en «símbolos» a lo largo de la obra de Valente por su reiteración y carga plurisignificativa, por ejemplo, el ángel, la oscuridad, la luz, la flor, la espada, el fuego, etc.

#### 2.4. Figuras semánticas o de pensamiento

El texto emerge de una experiencia íntima del poeta que se expresa, simultáneamente, a través de varios planos lingüísticos que confluyen en la misma vivencia central.

El léxico del texto es concentrado y de gran poder sugestivo, de ahí el uso plurisignificativo de las palabras de marcado carácter subjetivo y oscuro. Podríamos decir que el texto emplea un uso continuado del símbolo metafórico en el sentido en el que el hablante establece, subjetivamente, y desde dentro de la visión valentiana, una semejanza entre el término que aparece y el que queda oculto. Por ejemplo, el ángel designa al otro –unamuniano– con el que lucha el yo poemático porque ambos son portadores del conocimiento de sí mismo. El ángel (conocimiento) = al otro (conocimiento). Además de este valor simbólico, Valente emplea metáforas, metonimias, antitesis, ironía, etc. que ahora vamos a comentar.

El texto es una reflexión sobre el proceso de creación poética. Se refiere a la indagación o sondeo sobre sí mismo. El yo poemático parte del punto cero o de la nada, es decir, de la máxima objetividad y fidelidad a lo que va a narrar: «ME he levantado». Esta objetividad está apoyada por el uso permanente de oraciones enunciativas a lo largo de todo el poema. Este yo, que se yergue, es un yo vacío, sin identidad.

A través de una escena real y concreta de juego («he cubierto mi mesa con su tapete verde») el yo poemático expresa, de forma simbólica, que va a iniciar algo que depende en principio del azar «a deshojar esta pequeña flor». La flor es símbolo de lo esencial del hombre. Se desprende el tono irónico del poeta al elegir un juego infantil para expresar lo azaroso del destino de sí mismo y del mundo. La ironía marca el doble movimiento deconstructivo creador, destruye lo que toca y en su espacio libre anida una posición intelectual constructiva. Así el «Todo» se inicia en este doble movimiento del azar, que alude a dos realidades.

El «Todo» (v. 5) se relaciona con la realidad inmutable, es decir, con esa realidad que expresa la unidad suprema de las cosas. Por lo tanto no hay muerte, ni vida, ni amor, ni odio. Cuando se inicia el segundo «Todo» (v. 9) ya en él existen los cuatro elementos anteriores antitéti-

cos, porque el yo poemático empieza a ser «hombre», precisamente, cuando muere, cuando vive, cuando ama y odia. Este movimiento antitético de muerte-vida, amor-odio es el movimiento de la existencia mortal de este «todo» que, metafóricamente, emerge de la fuente de la «pasión», que es la que, paradójicamente, reconcilia en su deseo de unidad lo que parece contradictorio, porque se trata de un vivir muriendo.

Por otro lado, Valente denomina al «ángel», de forma metonímica, por el oficio o lugar que ocupa en el juego («oscuro jugador»). Es el contrincante del juego del que nunca se sabe las «cartas» que va a jugar. Pero además la profundidad del término «oscuro» permite relacionarlo con el hecho de que el personaje, que el yo poemático contempla, está si clarificar, es un ser desconocido. Es el otro del yo poemático, también la fuerza mediadora entre la fuente de vida y el mundo de los fenómenos; el otro interior referido al instinto, al inconsciente; y a la propia búsqueda de lo sagrado.

Por otro lado, el «ángel» está definido por tres elementos metafóricos enumerados de forma asindética: «su terrible luz, / su espada/ su abrasadora verdad». Los tres elementos tienen en común la luz, es decir, la verdad de su mensaje. El espacio, que ocupa la figura del ángel, todavía es «oscuro» aunque Valente anuncia ya la «terrible luz» o el conocimiento que esta oscuridad entraña, es decir, proclama el espacio o filo de oscuridad y de luz en el que se mueve el ángel y la revelación de la verdad que transforma al hombre en otro hombre nuevo. Esta oscuridad o desconocimiento de lo que el yo poemático es culminará en la «espada de fuego» (v. 36), símbolo del conocimiento obtenido después de la lucha con el ángel. Tanto la «terrible luz» como «la espada de fuego», que son expresiones metafóricas del quehacer revelador del ángel, se relacionan con el pasaje bíblico de «El asno de Balaam» (*Números*, 22) donde el ángel aparece llevando una espada.

De forma yuxtapuesta a esta definición del ángel, por sus armas, aparece la definición del yo poemático, también definido, metonímicamente, por el arma que porta en el combate, «una flor» y «el silencio» que sigue en el verso. La «flor» para Valente simboliza la unidad de las cosas o de la naturaleza alcanzada por la muerte. Se trata de una muerte literaria, es decir, del descondicionamiento del poeta para alcanzar la plenitud del anonimato. Esto le permite salir de sí y entrar –extático– en el reino donde no hay contrarios, ni límites, ni tiempo sino sólo una conciencia de plenitud de nada y de todo. La nada llena del silencio creador.

Pero enseguida Valente muestra que la lucha es entre desiguales. Para el yo poemático las cartas están marcadas, es decir, el ángel conoce todas las suertes o destinos del yo poemático, porque se halla en ese espacio mediador entre lo humano y lo divino. Por eso le llama, de forma positiva e intensa, «adversario cruel» (v. 25).

Las antítesis de muerte-vida y amor-odio, siguen vivas e intensifican su sentido con las restantes («Al sí y al no», «al siempre, al todavía») porque la oposición se prolonga en una eternidad y en un espacio que no es eterno, y que pretende serlo.

En este espacio de juego o de combate, la luz aún no da forma a lo no visible, es decir, todavía el ángel sigue sin alumbrarse («Nada te delataba, / separado de mí», vv. 27-28). El ángel se mueve en un ambiente de bruma, de indistinción, de invisibilidad que necesita del yo poemático para tener visibilidad o rostro, es decir, necesita la palabra. Sólo a través de la palabra, el otro, el ángel, puede hacerse visible. El poeta se convierte en instrumento expresivo de una fuerza superior o divina. El acto de expresión es para Valente el acto de conocimiento. Así la poesía se convierte en un medio de conocimiento de esta realidad no visible.

Por otro lado, frente a la infinitud de lo no visible, hay una intensificación irónica del instrumento de combate del yo poemático, precisamente, por su tamaño («una pequeña flor», v. 31),

porque para el yo poemático se trata de una entrega total de sí mismo como lo muestra la aposición simbólica «toda la muerte» (v. 32) con la que se refiere, simbólicamente, a la muerte o aniquilación de su condición humana para poder conocer.

Al fin sabemos cuál es la situación o el espacio real en el que se situaba el yo poemático al principio del poema, se trataba de una velada: «Fue larga la velada» (v. 33). El yo poemático ha accedido al espacio nocturno de la muerte donde lucha por la luz o por desvelar su otro yo interior, al que denomina ángel. Este desvelamiento del otro supone el conocimiento de sí mismo.

Por fin, el yo poemático alcanza la experiencia de lo no visible y como Jacob en la lucha contra el ángel, el yo poemático recibe un «nombre», que es un paso adelante en el conocimiento sobre sí mismo. El yo poemático ha atravesado la muerte y ha sido reconocido en el nombre que el ángel le ha dado. Inspiración, éxtasis y nominación son las tres fases de la experiencia poética narrada.

En esta muerte aceptada, el yo poemático ha sido atravesado por la luz o la gracia de la palabra poética. Esta palabra lo ilumina y lo devuelve a sus sequedades. Mortificación y gracia para quien vislumbra lo ignoto con el ojo de la imaginación.

### 3. GRAMÁTICA DEL TEXTO

#### 3.1. Sintaxis del poema

Es un poema perfectamente elaborado. Predomina la yuxtaposición, coordinación y las oraciones simples. El poema se inicia con una yuxtaposición y coordinación copulativa como corresponde a la sucesión de hechos que se narran de la experiencia poética (vv. 1-4). La yuxtaposición obedece al estilo condensado y a la vez a la actitud contemplativa del poeta. Además se asoma una conjunción adversativa («Pero», v. 24) para expresar la situación adversa del yo poemático por la superioridad del ángel en el juego porque conoce todos los destinos del yo poemático. Habría que destacar la oración subordinada sustantiva «de querer tu victoria» (v. 37) que complementa a «libertad». Dado que predomina el estilo nominal en el texto, el poeta podía haber escrito: «Yo/ la sola libertad [de querer] de tu victoria», pero el poeta quiere dejar bien clara la firmeza de su voluntad ante la muerte por eso escribe, explícitamente, el verbo «querer».

#### 3.2. Morfología del texto

En este texto narrativo-descriptivo Valente emplea sustantivos comunes y concretos pero simbólicos («mesa», «tapete», «flor», «jugador», «luz», «espada», «fuego») que son los que componen la escena concreta o cotidiana que evocará la experiencia poética. Unos se refieren a la escena del juego («mesa», «tapete» y «jugador»), otros («flor») al instrumento de juego del yo poemático, y otros («luz», «espada» y «fuego») a los instrumentos de juego del ángel. Otros sustantivos son abstractos («muerte», «vida», «amor», «odio», «ángel», «verdad», «suerte», «velada», «libertad», «victoria») y entre éstos, unos definen la existencia mortal («muerte», «vida», «amor», «odio»), otros la trascienden («ángel», «verdad»), y otros expresan la posibilidad y el acto de la experiencia poética («suerte», «velada», «libertad», «victoria»).

Pocos adjetivos usa Valente. El «verde» (v. 2) para expresar denotativamente el tapete verde de los jugadores de cartas, y connotativamente para aludir a esa transformación espiritual



que a través de la experiencia de la luz se llevará a cabo en él. En la estructura «esta pequeña flor» Valente asocia el valor deíctico del demostrativo con la experiencia de la muerte que está vivenciando en ese momento de la experiencia. Y el adjetivo «pequeña» se relaciona, irónicamente, con la dimensión del instrumento de combate del yo poemático y lo asocia comparativamente con la dimensión infinita de la experiencia. Y el resto de los adjetivos se refieren a la descripción del ángel, al que califican, de forma metafórica, como «oscuro» porque en estos momentos es un contrincante desconocido, y, antitéticamente a las armas de luz que porta él mismo. Los epítetos metafóricos, «terrible» (v. 15) y «abrasadora» (v. 17) realzan la naturaleza de la revelación del ángel.

Valente emplea el artículo señalando las realidades conocidas (la muerte, la vida, el amor, el odio, la pasión, la velada) frente a la ausencia en «oscuro jugador» y en «adversario cruel» porque es un ser desconocido y lo poco que el yo poemático presiente o sabe de él es que es alguien superior a él.

La mayor parte del texto está centrado en torno del binomio Yo/Tú. El tú marca el contrapunto del yo poemático que habla desde la experiencia poética del límite o lugar de la escritura. El yo aparece bajo la forma de los pronombres personales («me», «mí» «Yo»), e implícitamente en las formas verbales reflexivas o no («ME he levantado», «he cubierto», «me he sentado»), o del posesivo («mi-mis») con lo que Valente pone en primer término el sujeto de la experiencia poética. El ángel o el otro aparece bajo las formas del posesivo («su»), de los pronombres personales («tú», «te»), y en la segunda persona implícita en los verbos «conocías», «diste».

La voz del narrador aparece en el pretérito perfecto de indicativo, en el que la acción ya ha acabado pero todavía se mantiene viva para el hablante. Se trata de un hablante que pretende ser objetivo y fiel a la experiencia que narra. Éste habla en primera persona como sujeto testigo de la experiencia poética («ME he levantado», «he cubierto», «me he sentado»). Enseguida, el poeta aleja el relato de su experiencia a la tercera persona («Todo empezaba», v. 4) que introduce la realidad anónima de la muerte y que se vuelve a repetir («Todo empezaba», v. 9) para introducir la segunda realidad de muerte y vida, de amor y odio. La presentación de los jugadores la realiza a través de la descripción de las armas. En la descripción del ángel hay elipsis verbal («frente a mí el ángel “estaba” con su terrible luz») frente a la descripción del yo poemático que aparece el verbo «tenía» («Yo tenía solamente», v. 18). Ambas descripciones presentan, como es normal, formas nominalizadas. Todavía en la estrofa siguiente, se repite el mismo verbo y tiempo verbal («jugaba»), para insistir en la situación de juego entre ambos contrincantes («Al sí y al no/ jugaba contra el ángel, / jugaba... al todavía», vv. 20-23).

La narración de la experiencia a través de la segunda persona («conocías», v. 24) marca o insiste en el desdoblamiento del yo poemático. La narración continúa en este imperfecto durativo («conocías» y «delataba», v. 27) referido al ángel, pero en «conocías» en segunda persona porque la acción de conocer se refiere exclusivamente al ángel y en «delataba» en tercera persona porque la acción de delatar corresponde a otros.

Y frente al proceso durativo de los imperfectos, aparece, de forma súbita, el pasado puntual, pretérito pasado simple, para expresar ese instante en el que tuvo conciencia de la espera tan larga de la revelación del ángel («Fue larga la velada», v. 33). Emplea un ligero hipérbaton para poner en relieve la acción puntual del verbo. Hemos de tener en cuenta que la voz del ángel casi no aparece, porque lo que se pretende es que se revele por sí mismo.

A esta acción puntual y acabada en este pasado de la experiencia, sigue la que expresa el clímax del poema: «me diste» (v. 34) que es la única voz lírica a través de la cual conocemos

que el ángel se ha revelado. En esta acción puntual, se rememora el instante poético de la revelación, el de un decir súbito, que, súbitamente, se apaga o huye. Por fin, en la última estrofa continúa el mismo estilo nominal que en la presentación de los jugadores. Emplea el verbo *tener* («Yo tenía», v. 35), pero enseguida aparece la doble elipsis verbal del tú («Tú “tenías” una espada», v. 16) y del yo poemático (Yo «tenía» la sola libertad, v. 37). La repetición, la elipsis atributiva, el estilo nominal y el hipérbaton son recursos del lenguaje emotivo de Valente.

Hay cuatro infinitivos que dependen del sustantivo «pasión» como son: «morir», «vivir», «amar» «odiar» en los que subyace el movimiento propio del deseo vehemente de atravesar esta experiencia de muerte porque existe la esperanza de la luz o resurrección. Valente está aquí apuntando a los dos significados de «pasión». Por un lado, el «deseo vehemente» y por otro, la pasión de Cristo y la consecuente resurrección. En la obra de Valente «pasión-resurrección» responde nada menos que al movimiento creador: un «deshacerse y hacerse» en un estar llegando siempre a ser. Esta visión corresponde en el lenguaje a las teorías *deconstructivistas* de Derrida y otros en las que el significado, respecto del significante, siempre se encuentra en un estado de transición, de inminencia y de movimiento.

Hay dos infinitos más, uno «deshojar» que marca el movimiento binario del sí y del no, del siempre y del todavía, además del movimiento mortal de los contrarios (vida-muerte, amor-odio, flor-espada). Y el segundo infinitivo «querer» que le hace depender de la raíz estructural del hombre: de «la libertad». Así el aceptar la victoria del ángel es aceptar la victoria también del ser humano o del yo poemático, porque éste libremente ha buscado y aceptado la muerte que le ha llevado a encontrarse con el otro o el sí mismo.

Valente elige minuciosamente los adverbios. En «Me he sentado *cuidadosamente*» (v. 3) con el que poeta quiere expresar que el juego ha de ser correcto desde el principio, que no ha de haber nada, previamente, que interfiera en el juego. En «tenía *solamente* una flor» (vv. 18-19) alude a la singularidad de su arma de combate frente a la «terrible luz» del ángel.

La adecuación del texto (el poema comentado dentro de su contexto, el tipo de texto confluyendo con el punto de vista del hablante ficticio y la postura objetiva del autor; el texto dentro de su tradición literaria con sus presuposiciones), la coherencia (selección y estructuración de la información precisa), y la cohesión (repetición de pronombres, de estructuras paralelísticas; la modalización o subjetividad emotiva del texto, las referencias anafóricas, además de la ironía, metáforas, metonimias...) organizan un texto cohesionado en cuanto a la emoción y a la intelección de la vivencia poética. Este texto es síntesis del pensamiento habitado con pasión como dice el mismo poeta. Además la métrica, refuerza esta síntesis de la idea y de la emoción, del pensamiento y del corazón que define, de manera clara, la poesía experimental de Valente.

#### 4. LA MÉTRICA

El texto que comentamos consta de treinta y siete versos que el poeta no organiza en estrofas. Los versos son fundamentalmente de 7, 5, 4, 2 sílabas. Los versos más largos son de 14 y de 10 sílabas. Éstos estarían divididos por una cesura en 7+7; 4+10; 7+7; 7+2; 7+7, que redundan en el cómputo silábico general del poema. Hay un predominio del ritmo trocaico y de los acentos extrarrítmicos sobre los rítmicos y los antirrítmicos respectivamente. El tono de estos versos proporciona agilidad y viveza al poema. Se encuentran varios tipos de rimas asonantes -í, -ó, é-e, á (a-o, á, á-e, á-a), que se repiten en los versos que siempre van apoyando la articulación temática del texto. Se trata de un poema no estrófico.

La pausa interna del verso 4 divide al verso de 14 sílabas en 7+7. Con ella cierra la escena de los preparativos para la iniciación de la experiencia poética como juego, y abre la segunda escena que es la realidad del «todo» o espacio donde tiene lugar la experiencia poética. Hay que resaltar en este verso 4 la rima aguda tanto interna («flor») como de final del verso («así»), que pone de manifiesto el ritmo o el movimiento binario del juego que se centra en el deshojar la flor. Y el adverbio «así» que corrobora el ritmo de la suerte, de esta manera y no de otra. Esta rima aguda en -í se repite en los versos 9, 10, 11, 28 (en las palabras «así», «morir», «vivir», «mí») que definen la vida como un vivir muriendo a la que el yo poemático está dispuesto abiertamente. La rima aguda en -o se produce en los versos 13, 19, 20, 22, 35, 36: «jugador», «flor» (se repite tres veces), «no» (se repite dos veces), «Yo». Esta rima aguda desvela la singularidad del instante poético con su carácter musical y sonoro. Ambas vocales, la palatal anterior -i y la velar posterior -o, reproducen el movimiento estructural del poema («al sí y al no»).

Hay otra pausa interna en el verso 36 que pone de manifiesto el deseo del yo poemático de aceptar la muerte. Esta aceptación intensifica su independencia y su poder de elección como hombre. Y por último, destacamos la rima única y aguda en -u («luz», v. 15) que insiste sobre el papel iluminador del ángel. Esta vocal velar cerrada reproduce su oclusión en «oscuro jugador» (v. 13), en la forma verbal «jugaba» dispuesta en forma anafórica (vv. 21-22) y se intensifica en «su espada, / su abrasadora verdad» (vv. 16-17) donde se subraya la oscuridad del posesivo por la repetición anafórica y por el contraste de vocales entre la más abierta -a y la más cerrada -u. Esta cerrazón va unida a la oscuridad de la sinuosidad de la alveolar sorda -s. El poeta nos ha dicho que el ángel le ha nombrado pero no sabemos nada más. Tampoco sabemos si el ángel le había prometido algo, es decir, la oscuridad se mantiene en el poema.

Además de este movimiento articulador del poema («al sí y al no») extraído de las rimas asonantes y del ritmo basado en la posición del acento en el verso, el ritmo se basa en la repetición de estructuras paralelas que emparejan las mismas ideas o ideas opuestas o asocian otras en torno a palabras-clave como «todo», «pasión», o «ángel». «Todo empezaba así», se repite dos veces para expresar que hay dos realidades; Todo «menos la muerte», «menos la vida», «el amor» o «el odio» expresan el ritmo binario del sí y del no; y lo mismo que el movimiento de los complementos subordinados a «pasión» («de morir», «de vivir», «de amar», «de odiar») y los instrumentos del ángel también respiran ese movimiento del sí y del no («con su terrible luz», «su espada», «su abrasadora verdad») aunque hay un mayor detenimiento debido al ritmo ternario que se asocia no sólo al binomio de la lucha sino también a lo que se va a obtener de la misma.

El encabalgamiento más significativo es el que se produce entre los versos 7 y 8 («el amor o el / odio») en el que Valente ha desplazado el «odio» al mismo espacio resaltado del «amor» a principio de verso, porque para el poeta ambos términos se necesitan y se complementan. Además de lo que se trata en el juego es de la superación de ambos. El resto de los encabalgamientos son suaves como los que se sitúan entre los versos 2 y 3, 3 y 4 o entre los versos 14 y 15, 20 y 21, 28 y 29, 36 y 37. Podemos resaltar el encabalgamiento abrupto de los versos 18 y 19 que permite al poeta poner su arma de combate («una flor») al mismo nivel que la «espada» «militar» del ángel, potenciando la singularidad significativa de esta espada como luz o fuego que trae el conocimiento y la verdad.

## 5. CONCLUSIÓN

Valente plantea en el texto la conciencia clara de la condición del hombre en el mundo. Su palabra poética procede de un tanteo en la vigilia, en el estado de no interferencia, que liga al

poeta al cosmos y a esa claridad o conciencia de su lugar en el mundo. El poema es una interrogación sobre lo no visible, que le lleva a los caminos de experiencia poética como descubrimiento y conocimiento a través de la palabra. El yo poemático se ha descondicionado o ha perdido su identidad para experimentar lo desconocido. De esta manera el lenguaje o la palabra se libera de su instrumentalidad para poder ser portadora de la experiencia de lo no visible o de lo inefable. Esta palabra desinstrumentalizada y portadora de la manifestación se sitúa en el lugar del límite, el lugar del ángel, en cuyo vacío se muestran las señales del movimiento de la negación y de la conciencia de la imposibilidad de la palabra, de ahí la oscuridad del ángel. De este modo el poema se ha convertido en un lugar de indagación y de conocimiento de la experiencia poética.

## Comentario 2

### EL CÁNTARO

El cántaro que tiene la suprema  
realidad de la forma,  
creado de la tierra  
para que el ojo pueda  
contemplar la frescura. 5

El cántaro que existe conteniendo,  
hueco de contener se quebraría  
inánime. Su forma  
existe sólo así,  
sonora y respirada. 10

El hondo cántaro  
de clara curvatura,  
bella y servil:  
el cántaro y el canto.

(*Poemas a Lázaro*, 1960)

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. El texto dentro del contexto

Este poema «El cántaro» pertenece a la cuarta parte del segundo poemario de Valente *Poemas a Lázaro* (1960), Premio de la Crítica (1960). Este libro consta de cuarenta y un poemas organizados en cinco partes. Tiene una fuerte unidad y los poemas se suceden por una significación más amplia que la que aportan los poemas en particular. Lázaro designa al hombre que sufre todo tipo de penurias en una vida miserable y al hombre resucitado. El título del libro expresa esta realidad existencial de dificultades, de dolor o de muerte en la que el poeta indaga y lucha cada día por la luz o la resurrección. Tres epígrafes introducen el libro. El primero se refiere a esta resurrección diaria de Lázaro: «...me muero cada día/ y cada día resucito. Miguel de Unamuno». El poeta o Lázaro se hunde, definitivamente, en la existencia en ese «¡qué poco tiempo más único!» como reza el segundo epígrafe de Juan Ramón Jiménez. Y el tercer epígrafe de Antonio Machado «...un hombre que vigila/ el sueño, algo mejor que lo soñado» se refiere a la actitud o conciencia vigilante de Lázaro que ha vuelto de los sueños.

Lázaro es el hombre que quiere conocer la realidad única y sin engaños. Es símbolo de esa acendrada búsqueda de sí mismo en su memoria o experiencia para lograr una mejor comprensión del hombre. Y tal pretensión responde, exactamente, a su concepción poética. En la mayor parte de sus libros, Valente tiene una sección de poemas dedicados a su arte poética. En *A modo de esperanza*, por ejemplo, destacamos el poema «La rosa necesaria» y en *Poemas a Lázaro* el poema que vamos a comentar «El cántaro».

Los temas recurrentes de este poemario giran entorno de una gran inquietud religiosa y metafísica, del amor, de la composición poética o metapoesía y del poder. La realidad a la que aluden estos temas tiene un fuerte carácter simbólico. El poema «El cántaro» se inscribe dentro del conjunto de poemas que se refieren a la metapoesía. Los poemas metapoéticos son aquéllos en los que Valente expresa su peculiar concepción de la poesía o de la creación poética.

*Poemas a Lázaro* representa un gran esfuerzo por huir de la poesía realista y concreta de *A modo de esperanza* y pasar a otras formas más abstractas del intelecto combinadas con lo concreto. Así mezcla lo simbólico y lo narrativo. Continúa con el estilo conciso y con la precisa sintaxis de *A modo de esperanza*.

Valente, para reflexionar sobre el objeto del poema o del arte en general, elige el cántaro como elemento simbólico del poema. A la vez que describe al cántaro va describiendo el objeto del poema.

## 1.2. El texto-tradición

La figura de Lázaro le viene a Valente de su lectura del Evangelio de San Juan. Este personaje aparece en autores próximos a Valente, en Cernuda («Lázaro», *Las nubes*, 1937-40) en el que Lázaro vuelve a un mundo sentido como extraño o como un exiliado; en César Vallejo («Masa», *España aparta de mí este cáliz*, 1937) en el que no aparece la figura explícitamente pero sí la simbólica resurrección de un combatiente devuelto a la vida; en Rilke («se levantó vacilante hacia la luz del día/ y vio cómo tuvo que conformarse de nuevo/ con esta vida aproximada e imprecisa») se queja del despertar otra vez a la vida terrenal cuando ya había alcanzado la plenitud de lo desconocido.

Por otro lado, en la Literatura, el yo ha dejado de ser el objeto de los poemas y le sustituye la poesía o la palabra. El individualismo se había iniciado en el siglo XIV y se fortalece en algunos puntos en el Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo, la Generación del 98 y del 27.

Valente sigue el criterio de Goëthe a la hora de definir el objeto del poema («la suprema, la única operación del arte consiste en dar forma»), al que añadirá una forma estética y comprometida.

Por otro lado, para Valente, siguiendo a Heidegger, la forma artística es el espacio o la existencialidad donde el ser se revela. Para Heidegger en la medida que el ser o su verdad se revela, la belleza es una manera que tiene la verdad de hacerse forma sustancial en el arte.

El uso del símbolo bisémico Valente lo recoge de la tradición encabezada por san Juan de la Cruz, por la poesía popular y Bécquer. El uso sistemático del mismo se inicia con Antonio Machado y se desarrolla, sobre todo, con Lorca y con otros poetas del 27, además de algunos poetas de posguerra.

En el sangrar de los versos podemos encontrar muchos ejemplos en la poesía del 27.

## 2. SEMÁNTICA DEL TEXTO

### 2.1. Tema

El objeto del poema es la esbeltez y la utilidad. Búsqueda del objeto perfecto y redondo de significación.

### 2.2. Articulación del tema

Se puede estructurar en dos partes. 1.<sup>a</sup> Ocupa los diez versos primeros donde Valente habla de la forma artística y de su necesidad para que el cántaro o el poema existan. 2.<sup>a</sup> Centrada en la tercera estrofa, en la que se describe la forma profunda, bella y servil del poema. Se trata de una estructura de tema constante en la que Valente expone sus ideas acerca del tema principal y al final concluye.

### 2.3. Organizadores semánticos

Las palabras clave son «cántaro» y de forma simbólica «canto». En torno de «cántaro» se asocian «tierra», «ojo», «frescura», «forma», «curvatura». El cántaro está hecho de tierra, de formas curvas o voluminosas que el ojo puede captar. Alrededor de «canto» se agrupan, subjetivamente, «sonora» y «respirada» por ser el aire el que, rítmicamente, se aspira y porque la poesía se crea para la declamación; «bella y servil» por la estética y el compromiso que acompañan siempre a la poesía. El término «frescura» es el que marcaría la fusión entre ambos campos o isotopías, entre el *cántaro* y el *canto*, entre la idea y la forma porque expresa lo que desborda esta forma, es decir, lo no visible pero palpable o conocible a través de la expresión poética. También puede expresar el frescor de esa primera mirada originaria que irrumpe en la contemplación de la creación artística.

### 2.4. Figuras semánticas o de pensamiento

Todo el poema alude simbólicamente a un aspecto importante de la creación poética como es el objeto del poema. Valente emplea el símbolo bisémico bousoñano a lo largo de todo el poema. En este símbolo se representa el sentido lógico o literal y una significación diferente de carácter difusa, repleta de sustancia significativa, que se oculta detrás del significado literal. Por esto a través de una escena realista y concreta como es la del alfarero que modela la tierra o materia de un cántaro, el poema expresa cuál es el objeto del arte: dar forma. El cántaro es símbolo del poema y por extensión de cualquier actividad artística.

El objeto de este poema es dar forma. La «forma» es la parte visible de lo no visible del arte, la expresión lingüística a partir de la cual el poeta conoce la realidad, es decir, esa zona de la realidad que sólo se puede conocer poéticamente y que el poema revela. El objeto del poema es dar forma, precisamente, a esa zona desconocida o a ese contenido oscuro para el poeta.

¿Pero dónde está la palabra o los utensilios expresivos? El cántaro está hecho de «tierra» y ésta es metáfora del hombre que es de tierra frente a la piedra angular que es Cristo, según Covarrubias (*Tesoro de la Lengua castellana o española*). Este basamento terroso y objetivo lleva

a Valente a una meditación poética sobre la existencia humana en la que el hombre se enfrenta al drama de vivir cada día. Y «el ojo», además de ver lo palpable y medible, de forma metonímica (incluimos la sinécdoque) percibe lo no visible o la abstracción del resultado del arte, a través de la sinestesia «frescura», que capta lo que sobrepasa lo físico o palpable, es decir, la realidad primera –acuática– que impone el ser que allí se manifiesta o desvela o clarifica. De ahí «de clara curvatura». Vendría a ser esa irrupción de lo insólito lo que da verdadero frescor a la creación poética. La forma poética es expresión de la experiencia de lo vivido originario. De esta verdad como expresión de lo nuevo, también surge la frescura del arte porque Valente es un hombre crítico de esa realidad existencial que se repite siempre igual. Este ser que se contempla y se manifiesta en la forma, Eckhart le llama espíritu, también los románticos y el simbolismo; Steiner habla de la presencia real en la poesía y para Heidegger es el ser que se desvela ocultándose.

La forma lleva consigo el contenido por eso el cántaro es símbolo de la creación literaria en el sentido en el que representa la fusión indisoluble de la forma y el fondo, y de los valores estéticos y prácticos que el poema expresa como ideal literario.

La función verdadera del arte se expresa en el signo curvo, que muestra la profundidad de la forma poética («de clara curvatura») que se asocia en Valente con el vientre, con el vacío de la palabra, es decir, con el sentido de la palabra o la esfera semántica del texto.

Por otro lado, podíamos hablar de una re-etimologización de «Cant-o» y «cánt-aro» cuyas bases latinas son distintas, pero el poeta subraya, con ambas, el espacio del arte o del poema. En este sentido alude a ese espacio firme o espacio límite –o de frontera en términos machadianos– en el que el canto se manifiesta. Pero el «cántaro» viene de la raíz hebrea de «cantar» por lo tanto «cántaro y cantar» tiene la misma base etimológica que expresa ese mismo territorio del arte y del canto o poema. Es el territorio de la poesía o de la experiencia del metalenguaje (o del conocimiento) y en las antípodas se encuentra el lenguaje instrumental y legible. La estructura «de clara curvatura» es una expresión metonímica porque enlaza con la forma del cántaro para simbolizar la hondura del sentido del lenguaje.

Las repeticiones léxicas («cántaro», 5 veces; «existe», 2 veces; «forma», 2 veces) se raciman alrededor de la «realidad permanente» del cántaro o del poema. Valente emplea un término coloquial y familiar como es «cántaro», quizá por atender a una mayoría de lectores, pero lo recarga de un juego de concreción y abstracción (cántaro-poema) con el que consigue trascender lo concreto y eliminarlo. La palabra poética, así depurada, se hace expresión de lo poético. Frente al cotidiano («cántaro») aparece el adjetivo culto («inánime») de escaso uso. Con lo que podemos pensar que Valente a través de «cántaro» está hablando de un arte primitivo y primero o simple. También llama la atención la imagen poética («se quebraría») perpetrada por la palatal posterior acentuada -í que fragmentaría su realidad artística si careciera de contenido.

### 3. GRAMÁTICA DEL TEXTO

#### 3.1. Sintaxis del poema

En este poema la emoción está contenida por lo que aflora la capacidad intelectual del poeta. Así Valente emplea dos oraciones subordinadas adjetivas o de relativo especificativas («El cántaro que tiene»; «El cántaro que existe conteniendo»). En esta última hay una oración subordinada adverbial modal («conteniendo»), y una subordinada circunstancial final («para que el ojo



pueda contemplar») en la que se inserta una subordinada sustantiva de complemento directo («contemplar»).

### 3.2. Morfología del poema

El autor toma una actitud enunciativa y de máxima objetividad en todo el poema porque el objeto del poema ya no es el yo sino un objeto, el cántaro. La apretada voz de Valente es límpida y depurada como muestra el valor suficiente de cada sustantivo («El cántaro», «la forma», «la tierra», «el ojo», «la frescura») en los que se percibe la profundidad del sentido de cada uno de ellos que apoya la propia hondura del objeto del poema. Además la presencia del artículo apunta al carácter concreto, sobre todo, de la primera estrofa en la que se habla del objeto creado, del molde o exterioridad de la materia y del órgano que lo puede observar.

Valente da una especial importancia a «la forma» y «frescura» por la posición en el verso. En «la forma» reconoce la inseparabilidad del contenido y de su expresión, y en «la frescura» anuncia la belleza, o mejor, el placer que produce el arte. Este deleite se potencia por el conocimiento que esta forma artística aprehende. En la segunda estrofa sólo aparece el determinante posesivo («su forma») que no hace más que profundizar en el sentido hondo de la forma del cántaro o en su «curvatura». En ésta y en «frescura» se produce la forma o la manifestación de la experiencia poética como alude el valor de resultado o efecto del sufijo -ura. El sustantivo abstracto («realidad») alcanza la exterioridad a través de la «forma» de la creación del cántaro.

Esta «realidad» no es una realidad cualquiera sino que a través de la anteposición del adjetivo «suprema realidad» nombra a la primera realidad originaria del arte, porque no hay grado por encima de ella, y por ende, alude a esa realidad primera que anuncia la verdad o la autenticidad del arte. De ahí también la trabazón semántica y antitética con el adjetivo «hueco» que expresa que el arte o la creación poética sin esta verdad primera no permanece o se queda sin vida o sin alma («inánime»). Valente está aludiendo no sólo a Heidegger sino también a la concepción del arte de Aristóteles («La cosas que tienen alma viven por ella»). La forma de la creación poética o del poema tiene vida porque cuenta con el ser originario. Esta metáfora del ser que anima o expresa la vida del poema nos sirve para explicar los dos adjetivos «sonora y respirada». En el poema se escucha los sonidos del ser y además tiene una vida propia por el alma o el contenido que lo constituye. Además de referirse a la forma o al objeto del poema, estos adjetivos se pueden asociar a la manera como el poeta a la hora de escribir también escucha ese silencio interior o «batir de alas» y a la vez, respira el ritmo sistole y diástole de este silencio que emerge libre.

Además de la anteposición del adjetivo «suprema», Valente adelanta el epíteto «hondo» y el metonímico «clara» muy relacionados entre sí y con «cántaro». «Hondo» se refiere a la profundidad del sentido o a la concavidad en la que se gesta y se ilumina sinestésicamente («clara voz») el sentido del arte o de la palabra. Con la anteposición de estos adjetivos Valente ha subrayado tres cualidades esenciales en el cántaro o en la creación poética. Y por fin, los adjetivos claves, «bella y servil» en aposición a «curvatura» referidos a esta forma poética cóncava en la que se expresa que, además de un lenguaje polisémico o profundidad de sentido, la poesía ha de ser estética y comprometida. La expresión poética o la forma poética o el poema o la poesía han de estar al servicio del hombre. Pero esto no es suficiente, ha de ser poesía, es decir, ha de tener una forma estética o bella. Funcionalidad y belleza definen al «cántaro y al canto». El

cántaro simboliza la unión de la forma y de la función, es decir, su función utilitaria como es la de llevar agua y el tener una forma bella, igual que el poema que, además de estar al servicio del pensamiento del hombre, ha de tener un estilo bello y funcional. Ya Heidegger apuntaba al peligro de que ambas funciones no vayan unidas en el arte.

Predomina también el uso de complementos del nombre («realidad *de la forma*», «El cántaro *de clara curvatura*»), o del adjetivo («creado *de la forma*», «hueco *de contener*»), que precisan el significado ya del sustantivo ya del adjetivo a los que están subordinados.

La objetividad en el texto además de la entonación enunciativa aparece en el uso generalizado de la tercera persona verbal («tiene», «pueda», «existe», «se quebraría»), y en el empleo del indicativo para afirmar «la realidad permanente» en la creación poética («*tiene* la suprema/ realidad de la forma»). Refuerza la existencia de esta realidad permanente el verbo «existe» cuya duratividad permite prolongarla en el tiempo. Pero esta realidad tiene una situación adversa porque ha de existir de una manera determinada: «conteniendo». Esta situación contraria se prolonga también en la medida que permanece la realidad suprema de la forma. De lo contrario, el objeto del poema recibe la acción pasivamente («se quebraría») también en un proceso durativo como es el de los presentes («tiene», «existe»), y el del gerundio modal («conteniendo»). Diferente se comporta el presente de subjuntivo («pueda») que, además de ir en subjuntivo para expresar la finalidad con un sujeto distinto al de la principal, expresa la irrealidad de la acción porque la cualidad de «frescura» literalmente no la puede percibir el ojo, pero connotativamente sí, de ahí que exprese el deseo de que se produzca la acción dentro de la irrealidad de la creación poética.

En la primera estrofa hay elipsis («*está* creado»), en la segunda hay un significado condicional («si no *contuviera*») en la estructura «hueco de contener», y en la tercera es llamativa la ausencia del verbo (El hondo cántaro que *es/* de clara curvatura, /bella y servil: / como *es* la del cántaro y la del canto). Hay dos infinitivos («contener», «contemplar») que abundan en la ilimitación o indeterminación del tiempo que expresa el estilo nominal.

El polípote «contener-conteniendo» se opone a «hueco», e insiste sobre la idea valentiana de que la forma sólo se justifica por el contenido, es decir, que la forma sólo puede existir sirviendo al contenido o siendo útil al pensamiento. De ese modo se realiza la auténtica función de la poesía y justifica su belleza. Si no cumple esta función, la forma se deshace. Simbólicamente, se opone existencia y no existencia, porque la forma sólo se justifica por el contenido, y la existencia, si es vivida, se justifica por esta experiencia. También se puede destacar la repetición anafórica de «El cántaro» (vv. 1, 6, 11,14) y a final de verso de «forma» (vv. 2, 8) ambas repeticiones matizan el objeto del cántaro o del poema.

Por último, predomina el estilo nominal para describir las características del objeto del cántaro, con usos de sustantivos, adjetivos, complemento del nombre, oraciones adjetivas y sustantivas. También prevalece el uso del sustantivo abstracto sobre el concreto dando preferencia a los conceptos dentro del proceso de la meditación poética.

#### 4. MÉTRICA

El texto que comentamos consta de 14 versos, organizados en tres estrofas. Dos de cinco versos y una de cuatro versos. El número de sílabas es la siguiente 11, 7, 7, 7, 7; 11, 11, 7, 7, 7; 5, 7, 5, 7. Hay sinalefa en los versos 4, 6, 9, 10, 13, 14 por lo que se cuenta una sílaba métrica menos que las gramaticales. En el verso 2 se ha producido una sinéresis en «realidad», por lo tanto,

se cuenta una sílaba menos, probablemente por un deseo del poeta de llamar la atención sobre la autenticidad de la expresión artística. Predominan los versos paroxítonos, por lo tanto, se cuentan las sílabas reales existentes. Hay que destacar los versos 9 y 13 que son oxítonos y se cuenta una sílaba métrica más que las gramaticales y el verso 11 que es proparoxítono, luego se cuenta una sílaba menos que las reales.

El acento estrófico y axis rítmico se halla en la penúltima sílaba de cada verso: 10, 6, 6, 6, 6; 10, 10, 6, 6, 6; 4, 6, 4, 6, 6, por lo tanto, son de ritmo yámbico.

Los versos 1º y 6, llevan acentos 2.ª y 6.ª sílaba, por lo tanto, son rítmicos. Los versos 2 y 5 llevan un acento en la 3.ª sílaba, por tanto, son extrarrítmicos. Los versos 3, 8 y 10 llevan acento en la 2.ª sílaba, por tanto, son rítmicos. El verso 4 lleva un acento rítmico en la 4.ª sílaba.

El verso 7 lleva un acento extrarrítmico en la 1.ª sílaba y un rítmico en la 6.ª. Los versos 9 y 11 llevan dos acentos rítmicos en la 2.ª y 4.ª sílaba. Los versos 12 y el 14 llevan un acento rítmico en la 2.ª sílaba. El verso 13 lleva un acento extrarrítmico en la 1.ª sílaba.

Valente presenta dos tipos de pentasílabos, el pentasílabo trocaico con acentos en la 2ª y 4ª sílabas (v. 11) y el pentasílabo dactílico con acentos en la 1.ª y 4.ª sílabas (v. 13). Además emplea dos tipos de heptasílabos, el heptasílabo trocaicos con acentos en las sílabas pares (vv. 3, 4, 8, 9, 10, 12, 14) y dos heptasílabos dactílicos con acentos en 3.ª y 6.ª sílaba (vv. 2, 5). Y dos tipos de endecasílabos, el endecasílabo heroico con acento en la 2.ª y 6.ª sílabas (vv. 1, 6) y endecasílabo enfático con acento en la 1.ª y 6.ª sílabas (v. 7).

La rima es asonante en é-a (vv. 1º, 3º, 4º, se puede añadir el v. 6 en é-o); en ó-a (vv. 2º, 8º), ú-a (vv. 5, 12), ía (v. 7º, 9º, 13º), á-a (vv. 10º, 11º, se puede añadir el verso v. 14 en á-o). Hay que destacar la rima aguda -í (vv. 9, 11) que resalta la practicidad o el servicio de la poesía al hombre, y la rima esdrújula del verso 11 (cán-taro) que destaca la fusión del cántaro y el canto en su raíz etimológica.

Estos versos no forman una estrofa determinada y no están sometidos a la disciplina estricta de la rima convencional. La rima asonante de la 1.ª y 2.ª estrofa se repite en la tercera estrofa.

La pausa versal y la pausa interna (y ésta última es una cesura) ponen de relieve el braquístiquio a principio del verso v. 8 («inánime») que potencia el nivel del tono superior del adjetivo «inánime», y otro braquístiquio al final del verso 8 entre la pausa interna y la versal («Su forma») con el mismo efecto potenciador. Análogamente ocurre en el verso 13, pero no hay cesura sino pausa interna que permite la sinalefa («bella y servil») mientras que si fuera cesura la impediría.

Hay un encabalgamiento sirremático «la suprema/realidad» que rompe la unidad sirremática entre sustantivo y adjetivo (vv. 1º y 2º). Entre los versos 3º, 4º y 5º; 7º, 8º y 9º se producen dos encabalgamientos suaves cuyos grupos fónicos hacen descender el tono suave y lentamente. Lo que podemos resaltar es el hecho de que Valente deja el verbo a final de verso en los versos 4 y 5 («pueda», «se quebraría»). El último encabalgamiento se produce entre los versos 11 y 12 que potencia, por la elipsis del verbo, el estilo nominal de la última estrofa.

La sangría del verso 11 con la que Valente además de quebrar la linealidad, se adentra visiblemente en la profundidad del sentido del cántaro o del poema o del arte. Además la forma del texto parece evocar la figura de un cántaro.

Hay aliteración de bilabiales y nasales (vv. 1, 6, 8, 11), de vibrantes (vv. 7, 10, 12), de la alveolar sorda -s (9, 10). La vibrantes destacan el valor sonoro del poema, así como la bilabiales, nasales y la alveolar la forma sinuosa del cántaro y del poema.

Por otro lado podríamos hablar de un ritmo de pensamiento constituido por la repetición de estructuras sintácticas simétricas o paralelismos, y repetición de palabras clave:

«El cántaro que tiene »// «El cántaro que existe» (vv. 1/6)

«la suprema realidad»// «El hondo cántaro» (vv. 1-2/11)

«la forma»//, «la tierra»// «la frescura» (vv. 2, 3, 5)

«sonora y respirada» // «bella y servil» (v. 10,13)

«el cántaro y el canto» (v. 14).

En esta última estructura sintáctica («el cántaro y el canto») confluye la recolección de todas las características del «cántaro» en la identificación total del «cántaro» con el «canto». Se puede considerar un poema poliestrófico suelto porque lo que, fundamentalmente, une las estrofas es la unidad temática y la sonoridad de la asonancia o lo que es lo mismo el objeto del poema. Para Valente un buen poema ha de tener ritmo.

## 5. CONCLUSIÓN

Valente logra comunicar sus reflexiones metapoéticas con el mínimo de palabras, pues la condensación de pensamiento y la sobriedad expresiva se identifican de tal manera que, contenido y forma son una sola cosa. El estilo del texto responde a una contención emotiva, con una calculada repetición de palabras y de estructuras que ponen de relieve la inteligencia alerta y crítica de Valente, que le impide caer en tópicos o en falsas retóricas. Esta expresión austera y grávida de significado responde exactamente a lo que quiere decir y no ahogan la emotividad del poeta.

Si *A modo de desesperanza* era un libro escrito, en parte, sobre «datos y episodios reales», que el poeta los poetizaba a través de un juego expresivo sobrio y directo, en *Poemas a Lázaro* el lector observa una mayor complejidad de contenido, una cierta intención simbólica y un tratamiento más meditativo y filosófico de los temas abordados.

### ESTA IMAGEN DE TI

ESTABAS a mi lado  
y más próxima a mí que mis sentidos.

Hablabas desde dentro del amor,  
armada de su luz.

Nunca palabras 5  
de amor más puras respirara.

Estaba tu cabeza suavemente  
inclinada hacia mí.

Tu largo pelo 10  
y tu alegre cintura.

Hablabas desde el centro del amor,  
armada de su luz,  
en una tarde gris de cualquier día.

Memoria de tu voz y de tu cuerpo 15  
mi juventud y mis palabras sean  
y esta imagen de ti me sobreviva.

(*La memoria y los signos*, 1966)

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. El texto dentro del contexto

El poema «Esta imagen de ti» pertenece al tercer libro de Valente *La memoria y los signos* (1966). En los años sesenta se produce un agotamiento de la poesía social. Pero queda la firme voluntad del poeta de proclamar que no tiene ningún compromiso previo con ningún programa o poder sino con su autenticidad. Este poemario es el testimonio de un poeta que no se ha doblegado a ninguna consigna.

Por otro lado, el hombre es su propia experiencia y ésta se va haciendo pasado y memoria. Por esto, el poeta se relaciona con la experiencia de la vida a través de la memoria. La memoria está constituida por el pasado vivido o experimentado pero no conocido para el poeta. Según Valente: «Es sabido que los grandes (felices o terribles) acontecimientos de la vida pasan,

suele decirse, "casi sin que nos demos cuenta". Precisamente sobre este inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida opera la poesía». El signo o la palabra son los que el poeta va a tratar de rescatar o resucitar para expresar este pasado vivido y desconocido. De esta forma el poema se convierte en medio de conocimiento de ese pasado, es decir, del conocimiento de sí mismo y de la realidad del mundo. El título *La memoria y los signos* remite a este deseo de expresar la memoria.

Esta obra consta de cincuenta poemas repartidos en siete secciones. En la antología que empleamos *Punto cero (poesía 1953-1979)*, Seix Barral, 1980, no aparece ningún epígrafe introductorio que en Valente aporta una información relacionada con las secciones y sirve de guía de interpretación. Sí aparece, en cambio, en la cuarta sección y es una cita de Hölderlin «...in dürftiger Zeit?» «en tiempo de miseria» aludiendo al tiempo difícil de la palabra poética en tiempo de guerra al que se refieren los poemas de la sección. Las secciones de este libro repiten los mismos temas que en las obras anteriores. La 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> sección versan sobre temas existenciales y metafísicos, la 4.<sup>a</sup> sobre el amor, la 5.<sup>a</sup>, y la 6.<sup>a</sup> sobre el peso de la memoria que recae sobre la historia personal –infancia y recuerdos familiares– y sobre la colectiva, y la 7.<sup>a</sup> sobre el poder social de la palabra poética.

El poema que comentamos corresponde a la cuarta sección en la que Valente medita sobre el amor. Responde a la idea general del poemario de la lucha que se entabla entre lo que alberga la memoria y el deseo del poeta de sacarlo a la luz o de conocerlo, porque para Valente la memoria dice más de lo que el poeta sabe. El poema es, por tanto, medio de conocimiento.

El poema tiene una dimensión dialogal por la presencia del tú o amada a la que se dirige. El parlamento del hablante es narrativo-descriptivo, no sólo narra la experiencia de amor sino también describe la situación y a la amada. La postura es objetiva y el punto de vista es el del hablante inmerso en la experiencia poética.

## 1.2. El texto dentro del contexto-tradición

Ya hemos visto que Hölderlin es un poeta próximo a Valente en el sentido en el que la palabra poética ha de ser testimonio ético de la realidad histórica que expresa. Por otro lado, para Dante el eros es un encuentro entre el amor y la sabiduría. Para éste, el amor está en el centro y lo busca desde la periferia a través de los caminos profundos trazados desde la periferia hasta el centro. En este sentido el centro es, para Valente, el lugar de encuentro y de unión de los amantes y desde donde emerge la palabra unificada que expresará la experiencia amorosa.

La experiencia *de lo vivido y poetizado* ya aparece en la lírica provenzal. Para los trovadores el amor era el fundamento del trovar en el que se producía la íntima unión de lo poetizado y vivido. Con ello, experimentaban o vivenciaban el acontecer del lenguaje del amor.

Por otro lado, Kandinsky (*De lo espiritual del arte*, 1912) considera que el arte se relaciona más con lo espiritual que con lo material. Trata de hallar correspondencias entre el color-forma y el ánimo del artista. El color ha de expresar el alma. En esta línea, además de Kandinsky, hay pintores tan próximos a Valente como el suizo Paul Klee (1879-1940). En este sentido, el «gris» aparece a lo largo de toda obra de Valente como el color de centro y en éste como una escala de perfeccionamientos nunca acabada, porque en el centro se da la conquista de lo esencial y esto es infinito. El gris es la claridad de lo que no se vislumbra del todo. Es el color del vacío que se precisa para el éxtasis o inmovilidad. Es el espacio de alumbramiento entre la muerte y la vida. También se refiere el «gris» al color de la existencia mortal, referido al tedio, a la monoto-

nía de la vida y a una existencia vacía que nada tiene que ver con la vida. Este sentido no aparece en el texto que comentamos.

Por último, el centro es el principio, lo real absoluto, el motor inmóvil de todas las cosas, el origen inmutable de toda indiferenciación. Valente recoge la idea del centro de la Patrística. Equilibrio y armonía es la imagen del centro en la que coinciden los opuestos. Para Nicolás de Cusa el centro lo ocupa Dios. La imagen del centro aparece en la tradición mística representada por San Juan de la Cruz y Miguel de Molinos para quienes el centro es la morada del alma con Dios y donde Dios habla con el alma. Valente identifica «centro y piedra» en la imagen primera de sí mismo: «Fui la piedra y fui el centro/ y me arrojaron al mar/ y al cabo de largo tiempo/ mi centro vine a encontrar». Pero la piedra cayó al mar o a la existencia y empezó a rodar y a rodar para volver a ser lo que fue: centro. Sólo a través del amor se puede volver a conquistar esta imagen primera. De ahí que el centro sea un lugar sagrado o lugar de teofanías.

## 2. SEMÁNTICA DEL TEXTO

### 2.1. Tema

El conocimiento de sí mismo a través del amor, hecho poema.

### 2.2. Articulación temática

Podemos dividir el texto en tres partes. En la primera el poeta muestra la distancia que separa o une a los amantes y el lugar desde donde habla la voz del amor (vv. 1-6). En la segunda configura el amor en un cuerpo femenino y describe el punto álgido del amor (vv. 7-13). En la tercera señala el deseo de que la experiencia poética se guarde y se conozca a través del poema (vv. 14-16). La estructura se basa en la narración de una experiencia amorosa en forma de diálogo y a la que se añade la formulación de dos deseos.

### 2.3. Organizadores semánticos

Los ejes semánticos son: el tú, el yo y el amor. Alrededor de este triángulo se organiza el léxico nocional del texto. Describen al tú: «tu cabeza», «tu largo pelo», «tu alegre cintura», «tu voz», «tu cuerpo». Alrededor del yo se apiñan «mi lado», «mis sentidos», «hacia mí», «mi juventud», «mis palabras». Ambas isotopías confluyen en la «imagen» que el poeta desea que permanezca en la memoria y se haga poema. Y en torno del «amor» se agrupan las expresiones «dentro del amor», «de su luz», «centro del amor», es decir, expresan el amor como espada de fuego que abre las tinieblas del olvido de la experiencia.

Estos organizadores semánticos enmarcan la experiencia de amor entre los amantes, el amor y el lenguaje transformado en imagen que la trasciende.

### 2.4. Figuras semánticas o de pensamiento

La actitud lírica del hablante es apostrófica. El hablante se dirige al tú y habla de su relación. En la voz del hablante se reconoce no sólo la situación del yo poemático sino también la

del tú o amada. Valente para narrar la experiencia amorosa se vale de una imagen cuyos planos («tú» / «sentidos») se hallan en una relación de choque: aparece un tú implícito en la forma verbal, que se precisa y concreta en la concordancia femenina («próxima») como una mujer, y como primer término de una comparación de superioridad de cercanía con respecto al yo, definido éste de forma metonímica por «los sentidos». En lugar de «tú»/«yo», aparece «tú» implícito/ «sentidos». Se trata de un amor interiorizado en el que los sentidos interiores son el medio captador de la experiencia amorosa. En estos dos primeros versos se inicia ya la narración de la unidad semántica de amor captada por los sentidos.

Los recursos retóricos que más emplea Valente son: el equívoco, el símbolo metafórico, la metáfora, la enumeración, la metonimia...

«Sentidos» es un equívoco. Se refiere a los órganos con los que conocemos el mundo, pero aquí se trata de captar el mundo interior y en éste Valente echa la red al tú, que es el yo mismo, y lo que aprehende es la «multiplicidad de sentidos» del lenguaje poético. Se trata de un sentir que apela al entendimiento y a un decir vivido.

El cuerpo femenino, a lo largo de la obra de Valente, se va cargando de significado y se convierte en símbolo. Aquí el «cuerpo» simboliza el lugar de la experiencia de los amantes y el lugar de la voz. La voz implícita en «Hablabas» (v. 3) y explícita en el decir o «palabras» (v. 5) es un símbolo metafórico de «luz», porque entre ambos términos («voz» y «luz»), no hay una motivación semántica, luego es símbolo, y, a la vez, connotativamente, hay un basamento semejante entre ellas («voz y luz») que es «la verdad», de ahí que sea símbolo metafórico. La luz sirve de arma de defensa («armada de su luz») porque se refiere a la verdad que aporta esta voz. Si la voz del amor es «luz y verdad», de ahí la «pureza de las palabras» («nunca palabras/ de amor más puras respirara», vv. 5-6).

Esto es lo que aporta el tú o el amor en la experiencia amorosa, hecha lenguaje: pluralidad de sentidos, verdaderos y puros. Por otro lado, resaltamos el uso metafórico de la inspiración y espiración poéticos del aire puro del amor en el movimiento erótico, es decir, vivencia la materia de amor o el amor que conocerá por la palabra «respirada» o viva, cargada de sentido o de pureza. De ahí lo poetizado y lo vivido de la experiencia amorosa. También el doble movimiento de la respiración puede ser símbolo de la interiorización del espacio poético, dado que nuestra respiración biológica es un intercambio de aire entre nosotros y el espacio exterior a nosotros.

*El cuerpo femenino* se describe metonímicamente por la enumeración de tres de sus partes, una referida al intelecto y dos a la pasión (la «cabeza», «largo pelo» y «alegre cintura»). Ahora la palabra de amor ya emerge desde la unidad o centro del cuerpo del amor. Desde aquella voz o palabras puras que se emitían desde la aproximación («dentro del amor», v. 3), ahora la experiencia de amor se produce en el mismo centro del amor. A partir de aquí la experiencia de amor se realiza desde el centro mismo o unidad de los amantes. De forma que el centro estará allá adonde los amantes vayan y allí de donde los amantes vengan. El centro es un lugar poético en la obra de Valente. Un espacio se hace «lugar» cuando es estancia del ser del amor.

Por otro lado, el hablante está descrito por la acumulación de dos metonimias «mi juventud y mis palabras». Para Valente el amor es torre de juventud y sus palabras imperecederas son expresión de la eternidad del amor.

El *centro* es un símbolo muy repetido en la obra de Valente. Responde a la imagen del principio, al lenguaje primero del amor representado aquí por la amada. El hombre perdió la imagen del principio y por su deseo de rescatarla, el poeta se hunde en su anonimato o fusión de los opuestos, y en él se produce el encuentro y unidad de los amantes. Cada encuentro se



realiza en el «gris» del centro. Para Valente «El centro está en lo gris», es decir, en cada uno de los perfeccionamientos de la escala del centro. El «gris» simboliza cada una de estas cumbres de perfección que conquista el poeta y en las que alcanza un grado distinto de conocimiento de sí mismo y de la realidad.

*La tarde* es un símbolo del espacio-tiempo inmóvil del centro («una tarde gris de cualquier día») donde se da la experiencia y en la que el poeta no se acuerda de nada, ni desea nada sino aquello de lo que está gozando. Es el tiempo de la verdad.

Valente juega con el equívoco de «imagen» como figura retórica, además las imágenes pueden ser plásticas o pictóricas y psicológicas, y por último, el significado de imagen va unido al de «semejanza». La semejanza del hombre consigo mismo la perdió con la caída y sólo el amor recupera la imagen del principio, aquí representada por la amada. El amor devuelve la unidad de semejanza con esta imagen primera y la hace revivir en el poema. En este punto el lenguaje es imagen de sí o del amor.

El deseo de claridad y precisión léxica se muestra en la técnica de alargamiento del enunciado a través de adjetivos verbales («inclinada hacia mí», «armada de su luz»), de construcciones circunstanciales («a mi lado», «desde dentro del amor», «desde el centro del amor», «en una tarde gris de cualquier día») y de la acumulación de dos complementos del nombre («de tu voz y de tu cuerpo») subordinados a «memoria».

### 3. GRAMÁTICA DEL TEXTO

#### 3.1. Sintaxis del poema

El hablante narra la experiencia amorosa en un tono enunciativo. Los dos rasgos más notorios de la estructura sintáctica son la oración simple y la coordinada copulativa. Se trata de una técnica muy eficaz para narrar y describir. Los dos primeros versos están constituidos por dos oraciones coordinadas copulativas en las que la conjunción (*y*) une las estancias o maneras de estar de los amantes en el inicio de la experiencia amorosa. Les siguen varias oraciones simples («Hablabas», v. 3; «respirara», v. 6; «estaba», v. 7; «Hablabas», v. 11) que narran los hechos sucesivos de la experiencia; y dos oraciones más coordinadas copulativas, una por elipsis de verbo («Estaba tu largo pelo y estaba tu alegre cintura», vv. 9-10) que describen el cuerpo de la amada como lugar o estancia; y otras dos copulativas («sean... y... sobreviva») que ya no pertenecen al desarrollo de la progresión de la acción de la experiencia sino que formulan un doble deseo respecto a la experiencia: el anhelo de que la experiencia se guarde en la memoria y que la palabra la resucite en el poema. Estos deseos son simultáneos por el uso común de ambos del presente de subjuntivo, pero la progresión de la coordinada copulativa proyecta uno anterior al otro.

Por otro lado, hay que destacar el doble matiz de la oración subordinada («Nunca palabras / de amor más puras respirara»), por un lado, es circunstancial consecutiva, cuya intensificación se produce en la oración anterior («Hablabas desde dentro del amor, *de tal forma que* nunca palabras de amor más puras respirara»), y por otro, es una comparativa de superioridad («Nunca palabras de amor respirara más puras que éstas»).

#### 3.2. Morfología del poema

La mayor parte de los sustantivos están actualizados a través de la diversa determinación con la que el poeta hace referencia a todo lo que el hablante conoce. Con esto se refiere a los

tres espacios poéticos, a veces, con marcada singularización, sobre todo, por el uso del posesivo. En torno al yo poemático («mi lado» «mis sentidos», «mi juventud», «mis palabras»), al amor («del amor», «su luz») y al tú («tu cabeza» «tu pelo», «tu cintura», «el centro», «tu voz», «tu cuerpo»). Además hay que destacar el carácter deictico de «esta imagen» que asegura la cohesión de los tres espacios en la convergencia especularmente de la memoria y de la escritura. Frente a la determinación de estos sustantivos, la indeterminación total de dos sustantivos («palabras», «memoria»), pero los complementos preposicionales que se hallan subordinados a ellos, precisan el espacio poético al que se refieren («palabras de amor», «memoria de tu voz y de tu cuerpo»). La indeterminación se prolonga en «una tarde gris de cualquier día» no sólo por el uso del artículo determinante, que adquiere significación intensificadora cuando se emplea ante un sustantivo acompañado de un adjetivo («una tarde gris»), sino también por el indefinido «cualquier» antepuesto a «día» que no tienen ningún grado de determinación pero, de nuevo, el complemento del nombre («de cualquier día») vuelve a marcar el carácter exhaustivo de la indeterminación. Con esta indeterminación se refiere Valente a la infinitud de lo esencial, que se manifiesta en el instante de la experiencia, y que el poeta intenta rescatar aunque sabe que la palabra poética no alcanza a la totalidad de la indeterminación. En la indeterminación o en su vacío nace el poema para Valente.

Con esta indeterminación, también, Valente destacar el valor intemporal en el que se produce la experiencia amorosa («una tarde», «cualquier día») pero, a su vez, la tarde lleva el adjetivo metonímico «gris» del centro que potencia el valor atemporal de la experiencia. El gris es un epíteto de centro en la obra valentiana.

La emoción del hablante se expresa a través del adverbio de cantidad y de la gradación intensiva de la significación de los adjetivos («más próxima», «más puras»); por la anteposición de los adjetivos («largo pelo», «alegre cintura»), en esta última hay que destacar el adjetivo metonímico «alegre». Hay dos construcciones de participio, una («armada de su luz») en aposición explicativa a la voz implícita en la segunda persona («Hablabas»), y otra («inclinada hacia mí») con función atributiva y cuya acción verbal ya ha recaído sobre «cabeza» que es con quien concier ta, además se prolonga a través de la expansión circunstancial («hacia mí»). El adverbio modal («suavemente») complementa la significación de «inclinada» aludiendo al movimiento amoroso de la cabeza de la amada sobre el amante. Hay que destacar que la emotividad de Valente se desprende del pensamiento como matriz de sentimientos, es decir, la palabra pensada es a la vez sentida y vivida.

La forma verbal «Estabas» introduce la situación inmóvil e intemporal de la experiencia poética, que se prolonga en «Hablabas» (v. 3), «Estaba» (v. 7), «Hablabas» (v. 11). El verbo «hablar» es de aspecto perfectivo y cuando se enuncia en imperfecto significa reiteración («Hablabas desde dentro del amor»; «Hablabas desde el centro del amor»). La insistencia insaciable de este hablar de la amada desde el amor o desde el centro se produce a lo largo de toda obra de Valente. La palabra del amor es la salvación o supervivencia de la experiencia poética porque sólo a través de ella se puede rescatar la auténtica y más pura experiencia. No ocurre lo mismo a «estabas» que es más estático y descriptivo y refuerza la inmovilidad del tú y el distanciamiento del poeta por la eliminación del tiempo.

La forma verbal «respirara» la emplea Valente en su origen etimológico («había respirado») para expresar una acción pasada y perfecta anterior a otra pasada («Hablabas»). Emplea el presente subjuntivo optativo («sean», «sobrevivan») con el que alude al anhelo del poeta de que la acción se cumpla ya en el presente ya en un futuro próximo.

El uso de la segunda persona («estabas») obedece a un diálogo ficticio del protagonista consigo mismo aunque el poeta lo considera real y pretende que sea objetivo por el uso del in-

dicativo y de las oraciones enunciativas. Este desdoblamiento marca la distancia que quiere establecer el hablante consigo mismo.

Merecen atención ciertas recurrencias sintácticas que estructuran el texto, sobre todo, las que se organizan en paralelismos que se repiten exactamente:

- «armada de su luz»/«armada de su luz» (vv. 4,12) porque insisten en la luz o verdad como instrumento de defensa del amor frente al mundo.
- «Hablabas»/«Hablabas» (vv. 3,11) para reforzar la función principal del amor, es decir, a través de la palabra del amor se expresa o resucita la experiencia en el poema.
- «ESTABAS»/«Estaba» (vv. 1,7) para hacer hincapié en la inmovilidad extática en la que se produce la experiencia amorosa o poética.
- «De tu voz»/«de tu cuerpo» mantiene la misma estructura paralelística y connotativamente significan lo mismo, porque el cuerpo del amor es la encarnación de la voz, es decir, la palabra que expresa la experiencia del amor. Esta experiencia sentida y vivida pasa por el intelecto («tu cabeza»/«tu voz»/«tu cuerpo», vv. 7,14).

Otras estructuras paralelas:

- «mi lado»/«mis sentidos» «mi juventud»/ «mis palabras» (vv. 1, 2, 15) que refuerzan la individualidad singular del hablante frente a la amada.
- «más próxima»/«más puras»; «más próxima» es el primer miembro de una estructura bipolar comparativa marcada por los nexos correlativos *más* (superioridad) *que* (conjunción); en «más puras» el poeta ha eliminado el segundo término de la comparación («Nunca palabras de amor respirara más puras *que éstas*»).
- «Tu largo pelo»/«tu alegre cintura» hay una complacencia o deleite estético en la contemplación descriptiva de la amada.
- «desde dentro del amor»/«desde el centro del amor» referido a la escala del amor: de aproximación y de unidad de los amantes.

Todas estas estructuras favorecen la cohesión del texto en cuanto refuerzan los tres núcleos conceptuales: el tú, el yo y el amor.

Se produce un ligero hipérbaton con una posposición del sujeto («Estaba *tu cabeza*», v. 7), y en la última estrofa se adelanta el atributo («*Memoria de tu voz y de tu cuerpo... sean*») y deja el verbo a final de verso («sean»), recurso habitual en Valente.

La anáfora («ESTABAS»/ «estaba», /«estabas», vv. 1, 3, 7) alude con la repetición a la manera de estar o de manifestarse de la amada en la experiencia poética. Reforzada por otro elemento estructurador del poema, por el polipote («estaba / estabas»).

El polisíndeton de la última estrofa señala la acumulación de complementos del nombre subordinados a «memoria» que precisa la zona de la memoria que quiere conocer o desvelar («de tu voz y de tu cuerpo»), además el polisíndeton organiza estructuras simétricas («mi juventud y mis palabras»), y marca la jerarquización del doble deseo del poeta («sean / y esta imagen... me sobreviva»).

#### 4. LA MÉTRICA

El texto que comentamos consta de 16 versos, organizados en cuatro estrofas. Los versos son de 7, 11; 11, 7, 5, 9, 11, 7; 5, 7, 11, 7, 11; 11, 11, 11 sílabas. Hay sinalefas en los versos 1º,

2º, 3º, 6º, 8º, 10º, 13º, 16º. Son todos los versos paroxítonos, por lo tanto, tienen el mismo número de sílabas métricas que fonológicas, excepto el 3º y el 11º que son oxítonos, por lo que se cuenta una sílabas más de las que tienen en realidad. Predominan los versos de arte mayor (eneasílabos y endecasílabos) sobre los de arte menor (pentasílabos y heptasílabos).

Respecto del ritmo, el acento estrófico es el que marca el ritmo de intensidad de cada verso. El acento estrófico recae en la sílaba par, en la 6ª, 10ª, 10ª, 6ª, 4ª, 8ª, 10ª, 6ª, 4ª, 6ª, 10ª, 6ª, 10ª, 10ª, 10ª, por lo tanto, son de ritmo yámbico.

Los versos 1º, 4º, 9º, 12º llevan un acento rítmico en la 2ª sílaba. Los versos 3º, 7º, 11º y 14º llevan dos acentos rítmicos en 2ª y 6ª sílabas. El verso 2º lleva dos acentos rítmicos en 2ª y 6ª sílaba y un antirrítmico en la 3ª sílaba. El verso 5º lleva un acento extrarrítmico en la 1ª sílaba. El verso 6º lleva dos acentos rítmicos en 2ª y 4ª sílaba. Los versos 8º y 10º llevan un acento extrarrítmico en 3ª sílaba. El verso 13 lleva dos acentos rítmicos en 4ª y 6ª sílaba. El verso 15º lleva dos acentos rítmicos en 4ª y 8ª. El verso 16ª lleva un acento extrarrítmico en la 3ª sílaba y otro rítmico en la 6ª sílaba.

La tendencia emotiva del poeta le ha obligado a elegir el endecasílabo en toda su variedad: heroico (vv. 3º, 11º, 14º), sáfico (vv. 13º y 15º), polirrítmico (vv. 2º y 7º) y melódico (v. 16º). Los heptasílabos trocaicos (vv. 1º, 4º y 12) se mezclan con los dactílicos (8º y 10º). Hay dos pentasílabos, uno dactílico (v. 5º) y otro trocaico (v. 9º). Y un eneasílabo polirrítmico (v. 6º).

Los ritmos trocaicos son los preferidos de la canción lírica. Se trata de un ritmo cadencioso y descendente. Los ritmos dactílicos dan la sensación de serenidad y equilibrio. Lirismo y equilibrio intelectual redundan en la experiencia vivida del amor y conocida a través del lenguaje poético. Fusión de la pasión y de la meditación en la palabra poética o entre lo vivido y lo poetizado.

La rima asonante en á-o (1º, se le puede añadir 5º y 6º en á-a), en í-o (2º), en -ó (3º y 11º), en -ú (4º, 12º, se puede el verso 10º en ú-a), en é-e (v. 7, se le puede añadir 9º, 14º, 15 en é-o, y é-a), en -í (8º, se le puede añadir 13º y 16º en í-a).

Hay que destacar la rima homónima aguda en -ó («amor», vv. 3º y 11) que constituye el motivo fundamental del texto, y en -í que establece una vinculación semántica entre *mí*, *sentidos*, *día* y *sobreviva*, porque el poeta es quien aprehende la experiencia o el conocimiento de la misma por los sentidos en el instante poético y ésta sobrevive por la palabra. Y, por último, la rima semántica en torno al tú, que asocia *luz*, *cintura*, *pelo*, y *cuerpo*.

Valente no participa de la estrofa tradicional ni de la rima. Combina, libremente, pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos con la diversidad de ritmos acentuales. Además, se puede hablar de un ritmo de pensamiento basado en estructuras sintácticas, paralelismos, repeticiones de palabras claves, correlaciones, etc. Podemos decir que es un poema poliestrófico suelto y lo que une las estrofas es la unidad conceptual, el ritmo y la sonoridad de la asonancia.

Hay encabalgamientos que responden a la necesidad de completar la unidad de sentido y se suceden suavemente incluso ayudados por la sintaxis, como ocurre en los versos 1 y 2, 9 y 10, 15 y 16 con la conjunción copulativa -y, resaltada por la posición inicial del verso que ocupa. En los versos 5 y 6, además del quiebro de la sangría poética, se produce un encabalgamiento sirrémico entre sustantivo y complemento determinativo («palabras/de amor») que pone de relieve lo que une a los amantes: la palabra de amor que expresará su experiencia. Y dos encabalgamientos suaves entre los versos 7 y 8, 14 y 15 y que responden al estado sereno y deleitoso del hablante. La presencia de sangrías (vv. 5, 9) emergen del mismo punto o profundidad emocional del silencio interior, representada por un espacio en blanco para resaltar lo que caracteriza a la amada a los ojos contemplativos del amante: las palabras de amor, el pelo y la cintura. Esta hon-

dura significativa de la que emerge la amada se marca con el uso reiterado de la vocal velar más cerrada -ú («tu» y «su»), potenciado por la conjunción -y; además de los sustantivos («cintura», «luz») situados a final de verso que cuentan con la vivacidad del acento estrófico.

Hay que destacar la paronomasia («dentro del amor»/ «centro del amor», vv. 3, 11), que acerca la homofonía sonora y la unidad de los amantes; la aliteración de nasales y alveolares (vv. 2, 15), de laterales y dentales (v. 3) y de vibrantes y alveolares (v. 6). La rima interna más recurrente corresponde a los sonidos de mayor abertura (a, e) («Hablabas desde dentro del amor») o al contraste entre las más abiertas y más cerradas (a, u) («armada de su luz») que evocan la dimensión indeterminada de la verdad del amor y la individualización peculiar de la amada como es el manifestarse como «luz».

El texto está muy elaborado a través de estructuras lingüísticas que responden a la intención comunicativa del poeta. Los recursos poéticos, que se esconden en estas estructuras lingüísticas (fónicas, morfológicas, sintácticas y semánticas), ponen de relieve, además el valor estético del texto.

## 5. CONCLUSIÓN

A lo largo de todo el poema, se muestra el deseo de extraer signos de la memoria que expresen la experiencia poética del amor. Quien motiva este deseo es el amor mismo que es la espada de luz que puede atravesar el olvido de la experiencia y resucitarlo o darlo a conocer a través de la palabra. El poema nace, por tanto, de la experiencia vivida y olvidada, es decir, el poeta guarda y el poema hace que la experiencia amorosa sobreviva en él.

El poema muestra un talante equilibrado de emoción intelectualizada. La actitud apostrófica del texto, su tono rememorador y conversacional, el uso insistente de la repetición y otros recursos estilísticos dejan sentir la emoción del hablante, pero en el poema no hay ningún estallido desbordante de una manifestación emotiva amplia.



## Comentario 4

PRIMER ESCRITOR: –Tenemos que hacer la crítica de nuestro compañero. Pero antes quiero hacerme la autocrítica.	
EL SECRETARIO: –Házte-la. ( <i>El primer escritor se hace la autocrítica con escaso derrame seminal</i> ).	5
EL SECRETARIO: –Vale.	
PRIMER ESCRITOR ( <i>Repuesto</i> ): –No hemos leído las obras de nuestro compañero, pero nos parecen negativas, destructivas, seductivas y generativas. Y esto es lo peor.	
SEGUNDO ESCRITOR: –Estoy en todo de acuerdo. ( <i>Se hace la autocrítica con éxito más visible</i> ).	10
TERCER ESCRITOR: –Los personajes de que habla nuestro compañero no existen más que en su obra. ¿Alguien los ha visto? Nadie los ha visto. ( <i>Se hace la autocrítica con gimoteos patrióticos intermitentes</i> ).	15
CUARTO ESCRITOR: –Dudo. Hoy las cosas se ven así; mañana pueden verse de otro modo. Permitidme que no me haga la autocrítica en razón de mi edad.	
EL SECRETARIO: –Tiene la palabra el criticado. ( <i>El criticado habla con palabras que nadie comprende. La asamblea se hace la Autocrítica con frenesí. La sesión se levanta</i> ).	20

(*Presentación y memorial para un monumento, 1970*)

### 1. INTRODUCCIÓN

#### 1.1. El texto dentro del contexto

El poema que comentamos es el decimoquinto de *Presentación y memorial para un monumento* (1970), poemario sexto de Valente. Esta obra reúne diecisiete poemas sin título, ni numeración, sólo están separados por un espacio en blanco porque el poeta quería que fuese un texto continuo de fragmentos diferentes que mostrasen el horror del racismo y del antisemitismo, de la guerra civil y del nacional franquismo, de los hechos considerados de brujería y de la caza

de brujas americana, de la disciplina cerrada de los creyentes católicos, del humanismo que se convierte en un antihumanismo, de los sistemas socialistas fosilizados. Todo ello conduce a la opción exilica del poeta de la realidad histórica como se propone en el último poema del libro («PORQUE es nuestro el exilio./ No el reino»).

Los poemas de esta obra son enquistaciones de estos motivos históricos que construyen el «monumento memorial» de nuestra historia. Este poemario va introducido por un epígrafe de Ezra Pound (*Cantos*, XLI), «*Ma questo, said the Boss, è divertente*». Es un collage de voces superpuestas, técnica que Pound empleó a menudo. Bajo la forma «said the Boss» se oculta Mussolini.

El tema central de este libro es la denuncia de las ideologías –fascistas, marxistas, neocatólicas–, y de los inquisidores –estadounidenses, hispanoamericanos, germanos, soviéticos– de la historia moderna. Trata del hombre en su circunstancia histórica o la situación del hombre en el mundo colectivo regido por el poder absoluto de cualquier tipo político, religioso o literario.

El lenguaje de los inquisidores y de sus ideologías inmoviliza la realidad o la vida diaria y en ésta los signos siguen siendo solidarios, reduciendo el lenguaje a una rotación de signos vacíos. La palabra distinta al poder será clandestina, perseguida y marginada. Se denuncia los lenguajes hipertotalitarios de cualquier índole, político, religioso y literario. La ironía en sus más diversas tensiones burla, sarcasmo, mordacidad... será el instrumento que destruirá el horror grotesco de la historia sobre la que se asienta Europa. El poema se hace así medio de conocimiento de esa realidad histórica que la palabra poética denuncia.

## 1.2. El texto dentro del contexto-tradición

La poesía de Valente se sitúa ante la realidad histórica más inmediata y ante ella propone la verdad práctica. Valente escribe sobre la verdad práctica de Antonio Machado y la de César Vallejo en *Las palabras de la tribu* («Machado y sus apócrifos», «César Vallejo, desde esta orilla»). Valente dice de Antonio Machado «Pocas imágenes más resistentes como la suya a la fijación, al inalterable retrato, a la congelada interpretación, al rito incorregible, al dogma... En la ironía está la raíz del movimiento creador de los apócrifos y, a la vez, el de aquella lógica que pretendió ser –según Mairena dice– *la de un pensar poético, heterogeneizante, inventor o descubridor de lo real*». La palabra de Vallejo es testimonio de la condición humana, de su desamparo, de la conmisericordia y de la solidaridad del poeta con el miserable.

Para Valente, la ortodoxia es el espacio de la opinión recta, es decir, de la opinión que al poder conviene en un momento dado. Al ortodoxo se oponía en principio no el heterodoxo sino el hereje. Hereje viene del griego *hairetikós*, que quiere decir el que escoge un partido, el que se permite la libertad de escoger. La aplicación condenatoria de la palabra hereje llevaba ya implícita la constitución del partido único.

Por otro lado, el ejercicio de «destrucción y reinención» como movimiento creador que propone Valente, en el que se anula la realidad dogmática para acceder a otras zonas más profundas de la realidad que la ideología taponaba, coincide con Lautréamont (*Los cantos de Maldoror*). Lautréamont propone la destrucción continua de lo establecido y la liberación del lenguaje.

La conciencia crítica de Valente se sitúa dentro de una atmósfera social. En el ambiente del siglo XX predominan las ideas de Heidegger «el hombre es en el mundo»; de Ortega: «el hombre y su circunstancia», «vivir es convivir» y de otros existencialistas que asientan la existencia de una realidad exterior y objetiva del mundo. Y ante ésta se sitúa el poeta con ojo crítico.

Según Valente la autocrítica o *refutatio adversus se ipsum* la heredan los regímenes totalitarios de la Iglesia institución. En la Edad Media, probablemente, la *refutatio* era una fórmula de



arrepentimiento del reo en los tribunales de la Inquisición. En la Escolástica la *refutatio* consistía en presentar una tesis y los contrarios argumentaban sobre los puntos en contra de la misma. A veces, el que presentaba la tesis ya ofrecía los puntos adversos sobre los que los contrarios argumentaban. De cualquier forma si la *refutatio* o *autocrítica* tiene un sentido de revisión personal, de conocimiento de sí mismo, para los regímenes totalitarios la autocrítica es un significante vacío. No les interesa conocer al hombre. El hombre es la voz del programa del poder. En este sentido, recoge Valente de Brecht «...¿ Y cómo llevar a cabo vuestra lucha de clases sin conocer al hombre?». Conocer al hombre es conocer la realidad, y en este caso la falsedad de una realidad totalitaria quedaría al descubierto en este conocimiento.

### 1.3. Tipo de texto

Se trata de un texto «dramático» cuyo diálogo recoge de forma directa las palabras de los personajes. Asume una forma «dramática» que parece que espera que el director teatral lo adapte a la escena. Decimos esto por dos razones, una porque le faltan códigos del lenguaje teatral (visuales, auditivos, poéticos...) y otra porque a partir de Antonin Artaud, dramaturgo revolucionario próximo a Valente, se considera que la obra de teatro ha de estar subordinada a la puesta en escena. Este texto no tiene nada de teatralidad excepto la disposición del diálogo en el que éste va precedido del nombre del personaje, y las acotaciones. Vamos a comentar el diálogo y las acotaciones cuya unidad se urde por el lenguaje y los personajes.

Con la forma dialogada Valente pretende que los personajes se muestren como son a través del lenguaje. El lenguaje es el espejo de cada voz. Los que hablan son las voces censoras del poder o de la ortodoxia ideologizante. El texto escenifica una reunión de escritores socialistas en la que se inculpa a uno de ellos porque sus obras no están dentro de la ideología marxista. No hay espacio, ni tiempo. Se puede situar en Europa, en China, en Cuba y por extensión en cualquier lugar dominado por un régimen totalitario.

En el primer parlamento que corresponde al Primer escritor ya aparece una función propia de la asamblea de escritores según el programa ideológico al que sirven: la de hacer la crítica a un compañero escritor, pero antes el criticador asambleista ha de autorrevisarse. No sabemos en qué consiste la autocrítica, pero es un acto programado previo a la crítica, por la confirmación de la réplica de El Secretario («Házte la»), y por la posición de pacto o de acuerdo («Vale»).

El hablante de la primera acotación corrobora objetivamente la autocrítica del Primer escritor y a la vez quiebra la realidad cristalizada con la espada de la ironía («con escaso derrame seminal»). La ironía apunta a la privación del poder sexual y a la reducción del hablante a un animal con escasa potencia sexual. En términos vulgares, la autocrítica sería hacerse «una paja mental».

En el segundo parlamento del Primer escritor, la acotación anuncia que el primer escritor ya se ha «Repuesto» de los esfuerzos sexuales generados por la primera autocrítica. Su parlamento es absurdo porque conoce las obras del criticado sin leerlas («No hemos leído las obras... pero nos parecen...»). Y rompe la narración de su parlamento cuando dice «Y esto es lo peor» no sabemos qué es lo peor. Parece que se refiere a su propia valoración de las obras («negativas, destructivas, seductivas y generativas») o ¿sólo a «generativas»? Y lo grotesco de esta situación confusa se extrema en la réplica del Segundo escritor: «Estoy en *todo* de acuerdo».

Por otro lado, la segunda acotación aumenta la vaciedad del lenguaje (*Se hace la autocrítica con éxito más visible*). Sabemos o hemos intuido en qué consiste la autocrítica pero ignoramos en qué está el éxito ¿en más derrame seminal? y en este caso es más visible la animalidad o vacuidad del Segundo escritor.

El Tercer escritor se halla en la línea de crítica del Primer escritor, su comentario se circunscribe al análisis de los personajes. Parte de la premisa de que estos personajes no existen en la realidad sino en la irrealidad de la obra del criticado. Interroga a la asamblea («¿Alguien los ha visto?») y el mismo se responde («Nadie los ha visto»). De nuevo el hablante mordaz y cáustico de la acotación añade «*Se hace la autocrítica con gimoteos patrióticos intermitentes*». Ha reducido al «animal» del Primer escritor a vacíos sexuales intermitentes del lenguaje público o patriótico.

El parlamento del Cuarto escritor no es una réplica al Tercer escritor. Está fuera del vacío mental del círculo de los anteriores escritores pero hundido en un círculo de mayor vacío y más espeso de la ortodoxia. Cuando dice «Dudo» no se conocen las vertientes o raciocinios de su duda. Sólo gira en el vacío, porque la ortodoxia no permite dudas o rendijas. De este modo se burla de los parlamentos pueriles de los anteriores y da un paso más en el conocimiento de la ortodoxia ideológica al aludir al carácter versátil de la ésta («Hoy las cosas se ven así; mañana pueden verse de otro modo»). Estos signos lingüísticos son coherentes dentro del vértigo ortodoxo del poder. Parece que el parlamento del Cuarto escritor no es una réplica al parlamento anterior por ser un razonamiento genérico, cuyo lenguaje no matiza ni especifica, y, a la vez, es característico del lenguaje totalitario. Ruega al resto de los escritores para no hacerse la autocrítica («en razón de mi edad»). Se le ha enajenado hasta de lo que es propio del animal.

Después del Cuarto escritor no hay acotación. Sólo ha quedado el vacío de la cristalización ideológica del pensamiento totalitario.

Por fin, El Secretario da la palabra al autor criticado. Éste no tiene parlamento propio. Se le niega la palabra, a pesar de que se le da, porque ésta no le sirve. No sabemos qué piensa. Vuelve aparecer el hablante de la acotación no para decir qué ha dicho, sino que habla de la incomprensión de sus palabras en la asamblea. La asamblea complacida al reafirmarse en que no existe otra realidad que la suya, se hace la autocrítica con furor.

Podemos distinguir tres tipos de personajes según el nivel de ideologización. En un primer nivel los usuarios de la politización dogmática de la literatura como son, el Primer, Segundo, Tercer escritor y El Secretario. Un segundo nivel en el que el usuario ya es teorizador de la instrumentalización de la literatura como ocurre con el «Cuarto escritor» y en el extremo opuesto a la ideología absoluta de la politización de la literatura, se sitúa el criticado al que se le ha negado el acceso a la realidad, que oculta la ideología.

Los escritores del primer y segundo nivel hablan con palabras de la ideología porque la realidad que viven está inmovilizada por la misma y se limitan a reproducir lo aprendido. Por eso, estos personajes no tienen identidad propia, la ideología se la ha borrado. Su lenguaje es el espejo de su propia vida ideologizada y cristalizada. Hay que destacar el lenguaje distinto de El criticado. La incomprensión del lenguaje de éste anuncia que hay otras realidades distintas de la realidad única de la ideología del poder y a la vez denuncia esta realidad fosilizada en la que viven los demás escritores y la asamblea.

Lo común entre unos personajes y otros es la anonimidad pero de signo distinto. El anonimato de los personajes ideologizados se produce porque viven en una realidad inmovilizada que ha obligado a los hombres a ponerse la máscara ideologizante porque su identidad se ha extinguido en pos de un destino superior, cuyos fundamentos están fijados en dogmas. Además este destino futuro es un presente siendo, es decir, es un futuro cumplido. Ésta es la realidad que se ofrece como contenido de la literatura o del arte en general.

La anonimidad de El criticado es de signo positivo porque el deseo de alcanzar el punto cero de no identidad ha sido un acto de libertad y de ella emergen sus obras creadoras, que la

asamblea no entiende. Estas obras no pertenecen a nadie. Los hablantes o escritores de la ideología no tienen un nombre propio, sí tienen un número y desde el poder se les denomina «escritores». Sin embargo, el criticado no tiene nada, ni nombre, ni parlamento, ni está refrendado con el vocablo de «escritor». No es nadie. Ésta es su identidad, el no ser nadie. Para Valente, este estado de descondicionamiento personal es el verdadero estado creador del poeta o del artista. Este nadie es la voz de la otredad. El escritor no utiliza, intencionadamente, el lenguaje sino que deja que el lenguaje o el otro hable en él.

## 2. SEMÁNTICA DEL TEXTO

### 2.1. Tema

La instrumentalización política de la literatura y la negación del acceso a la realidad que ésta encubre.

### 2.2. Articulación temática

No es un texto teatral en el que la acción dramática atraviesa diferentes situaciones. Se trata de un diálogo que favorece la expresión directa de los personajes. En él se penaliza a un escritor cuyas obras literarias no coinciden con la ideología del poder. En esta situación podemos distinguir tres partes: 1.<sup>a</sup> La obligación programada de criticar a un autor literario y de hacerse la autocrítica del poder (1-6 Ls.); 2.<sup>a</sup> La crítica de las obras del autor y la autocrítica del poder (7-18 Ls.), y 3.<sup>a</sup> La incomprensión del autor criticado, al que se le ha negado el acceso a la palabra (19-22 Ls.). Se puede reducir a dos partes: 1.<sup>a</sup> El método programado de criticar las obras de literatura; 2.<sup>a</sup> La realidad silenciada por la instrumentalización de la literatura por el poder.

### 2.3. Organizadores semánticos

El léxico se organiza en torno de la represión del poder a través de sus tres herramientas: la crítica, la autocrítica y la incomprensión.

En torno de la «crítica» se raciman: «nuestro compañero» (repite tres veces), «las obras», «negativas, destructivas, seductivas y generativas», «Los personajes». Además se puede añadir la actitud ética de los escritores que viene impuesta por una férrea disciplina ideologizante: «No hemos leído», «no existen», «Nadie los ha visto», «nadie comprende», «Estoy de acuerdo».

La «autocrítica» relaciona a los personajes de la ortodoxia socialista de signo marxista, «Primer escritor», «El secretario», «Segundo escritor», «Tercer escritor» «Cuarto escritor», y a «La asamblea».

Y en torno a la incomprensión se apiñan: «el criticado», «nadie entiende»

### 2.4. Figuras semánticas o de pensamiento

La mayor parte de las oraciones son afirmativas o negativas como la categórica realidad ortodoxa del texto. Esta actitud recta de las voces de la ideología del poder no se resquebraja por el uso de una oración dubitativa («Dudo») porque sigue apoyando la categorización de la

realidad. Hay dos oraciones interrogativas que no suponen un pensar reflexivo personal e interrogativo, ni siquiera sobrevive el valor apelativo de la pregunta porque responde a la actitud ortodoxa de conformidad con el poder en el sí o en el no. («¿Alguien los ha visto? ¿Nadie los ha visto?») Esta doble realidad se anula en el silencio de El criticado.

La ironía del texto la refleja el lenguaje en la actitud, aparentemente, democrática que ofrece la realidad de la asamblea: la obligación de hacer la crítica y de hacerse la autocrítica, subrayada por el políptoton («hacer-háztela»); pero enseguida emerge la falsa realidad de la ortodoxia («se la hace con escaso derrame seminal»). Este doble lenguaje sarcástico y grotesco aparece en el Primer escritor («No hemos leído... pero nos parecen negativas, destructivas, seductivas y generativas»). El no leer una obra y emitir juicios valorativos sobre ella es un hecho normal dentro de la ortodoxia. Además esto no es lo peor como manifiesta el Primer escritor, porque para éste lo peor es la valoración que la ortodoxia derrama sobre la obra. Estas atribuciones calificadoras de la obra perversa del criticado expresan todo un desarrollo gradativo de «aniquilación y de supervivencia» engañosa («negativas, destructivas, seductivas y generativas»), es decir, las obras del criticado no sólo destruyen el programa del poder respecto a la literatura sino que son raíz de engaños que engendran otras realidades también engañosas o que no existen. Frente a esta postura cerrada del poder, Valente propone el movimiento creador de la «destrucción de lo inmovilizado para que emerja la realidad que oculta la cristalización de la ideología». Como vemos el movimiento de destruir y de reinventar la realidad es diferente para el partido del poder y para Valente, para el primero de la destrucción se sale a una realidad de mentiras y para Valente a una realidad creadora. Esos signos engañosos taponan la insinuación plurisignificativa que la ortodoxia oculta.

Para Valente la palabra ha de asumir este movimiento de destrucción de la ironía para eliminar lo que se pueda enquistar y, a la vez, generar un vacío creador en el que se engendra la creación. Para los escritores ideologizados este proceso *aniquilador* y *creador* les parece «lo peor».

La ambigüedad irónica del texto continúa en la denominación de El criticado como «nuestro compañero» al que se le ha enajenado y el que está sufriendo escarnio.

También la ironía textual se halla en el estar de acuerdo globalmente en todo («Estoy en todo de acuerdo») sin posibilidad de especificar o discernir. La ortodoxia percibe la realidad literaria como única y absoluta, no permite rendijas imaginativas, ni creadoras que expresen otras realidades más interiores y más humanas porque éstas no existen. Si la ortodoxia del poder condena la imaginación y el sentir y el pensar del hombre, la literatura, y por extensión el resto de las artes, se reduce a mero instrumento propagandístico del poder.

Esta energía del poder, que fluye congelada en el lenguaje de los escritores primero, segundo y tercero, aumenta cuando trata de alcanzar al Cuarto escritor, hombre de edad que ha conocido los numerosos vaivenes de los intereses del poder.

Por otro lado, la ironía aparece en la concesión de la palabra fosilizada al criticado que no le sirve. Es un exiliado de esa realidad y, por tanto, de su lenguaje.

La ironía del texto está reforzada por el equívoco («Vale») con doble significado: «de acuerdo» y «ya es suficiente». El primer significado tiene sentido como réplica a la voz del hablante de la acotación primera, y el segundo está apoyado por la voz («Repuesto») de la acotación siguiente. También la ambigüedad se ve reforzada por las antítesis («alguien// nadie»; «hoy // mañana»; «así... de otro modo») que encierran el interés veleidoso del poder, y por el doble nombrar o metonimia («la sesión se levanta», «el criticado», «las cosas») que designa la realidad cristalizada que cambia en razón de la conveniencia del poder.

Hemos visto que se trata de parodiar una escena realista de una sesión de crítica literaria de escritores comunistas pero extensible a cualquier poder intransigente e intolerante que instrumentaliza la literatura o el arte y los transforma en siervos de su ideología. Para Valente hay que elegir entre ser un hombre del espíritu o ser hombre del poder.

### 3. GRAMÁTICA DEL TEXTO

#### 3.1. Sintaxis del poema

En la estructura sintáctica predominan las oraciones simples y coordinadas adversativas cuyo valor restrictivo matiza la ambigüedad del lenguaje. El texto se inicia con la adversativa restrictiva («Tenemos que hacer... pero antes quiero...»). Una oración simple («Háztela») que no es más que un sí, o un «de acuerdo» al parlamento anterior. La oración de la primera acotación es simple. Y la oración que sigue («Vale») depende como el imperativo («Háztela») de la oración anterior.

Siguen otras dos oraciones coordinadas adversativas («No hemos leído las obras... pero nos parecen...») cuyos significados son compatibles en la ideología del poder. Y una ilativa («Y esto es lo peor») que enlaza con lo anterior e introduce confusión con el demostrativo («esto»). Lo peor no es que no hayan leído las obras y que sin ninguna información emitan juicios penalizantes sino que los juicios emitidos sean verdaderos y en este caso las obras abominables seduzcan y se reproduzcan. Sigue una oración simple («Estoy en todo de acuerdo») pero unida semánticamente al anterior parlamento y corrobora la gradación suprema del vacío o de la anonimidad ideologizante del personaje. Sigue una oración comparativa de superioridad («Los personajes de que habla nuestro compañero no existen más que en su obra») en la que se inserta una oración subordinada sustantiva complemento del nombre («de que habla nuestro compañero»). Siguen dos oraciones simples uniformemente estructuradas, una pregunta y la otra responde («¿Alguien los ha visto? Nadie los ha visto»).

Continúa el texto con una oración simple («Dudo») que sirve de introducción a la doblez que introducen las dos oraciones yuxtapuestas con varios matices: copulativo («Hoy... se ven así y mañana... de otro modo»), adversativo («Hoy... se ven así *pero* mañana... de otro modo»), concesivo («*Aunque* hoy... se ven así; mañana... de otro modo»). Le sigue una oración simple («Tiene la palabra el criticado») y en la última acotación hay dos oraciones («El criticado habla con palabras que nadie entiende»): una principal y otra subordinada adjetiva o del relativo cuyo antecedente es «palabras». Con «palabras *incomprensibles*» se hubiera evitado toda la oración subordinada, pero el lenguaje se obstina en hacer hincapié en el pronombre («Nadie») con el que expresa la uniformidad de la asamblea. Termina el texto con dos oraciones simples.

#### 3.2. Morfología del poema

Los mayor parte de los sustantivos que expresan la realidad del texto son concretos y están determinados por el artículo («las obras», «los personajes», «las cosas», «la palabra», «el criticado», «la asamblea»). La función determinante del artículo asegura el conocimiento aprendido de la realidad cristalizada. Los posesivos («*nuestro* compañero», «*su* obra», y «*mi* edad») son los únicos individualizadores de personalidad frente a la indeterminación del indefinido («*otro* modo»). Los sustantivos abstractos («la crítica», «la autocrítica») son producto de una reflexión intelectual, pero al estar determinados por el artículo ya se conoce de qué crítica y autocrítica se trata, la programada por el poder. Este conocer previo y aprendido también alcanza a «la sesión».

En el empleo de los adjetivos es donde aflora el uso grotesco de la ironía. Sólo hay cuatro adjetivos atributivos en el texto cuya acumulación asindética produce un efecto intensificador que manifiesta la degradación moral de la ideología del poder totalitario («las obras... nos parecen *negativas, destructivas, seductivas y generativas*). Los adjetivos muestran desplazamientos semántico burlescos. Adjetivación ácida y corrosiva pero precisa, respecto de la graduación semántica que establece. La interpretación valorativa del hablante de las acotaciones sobre la autocrítica la realiza a través de complementos circunstanciales modales («con escaso derrame seminal», «con éxito más visible» y «con gimoteos patrióticos intermitentes»). Estas estructuras (*Adj. + sust. + adj.; sust. + adj. + adj.*), que son típicamente literarias, intensifican las cualidades del sustantivo al que acompañan. Detrás de las tres estructuras se percibe una tensión subjetiva que encubre la violencia de la repulsa hacia la autocrítica. Este rechazo frontal a este sistema de autorrevisión se expresa a través de un proceso devaluador que deriva hacia lo irrisorio: de un estado inferior a lo humano se deriva hacia la animalización y de aquí a la nada o al rugido patriótico. Hay que destacar el adverbio de grado *más* («más visible») que es un intensificador del proceso de envejecimiento o de humillación del hombre.

La escasez de adjetivos está marcada por la sustantivación del comparativo («lo *peor*») que responde a una voluntad delimitadora de la totalidad.

A pesar de que la ideología fosilizada anula la personalidad hay paradójicamente un predominio de los pronombres personales referidos a las personas que intervienen en el diálogo («me», «te», «se», «la», «los», «nos»). Además hay que destacar el valor anafórico de los pronombres de tercera persona («Házte*la*», «*los* ha visto») que expresan el grado de cohesión del texto. Ésta se ve reforzada por el uso del pronombre demostrativo «esto» y la expresión adverbial «en todo» referido a la totalidad. Los pronombres indefinidos también portan la idea de persona («Alguien / Nadie») y constituyen una antítesis que en el texto se anula semánticamente porque «alguien» es «nadie».

En las formas verbales predomina el presente ya de indicativo, de subjuntivo o del imperativo. El presente es el tiempo casi exclusivo del diálogo que favorece el realismo de los personajes apoyado por el estilo directo propio del diálogo. Se trata de un presente actual ya que dentro de la duración continua de la acción se incluye el momento de habla. Dos presentes son reflexivos («se hace», «se levanta») y uno de pasiva refleja («se ven») ambas actitudes marcan la doblez del lenguaje, es decir, la reflexión en el sujeto se anida con la objetividad de las tesis de la ortodoxia del poder; tres verbos copulativos descriptivos («parecen», «es», «estoy») y cuatro presentes imperfectivos («existen», «dudo», «tiene», «comprende») que tienen un valor ilimitado en el que se ha alojado la limitación de la vida cotidiana. Además, la doblez de los imperativos, de acción inmediata («házte*la*») y de ruego («permítidme») que suaviza la actitud de imperativo. Y dos verbos en subjuntivo («habla», «haga») que responden al plano irreal y a la posibilidad de ejecutar la acción. Destacamos las formas («Tenemos que hacer», «hemos leído», «nos parecen») que aparentemente aluden a varias lecturas de las obras de las que se emitirán pluralidad de juicios, cuando la realidad es que no ha habido lecturas y sí criterio unánime sobre las obras del criticado.

Abunda el presente en el texto porque en él se enuncian las verdades intemporales de la ortodoxia. La única referencia al pasado son los dos pretéritos perfectos («hemos leído», «ha visto») cuyas acciones ya han terminado pero guardan relación con el momento presente en el que se habla. También las perífrasis verbales están en presente, una obligatoria («Tenemos que hacer») en la que se siente la intensidad y la energía de la obligación; otra («quiero hacerme») cuyo verbo modal *querer* mantiene íntegro el contenido del verbo, y la de posibilidad de la acción en un futuro que nada cambia con respecto al presente («pueden verse») en el que se habla.

Hay que destacar el valor deíctico de los adverbios. Los de tiempo, «antes», «hoy», «mañana». «Antes» sitúa el momento de la autocrítica antes de la crítica o el deseo antes de la obligación.

Esto último no es incoherente para la ortodoxia porque está programado así. «Hoy», y «mañana» con clara referencia al momento del «cambio» de la realidad de las cosas. El adverbio modal («así»), alude a esa manera de ver las cosas y no a otra. Las locuciones adverbiales («de acuerdo», «en todo») con las que el hablante muestra su actitud de conformidad. En la primera con la totalidad del enunciado anterior y en la segunda, la conformidad totalizadora alcanza límites extremos.

Hay que destacar un ligero hipérbaton («Tiene la palabra el criticado») para hacer hincapié en que se le concede la palabra al criticado en un uso correcto de la palabra en una reunión de hombres democráticos. Este rasgo democrático se refuerza por la repetición y el polipote («hacer... hacerme... háztela») que alude a la obligación de hacerse la autocrítica.

Por último, la cohesión del texto se manifiesta en la repetición de las mismas estructuras sintácticas («nuestro compañero», «se hace la autocrítica», «los ha visto») o semejantes («se hace», «se ven»); en el uso reiterado de oraciones adversativas; en el paralelismo estructural («Se hace la autocrítica con...» cuyos sujetos son los escritores de la ortodoxia ideologizante y en la última aco-tación es la asamblea totalizadora); en los pronombres y adverbios deícticos, frases adverbiales, de-terminantes posesivos... y en la ironía que articula y refuerza el encadenamiento del texto.

#### 4. LA MÉTRICA

El texto mantiene, de forma regular, algunas recurrencias fónicas en la repetición de algunas homofonías vocálicas.

En el parlamento del Primer escritor se repite el sonido palatal (-e) remarcado por el acento, y el de -i en aquellas palabras aparentemente verdaderas («Tenemos que hacer la crítica de nuestro compañero. Pero antes quiero hacerme la autocrítica») subrayadas por el acento. El uso de la palatal (-i) acentuada se repite en aquellas palabras que expresan lo que es perverso para el sistema ideológico del poder («...pero nos parecen negativas, destructivas, seductivas y generativas»).

Las vocales -a y la -i abundan en el Segundo escritor («Los personajes de que habla nuestro compañero no existen más que... ¿Alguien los ha visto? ¿Nadie los ha visto?»). El uso de la vocal más abierta (-a) proporciona una visión de amplia crítica, pero la hiriente palatal (-i) la desmascara subrayando la homogeneidad de criterio de la ortodoxia. Y de forma rotunda, se repite la vocal más abierta -a en las estructuras de mandato y orden («Háztela», «Vale») redundando en la amplia libertad aparente de la que disfrutaban los escritores de la asamblea. Lo mismo ocurre cuando se da la palabra al criticado («tiene la palabra el criticado»).

El ritmo de pensamiento del texto se basa en las estructuras binarias («la crítica de nuestro compañero»// «las obras de nuestro compañero»; «háztela»// «Vale»; «¿Alguien los ha visto»// «Nadie los ha visto») y ternarias («con escaso derrame seminal»/ «con éxito más visible»/ «con gimoteos patrióticos intermitentes»).

Las aliteraciones de nasales, vibrantes y alveolares («nuestro compañero no existen más que en su obra»; «La asamblea se hace la autocrítica con frenesí») imitan el movimiento sinuoso y chirriante del lenguaje de la ortodoxia.

Respecto al ritmo lingüístico del texto la ordenación de grupos fónicos es la siguiente: 2-2-1-1-7-1-1-3-1-1-1-2-3-1. Predominan los de uno, los de dos se repiten tres veces y los de tres una vez. La brevedad de los grupos fónicos sólo se altera por un grupo de siete. Se observa la alternancia de los grupos de uno con el resto de grupos fónicos. La brevedad en el número de grupos fónicos se asocia con el talante rígido y categorizante del pensamiento ideologizado de los hablantes.

El esquema de grupos acentuales es 2.1/1.2/1/1/2.1.1.1.1.1/3/3/1.2.2/2/1/2.3/1.2.1/2. Destacamos la ausencia de simetrías, únicamente rota en un caso (1.2.1). Predominan los grupos acentuales

impares de la descripción (17) sobre los pares (10). Dentro de los grupos pares todos son bimembre y dentro de los impares la mayoría son unimembres (14), por la rapidez en la ejecución de la palabra totalitaria, y solamente tres son trimembres para marcar la escasa emoción de los parlamentos.

Hay un ritmo silábico basado en la reiteración de estructuras de 4, 5 y 6 sílabas con claro predominio de la estructura de cuatro sílabas con una aproximación al verso.

Tenemos que hacer - la crítica	2
de nuestro compañero.	1
	(2)
Pero antes	1
quiero hacerme - la autocrítica.	2
	(2)
Háztela	1
	(1)
Vale	1
	(1)
No hemos leído - las obras	2
de nuestro compañero	1
pero nos parecen	1
negativas	1
destructivas	1
seductivas	1
y generativas.	1
	(7)
Y esto - es - lo peor.	3
	(1)
Estoy - en todo - de acuerdo.	3
	(1)
Los personajes	1
de que habla - nuestro compañero	2
no existen - más que en su obra	2
	(3)
¿Alguien - los ha visto?	2
	(1)
¿Nadie - los ha visto?	2
	(1)
Dudo.	1
	(1)
Hoy las cosas - se ven así;	2
mañana - pueden verse - de otro modo.	3
	(2)
Permitidme	1
que no me haga - la autocrítica	2
en razón de mi edad.	1
	(3)
Tiene la palabra - el criticado.	2
	(1)



## 5. CONCLUSIÓN

Valente ha presentado una situación real y concreta de la historia a través de la cual ha denunciado la ausencia creadora de los escritores ideologizados o la instrumentalización política de la literatura del realismo que ha derivado en formas aberrantes de irrealidad. Esta realidad politizada es el contenido artístico del realismo socialista controlado por el ojo de la ideología marxista.

El lenguaje del texto se atiene a la rigidez y a la congelación de la ideología. Valente transforma este lenguaje formulario en lenguaje poético y en éste se produce la destrucción de lo cristalizado. La ironía quiebra esta realidad cristalizada y desvela la doblez del lenguaje, la uniformidad moral y de los temas establecidos, la anulación del hombre, las relaciones del individuo y el poder, y la condena total a todo lo que esté fuera del programa del poder, y sobre todo anuncia que hay otras realidades plurisignificativas. A esta realidad heterogénea, que está fuera del poder y que éste encubre, no han tenido acceso los escritores del realismo socialista de signo marxista.

Vemos cómo el texto de Valente es un medio de conocimiento de esa realidad histórica.

¡Qué lejos se halla de esta literatura fijada en dogmas, de la pluralidad de personalidades de las que está constituido el espíritu para Machado y de la *auténtica inspiración humana* que solicitaba César Vallejo en 1927 para la poesía!



## Textos propuestos

### TEXTO 1

LUCILA VALENTE

ESTUVO en pie, vivió,  
fue risa, lágrimas,  
alegría, dolor,  
pero amaba la vida.

Caminó entre nosotros. 5

La mañana era cosa  
de sus manos alegres,  
zurcidoras, abiertas.

Solía alimentarnos  
de pétalos o besos 10  
sin cesar desprendidos.

Dejó su nombre puro  
solo frente a la noche:  
Lucila o siempre madre.

Ahora yace aquí, 15  
donde la lluvia canta  
al pie de un montealegre.

Bajo la tierra el agua  
acaricia sus huesos.

Ella amaba la vida. 20

(*A modo de esperanza*, 1955)

### OBJETIVOS (BACHILLERATO)

1. Que el alumno se interrogue sobre lo que lee.
2. Que comprenda e interprete.
3. Que reflexione sobre la lengua y sus signos estéticos.
4. Que le guste la poesía

**ACTIVIDADES**

1. ¿Qué sabes del autor y de sus obras para poder comentar el texto?
2. ¿Cuál es la situación comunicativa del texto?
3. ¿De qué elementos narrativos y descriptivos se sirve Valente para contar la historia?
4. Según el texto ¿quién es Lucila Valente?
5. ¿De qué trata el poema.
6. ¿Cómo expresa la muerte? ¿Hay grandes gestos o contención? ¿Qué piensas?
7. ¿Cuáles son los elementos lingüísticos denotativos y connotativos que son el vehículo necesario para la expresión poética de la historia narrada?
8. ¿En qué elementos expresivos se apoya el ritmo del poema?
9. Escribe un texto en verso sobre la historia de una persona muy querida que acaba de fallecer combinando el mismo tipo de versos del texto. Recuerda los elementos narrativos y descriptivos, a la vez, que el estilo propio de lo que escribes.

**OBJETIVOS (2º CICLO ESO)**

1. Que el alumno se interrogue sobre lo que lee.
2. Que comprenda e interprete.
3. Que reflexione sobre la lengua y sus signos estéticos.
4. Que le guste la poesía.

**ACTIVIDADES**

1. Conoces alguna persona que lleve vida semejante a la de Lucila Valente. Descríbela.
2. ¿Quién te parece que contaría mejor la vida de una persona –biografía–, ella misma u otra persona. Razónalo.
3. En el texto un autor narra la historia en tercera persona, ¿cómo la narrarías tú en primera persona?
4. Reúne el léxico en torno a los ejes «vida y muerte». Interpretalos dibujando y pintando las imágenes.
5. ¿Te parece difícil el vocabulario? ¿Hay palabras que tienen un significado o más de uno?, ¿cuáles?
6. ¿Qué es un epitafio?
7. ¿Qué te aprenderías de memoria de este texto?

## TEXTO 2

### EL ADIÓS

ENTRÓ y se inclinó hasta besarla  
porque de ella recibía la fuerza.

(La mujer lo miraba sin respuesta)

Había un espejo humedecido  
que imitaba la vida vagamente. 5

Se apretó la corbata,  
el corazón,  
sorbió un café desvanecido y turbio,  
explicó sus proyectos  
para hoy, 10  
sus sueños para ayer y sus deseos  
para nunca jamás.

(Ella lo contemplaba silenciosa)

Habló de nuevo. Recordó la lucha  
de tantos días y el amor 15

pasado. La vida es algo inesperado,  
dijo. (Más frágiles que nunca las palabras.)  
Al fin calló con el silencio de ella,  
se acercó hasta sus labios  
y lloró simplemente sobre aquellos 20  
labios ya para siempre sin respuesta.

(*A modo de esperanza*, 1955)

### OBJETIVOS (BACHILLERATO)

1. Que el alumno se interrogue sobre lo que lee.
2. Que comprenda e interprete.
3. Que reflexione sobre la lengua y sus signos estéticos.
4. Que le guste la poesía.

### ACTIVIDADES

1. Hay una lectura superficial del texto que puede ser la riña entre dos amantes ¿Crees que hay más situaciones significativas? Razónalas.
2. Organiza el léxico en torno a los ejes semánticos del texto. ¿Cuál es la intriga del texto?, ¿qué expresiones apuntan a la tragedia final?, ¿te sorprende el final?, ¿por qué?
3. ¿Qué actitud toma el hablante del texto para expresar los hechos? Por los adjetivos ¿se puede saber si el narrador toma parte en la narración de la historia?
4. Comenta los rasgos narrativos y descriptivos de los que se sirve el autor para contar la historia.

5. Interpreta en el texto la alternancia del pretérito perfecto simple y del imperfecto. ¿Qué estructuras sintácticas se repiten?
6. Los paréntesis ¿a quién se refieren? ¿Suponen algún cambio sintáctico y de entonación?
7. ¿Crees que el «espejo humedecido» tiene que ver con «lágrimas» y con «desvanecido y turbio»? Interpretalo.
8. ¿Quién aparece al otro lado del espejo?, ¿lo reflejado corresponde a la realidad que se quiere mostrar? ¿Hay alguna relación entre la imagen del espejo y la del sueño?
9. Escribe un diálogo de amor con el mismo título del poema en el que intervengan antítesis, metáforas, equívocos, repeticiones, hipérbatos, paréntesis...
10. ¿Qué tradición poética prolonga el texto en cuanto al adiós de la amada como ruptura, como enajenación de sí mismo, como muerte de la amada?

### OBJETIVOS (2º CICLO ESO)

1. Goce estético.
2. Comprensión de los mecanismos lingüísticos y literarios.
3. Interpretación.

### ACTIVIDADES

1. Pinta el título y la escena realista que expresa el texto con los detalles de la vida cotidiana.
2. Extrae las escenas que muestren el fervor del hombre y la pasividad de la mujer. ¿Hay algo entre ellos que les une?
3. ¿Cómo interpretas «labios ya para siempre sin respuesta»?
4. ¿Son sinónimos «silenciosa» y «sin respuesta»? Razónalo.
5. ¿Por qué puede «apretarse la corbata y el corazón»? Coméntalo.
6. ¿Qué figuras literarias se esconden en la expresión del texto?
7. ¿Predominan más los sustantivos y adjetivos o los verbos y adverbios? ¿Qué tipo de relación establecen las preposiciones y las conjunciones?
8. ¿Para qué tipo de forma de locución se emplea el pretérito perfecto simple y el pretérito imperfecto?
9. Lee el poema silabeando y marcando la sílaba tónica. Fíjate en los sonidos semejantes. ¿Tiene ritmo el poema?
10. Haz de trovador y escribe un poema con el mismo título del texto «El adiós».

Agradezco las acertadas orientaciones académicas a D. Patricio Hernández, la colaboración humana y técnica a Cayo, las precisas traducciones a Jorge Chamakala, y el apoyo de los Agustinos de Marcilla y Monteagudo, así como el de «la orden del Montecillo» y el de la Fundación Camilo José Cela. Mención especial merece el aliento de mi madre.