

Notas para una poética de José Ángel Valente

Autor(en): **Díaz, Susana**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 4

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047061>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Notas para una poética de José Ángel Valente.

Susana Díaz

UNED, Madrid

En un texto perteneciente al último tramo de su producción, la *Lectura en Tenerife* de 1989, José Ángel Valente empezaba por señalar cómo, a diferencia de Kafka, no era aficionado a las lecturas públicas. Los motivos pueden resumirse así: en ellas se corría el riesgo de obviar la exigencia que, en rigor, cada nueva lectura requeriría: la exigencia de una *aproximación a la palabra*. Lo que Valente estaba planteando desde esta perspectiva era la necesidad de desplazar el acento de una lectura poética, desde el resultado —el objeto, el poema—, a las concretas coordenadas epistemológicas que lo han hecho posible y que a través de él se formulan. Por eso su *Lectura en Tenerife* más que una lectura poética es, en rigor, una autolectura de su poética. Y el punto de partida de estas páginas.

En ella, el itinerario es el de un triple descenso. Valente lo define como un viaje iniciático con tres ciclos: el ciclo del descenso a la memoria personal, el ciclo del descenso a la memoria colectiva y el ciclo del descenso a la memoria de la materia, a la memoria del mundo. No serían rigurosamente sucesivos, entendiendo así que la palabra poética avanza desigual o simultáneamente en los tres grandes frentes de la memoria. De todos ellos, es el tercero el que implicaría la experiencia poética de mayor radicalidad, puesto que en él:

[...] la palabra no versa sobre la materia, es materia; no versa sobre el cuerpo: es cuerpo. La palabra, la materia, el cuerpo del amor, son una sola y misma cosa. La poesía estaría, en ese ciclo,

regida por el primado absoluto de la infinitud del eros. (Valente, 1989: 31)

Una palabra que *no versa sobre* sino que *es*, una palabra, en definitiva, encarnada: *Siempre que se alcanza el fin cesan los medios, y llegando al puerto la navegación*. Tales son las palabras de Miguel de Molinos en la introducción a su propia *Guía espiritual* (Molinos, 1989: 31). Una introducción a la que el último Valente remite cuando, a partir de la “descripción en ausencia”—ante la ausencia de referente—que comporta la elección de la Nada como “materia” de discurso, aborda en *La experiencia abisal* (1999b) la existencia de un conocimiento no de “ciencia” sino de “experiencia”. Parfraseando con anticipación a George Steiner, podríamos decir que Valente, como todos los poetas de la modernidad que haciendo del muro del silencio una ventana han necesitado vislumbrar el espacio de lo inefable, es un “buscador excesivo”. La búsqueda: una conceptualización de la poesía como conocimiento. El exceso: su formulación final, radicada en una geometría del abismo que hallará en el vacío su centro y en la mandorla su símbolo primordial¹.

Valente retomará en este mismo texto el tema de la nada positiva, que correspondería a la noción de *sûnyâta*, vacuidad o vacío o nada absoluta, frente al concepto de nihilidad o nada hueca, negativa. Volverá a él precisamente *a propósito del flujo generador del mundo, del ser, a propósito, en definitiva, de la idea de creación*, cerrando *La experiencia abisal* con el primero de sus *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*, donde se lee lo que sigue:

Quizá el supremo, el sólo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan): es un acto de aceptación o de reconocimiento.

¹«La “mandorla” italiana, “der Mandel” en el poema de Celan, es uno de los símbolos primordiales de la creación. [...] Por supuesto, la mandorla —espacio y vacío fecundante— es símbolo del sexo femenino [...] un espacio vacío, *vacío pleno*, nada, donde precisamente por tal razón puede producirse *la cópula de lo visible y lo invisible*. Espacio, pues, inocupado, tal vez insondable, que nos reclama hacia un interior no finito de sí. El arte de la modernidad, en todas sus manifestaciones, ha sentido el vértigo de esa infinitud. [...] En la mística de Occidente, sobre todo en los místicos que, como Eckhart o Juan de la Cruz, derivan del descenso abisal, del “rayo de tiniebla”, de la noche oscura, de la experiencia—absolutamente positiva—del vacío y la nada, rige como en el mundo oriental el principio taoísta de la Gran Nada Primordial, que antecede a todos los seres individuales del universo y de la que éstos fluyen en sus diversas formas. De ahí la afirmación de D.T. Suzuki, para el que Eckhart es la figura preeminente del Zen en Occidente». (Valente, 1999b: 225-233. Cursiva mía).

Crear lleva el signo de la feminidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Y, en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación:

*Dijo Dios: —Brote la Nada.
Y alzó la mano derecha
hasta ocultar su mirada.
Y quedó la Nada hecha.*

(Valente, 1999b: 236)

Desde estas perspectivas, el tercer descenso de la poética valentiana (a la memoria de la materia, a la memoria del mundo), ya perfectamente formulado en *Tres lecciones de tinieblas* (1981) y emblemáticamente alcanzado en la primera sección de *Mandorla* (1982), supondría un punto de llegada. De hecho, en 1999, Valente publicará el conjunto de su obra poética de 1979 a 1992 bajo el título de *Material memoria*.

Con respecto a la poética valentiana, la hipótesis que estas páginas asumen como propia es doble. Por un lado, ubican su apuesta teórica en el espacio político y significativo de lo que Octavio Paz, primero en *Los hijos del limo* y más tarde en *La otra voz*, definió como “arte de convergencia” y cuyas características definirían la poesía de finales del siglo XX. Por otro, entienden el punto de llegada alcanzado en *Mandorla* como un *resultado necesariamente coherente*: ya en los mismos presupuestos de su poética (poesía es conocimiento) la economía poética valentiana conlleva la exigencia de lo inefable como único destino posible. La cuestión presenta así una doble vertiente: una externa, contextual, referente a nuestra más inmediata tradición literaria y filosófica, y otra interna relativa a la especificidad de la poética de José Ángel Valente. Ampliemos ahora poco a poco las hipótesis enunciadas.

Con respecto a la vertiente contextual, la cuestión fue planteada en sus justos términos por Pere Gimferrer en su ensayo *Radicalidades* cuando bajo el título “Convergencias” contextualiza las implicaciones puestas en juego a principios de los 70 con *El mono gramático*, de Octavio Paz. Para Gimferrer toda la obra anterior de Paz *tendía* hacia *El mono gramático*, un texto que, desde su punto de vista, no sólo constituye la obra maestra del pensador mejicano, sino que se inserta en una tradición determinada: la de *Aurélia*, *Le chants de Maldoror* y *Nadja*, ocupando una posición absolutamente

central en la historia de la poesía contemporánea. Pero, o mejor, precisamente *por* ello, cuando aparece *El mono gramático*:

La problemática ha cambiado. El surrealismo sigue teniendo un papel esencial, pero otras sollicitaciones no revisten menos importancia: los problemas del texto y el lenguaje como medio de conocimiento —desde Mallarmé hasta la fenomenología y la moderna lingüística— (y, por supuesto, el conocimiento del propio lenguaje), el sentido de la poesía en un mundo sustancialmente distinto, la confrontación con formas de pensamiento y experiencias espirituales alejadas del ámbito occidental. Las cartas al Dalai Lhama publicadas en el tercer número (1925) de *La révolution surréaliste* tenían, a este último respecto, una significación diferente. Se trataba entonces del rechazo, de la subversión de lo inmediato mediante la apelación a lo otro. La subversión es ahora en este campo más profunda, y por lo mismo se puede traducir en reconocimiento. (Gimferrer, 2000: 72)

En este contexto, cuando ya han hecho su aparición las ficciones del texto y del hablante único, Gimferrer considera que el texto de Paz es un libro emblemático en la medida en que, escrito en 1970 y publicado por primera vez en traducción francesa en 1972, encarna los grandes interrogantes de su época y, lo que es decisivamente más importante, consigue darles respuesta:

No ya la poesía, sino la palabra, ¿son posibles aún, tienen sentido, no descansan en una concepción ilusoria? El descubrimiento que la propia operación en la escritura de *El mono gramático* lleva a cabo responde a esta pregunta. Dicho descubrimiento tiene un nombre: unidad. *Todo converge porque todo es uno.* Lo que interrogamos y lo que percibimos, la palabra y el silencio, el texto y el espacio en blanco, la vacuidad y lo pleno, la firme malla que sostiene el desasimiento de las apariencias, el fondo incoloro y fulgurante —espejo de agua en llamas— donde *nuestra conciencia se reconoce a sí misma y los vocablos se concilian con el mundo que designan.* (Gimferrer, 2000: 77. Cursivas mías)

Hay, a mi modo de ver, un poema perteneciente a *El inocente* (1970) que sintomatiza de forma ejemplar esta problemática en la poética de Valente y donde, como él mismo señala en su *Lectura en Tenerife*, el descenso a lo colectivo y lo personal se da relativamente unificado. Se trata del poema “Sobre el tiempo presente”. La dimensión social del poema es obvia y suficientemente conocida: históricamente nos situamos en el interior de un espacio y un tiempo de intemperie, pero sin duda también en un espacio y un

tiempo de espera y tanteo sobre el sentido de la palabra poética y el acto mismo de la escritura. Desde esta perspectiva, no me parece casual que sea exactamente a partir de este texto desde donde, en la autolectura de su poética *Lectura en Tenerife*, Valente ubique la posibilidad de iniciar el descenso a la memoria del mundo, indicando con ello un cierto orden secuencial. El punto de inflexión que me interesa destacar es precisamente la *dirección* de esa secuencia. Tal y como ha señalado Arturo Casas, en "Sobre el tiempo presente" se persigue una evidente alternativa al estatuto comunicativo del discurso historiográfico tradicional: el sistema de garantías que la narración proyecta sobre el lector se resquebraja en la búsqueda de un logos hermenéutico en permanente autoanálisis y aplicable de manera directa a la historia (Casas, 1996: 81). En este sentido, "Sobre el tiempo presente" puede leerse como antesala directa a un proceso de radical cuestionamiento del propio estatuto del lenguaje, a una sistemática y constatación de reflexión sobre la médula esencial de la palabra poética que en la escritura valentiana vertebrará el descenso a la memoria del mundo. La extensión del poema me lleva a seleccionar aquellos fragmentos que desde mi punto de vista hacen más evidente este proceso:

Escribo desde un naufragio,
desde un signo o una sombra,
discontinuo vacío
que de pronto se llena de amenazante luz.

.....
Escribo sobre el tiempo presente.

Con lenguaje secreto escribo,
pues quién podría darnos ya la clave
de cuanto hemos de decir.
Escribo sobre el hálito de un dios que aún no ha tomado
forma,
sobre una revelación no hecha,

.....
Escribo, hermano mío de un tiempo venidero,
sobre cuanto estamos a punto de no ser,
sobre la fe sombría que nos lleva.

Escribo sobre el tiempo presente.

(Valente, 1989: 29-31)

El presente sobre (y desde) el que se escribe es el de "una revelación no hecha", el de "el hálito de un dios que aún no ha

cobrado forma”, un horizonte de búsqueda que ya semánticamente imbrica el cuestionamiento de los límites del poema en una denuncia al abandono de los dioses de raigambre hölderliniana. A partir de aquí el itinerario de la poética de Valente es el de un descenso en el que, como ha señalado Aurora Egido en su trabajo sobre la poética del silencio, la depuración posromántica fructifica con un deshacerse de la teología en poética (Egido, 1990: 75). Así, el descenso valentino a la memoria del mundo ubica su centro en una reflexión sobre el ser del lenguaje entendido como hálito cosmogónico y cuya perfecta plasmación posterior se dará con *Mandorla* en el tiempo y espacio de Eros. Los dos poemas elegidos por Valente en su *Lectura en Tenerife* para ilustrar este movimiento de su escritura son, en este sentido, paradigmáticos. Ambos pertenecen a su libro *Material memoria*, escrito entre 1977 y 1978:

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.

(Valente, 1989: 31)

Luego del despertar
y mientras aún estabas
en las lindes del día
yo escribía palabras
sobre todo tu cuerpo.

Luego vino la noche y las borró.
Tú me reconociste sin embargo.

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.

(Valente, 1989: 31-32)

Dos hermosos textos de George Steiner, *El abandono de la palabra* (1961) y *El silencio y el poeta* (1966), van a enhebrar nuestra lectura en las páginas siguientes al hilo de las implicaciones planteadas por los límites —¿luz, música o silencio?— de ese descenso a la

memoria del mundo, o lo que es lo mismo, al hilo de su interior especificidad. Una especificidad bien perfilada, a mi modo de ver, por Dionisio Cañas al describir el proyecto valentino como una búsqueda de la luz absoluta de la inteligencia en medio de las tinieblas del mundo (Cañas, 1982: 268). Contextualmente vuelven a ser las palabras de Pere Gimferrer en *Radicalidades* las que ubican con precisión sintomática la propuesta de Valente en el panorama intergeneracional de la poesía española contemporánea cuando, al analizar la revitalización del lenguaje poético en tanto labor compartida por toda la generación poética del 50, teoriza el “ulterior despliegue” que, dentro de esa generación, la producción valentina encabezaría en el tránsito de un lenguaje instrumental a un lenguaje sometido a investigación y autocrítica (Gimferrer, 2000b: 180-181). Precisamente es este desbordamiento de los cauces epistemológicos en los que inicialmente se inscribiría la poética de Valente si atendemos a un criterio de sucesividad lineal, el que resulta ser, con relación a la escritura valentina, la piedra angular de lecturas como las de Miguel Mas (1986) o Amparo Amorós (1998), por referirme a las que son, hasta donde se me alcanza, las dos propuestas más sólidas para una taxonomía historiográfica de la obra de Valente como huella precursora de lo que, en líneas generales, se conoce como “periodo metapoético” dentro de la generación posterior o “[ruptura]novísima”². La hipótesis del primero queda clara en su estudio *La escritura material de José Ángel Valente*:

Tales palabras [las de Pere Gimferrer] nos parecen de especial interés para el asunto que estamos tratando, más allá incluso de la verdad que nos ofrezcan, nos parecen interesantes por ser precisamente un escritor de la promoción posterior a Valente quien las firma, la promoción de los años setenta, llamada a romper con la *Poética* inicial de la posguerra. Este ulterior despliegue, el de un lenguaje que se somete a interrogación y autocrítica, ¿no define, en esencia, a gran parte de la promoción de Gimferrer, la tan traída y llevada metapoesía [...]? (Mas, 1986: 10)

² Sobre el curioso proceso de codificación historiográfica que supuso el asumir como canon estético de referencia para una entera generación poética lo que sólo era un libro y sobre las implicaciones epistemológicas puestas en juego a partir del marbete “metapoesía”, remito a dos trabajos, en este contexto esenciales, de Jenaro Talens: “El centro inaccesible. (Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión” y “De poesía y su(b)versión. (Reflexiones sobre la escritura de Leopoldo María Panero)”, recogidos ambos en Talens (2000).

Sin embargo, como intentaremos ver detenidamente a continuación, la específica conceptualización de poesía como conocimiento formulada por Valente, en la medida en que implica desde su raíz misma una poética de *convergencia* —esto es: una reterritorialización a coordenadas ontológicas de ese “sometimiento al lenguaje a interrogación y autocrítica”—, sólo puede ser entendida como *confluencia* con lo que Mas llama “gran parte de la promoción de Gimferrer” o “la tan traída y llevada metapoesía”. Se trata además de una confluencia en ningún caso generalizable ni extensible a toda la promoción del 70, antes bien, férreamente *circunscrita* a determinadas exigencias de determinadas poéticas: aquellas que una vez cuestionados los mecanismos de la representación busquen una salida de orden metafísico. En un trabajo anterior³ me ocupé de ver cómo, dentro de la generación poética de 1970, y más concretamente en la poética de Pere Gimferrer, a partir de la opción poético-política que asume en *Tres poemas* (1974) ante el *impasse* abierto por *Els miralls* (1970), podía ir apuntándose la composición de un *lugar* cuyos límites fluctuantes implicaban, en última instancia, la contraposición neta de dos espacios políticos y significantes. Los cauces epistemológicos de estos dos espacios contrapuestos se daban cita en lo que Octavio Paz definió, primero en *Los hijos del Limo* y más tarde en *La otra voz*, como “arte de convergencia”, un arte, como indiqué páginas atrás, que encontraría su mejor representación en la poesía de finales de siglo XX⁴ y supondría el fin de “la tradición de la ruptura”, consumada por las vanguardias. Esa contraposición emerge en su propuesta como una suerte de bifurcación que resulta necesario analizar para intentar ver si lo que Paz definía como “convergencia” no era sino otra forma de “trascendencia”: los límites de un espacio también forman parte de su extensión⁵. La bifurcación de la hipótesis paciana a la que me

³ Cfr. “*Tres poemas* de Pere Gimferrer y el surrealismo (des)de Octavio Paz o de la ruptura novísima como arte de convergencia”, en Díaz (2003).

⁴ A este respecto resulta fundamental el epistolario de Paz y Gimferrer recogido en Paz (1999). Específicamente véanse las siguientes cartas: Ithaca, 17 de abril de 1966; Delhi, 23 de abril de 1967; Delhi, 27 de mayo de 1967; México, 14 de junio de 1971; México, 26 de agosto de 1975; México, 5 de octubre de 1979; México, 29 de mayo de 1981; México, 28 de julio de 1982; México 30 de agosto de 1982; México, 19 de enero de 1987; México, 25 de julio de 1996.

⁵ En este contexto, la teorización realizada por Valente sobre la poesía como conocimiento implica, ya desde sus inicios en la recopilación de ensayos *Las palabras de la tribu*, análoga bifurcación en su raíz e inscribe la poética valentiana, historiográficamente hablando, no tanto como huella precursora —esto es, en el camino de ida—, de lo que de ruptura hubo con la generación del 70, sino más bien

refiero conceptualiza la operación poética como un proceso sin centro: carácter de “obra abierta” de todo texto literario; deconstrucción de la categoría de autor como sujeto inseminador de sentido; lectura como proceso de (re)producción de sentido(s), etc. Parecería tratarse en definitiva de la apuesta por una práctica poética en la que convergen la crítica del sujeto y la crítica del objeto y cuyos caracteres centrales podrían rastrearse en lo que, dentro de la generación del 70, se sigue conociendo como periodo metapoético.

Así, en *Los hijos del limo*, dice Paz:

Desde el romanticismo la poesía moderna había hecho la crítica del sujeto. Nuestro tiempo ha consumado esa crítica. Los surrealistas otorgaron al inconsciente y al azar una función primordial en la creación poética; ahora algunos autores subrayan las nociones de permutación y combinación. [...] El poeta no es el “autor” en el sentido tradicional de la palabra, sino un momento de convergencia de las distintas voces que confluyen en un texto. La crítica del objeto y la del sujeto se cruzan en nuestros días: el objeto se disuelve en un acto instantáneo; el sujeto es una cristalización más o menos fortuita del lenguaje. [...] La obra no es un fin ni tiene existencia propia: la obra es un puente, una mediación. [...] El poema es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura. No hay poema *en sí*, sino *en mí* o *en ti*. Vaivén entre lo transhistórico y lo histórico: el texto es una condición de las lecturas y las lecturas realizan al texto, lo insertan en el transcurrir [...] La crítica del sujeto tampoco equivale a la destrucción del poeta o del artista, sino de la noción burguesa de autor. Para los románticos, la voz del poeta era la de *todos*; para nosotros es rigurosamente la de *nadie*. Todos y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su yo. (Paz, 1993: 223-225)

Todos estos elementos se encuentran ya implícitamente inscritos en las primeras formulaciones de Valente sobre la poesía como conocimiento cuando, al negar al poema cualquier nivel existencial que pueda descubrirse al margen del lenguaje que lo revela, *parece articular, en principio, el centro del proceso creador sobre el acto de (re)producción, de lectura, del poema mismo*:

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 es, a mi modo de ver, el elemento en que

como referente con el que, desde determinadas exigencias planteadas por poéticas específicas, confluir en el “camino de vuelta”.

consiste primariamente lo que llamamos creación poética. 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. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: *el acto de su expresión es el acto de su conocimiento*. Sólo en ese sentido me parece adquirir su auténtica dimensión de profundidad la afirmación de Goethe: “La suprema, la única operación del arte consiste en dar forma” [...] Por *existir sólo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella*, el conocimiento poético conlleva no ya la posibilidad, sino el hecho mismo de su comunicación. 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. (Valente, 2002: 21-25. Última cursiva del autor.)

Resulta evidente que *sólo a partir* de estos parámetros iniciales podría desembocar la escritura valentiana en una neta deconstrucción de la unidad teleológica del autor-creador, de la que los dos poemas intitulados “Nadie” —el primero abre el libro del mismo título y el segundo pertenece a *Fragmentos de un libro futuro*—, o la cita de Bram van Velde que encabeza *La experiencia abisal*: “Je suis un être dilué”, dan buena cuenta. Naturalmente este proceso de progresiva impersonalización de su escritura presenta muchas otras implicaciones derivadas, asimismo, de asumir las relaciones entre lenguaje y realidad como polos que imantan la tensión del poema. En ellas nos centraremos a continuación para ver cómo esa deconstrucción del sujeto lírico no es sino una nueva ontología, una metafísica negativa desde la que posteriormente alcanzar el encuentro con el Ser:

Y todas las cosas para llegar a ser se miran
en el vacío espejo de su nada.

(Espacio)

(Valente, 2000: 78)

Volvamos, por el momento, a la bifurcación paciana y a observar cómo, no obstante, a través de un sutil pero decisivo desplazamiento en el eje tiempo/poesía —que en cierta forma presagiaba esa equivalencia invertida de la igualdad romántica—, la propuesta de Paz establece lo que, en última instancia, viene a desembocar en una *ontología* basada en la recuperación de la unidad escindida, esto es, en una *metafísica* que reterritorializa el proceso anterior —en el que

convergirían la crítica del objeto y la crítica del sujeto— a través de un encuentro con la esencia o “verdadera naturaleza” del hombre. Hasta ahora el “punto de convergencia” derivaba de desplazar el punto de articulación desde el proceso de producción del objeto (el poema) al de su re/producción (lectura). Cada lectura sería una experiencia “fecha” que con el texto negaría la historia y que a través de esa negación se insertaría de nuevo en ella. La lectura entonces sería histórica y, simultáneamente, por ello mismo, supondría la disipación de la historia en un presente no fechado. Sin embargo, ese tiempo no va a ser sólo una posición ante el objeto, esto es, un lugar político *desde* el que leer: es también *una característica inherente al objeto* mismo. Es en este sentido en el que podemos entender lo que algunas páginas más adelante dice Paz:

La fecha de la lectura se evapora: la lectura es una repetición — una variación creadora— del acto original: la composición del poema. La lectura nos hace regresar a otro tiempo: al del poema. Aparición de un presente que no inserta al lector en el tiempo del calendario y del reloj, sino en un tiempo que está antes de calendarios y relojes. (Paz, 1993: 227)

Y todavía más nítidamente en *La otra voz. Poesía y fin de siglo*:

La poesía ha sido siempre la visión de una presencia en la que se reconcilian las dos mitades de la esfera. Presencia plural: muchas veces, en el curso de la historia, ha cambiado de rostro y de nombre; sin embargo, a través de todos esos cambios es una. *No se anula en la diversidad de sus apariciones; incluso cuando se identifica con la vacuidad, como ocurre con la tradición budista y en algunos poetas modernos de occidente, se manifiesta —insigne paradoja— como presencia. No es una idea: es tiempo puro. Tiempo y no medida: este tiempo singular, único y particular que ahora mismo está pasando y que pasa sin cesar desde el principio. La presencia es el ahora encarnado.* Alguna vez llamé a la poesía de este tiempo que comienza: arte de la convergencia. Así la opuse a la tradición de la ruptura: “Los poetas de la edad moderna buscaron el principio del cambio; los poetas de la edad que comienza buscamos ese principio invariante que es el fundamento de los cambios. Nos preguntamos si no hay algo en común entre *La Odisea* y *À la recherche du temps perdu*. La estética del cambio acentuó el carácter histórico del poema; ahora nos preguntamos, ¿no hay un punto en el que el principio del cambio se confunde con el de la permanencia? [...] La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Dice que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado la poesía es el presente”. Escribí estas frases hace quince años. Hoy

añadiría: el presente se manifiesta en la presencia y la presencia es la reconciliación de los tres tiempos. Poesía de la *reconciliación*: la imaginación encarnada en un ahora sin fechas. (Paz, 1990: 53-54. *Cursivas mías*)

En Valente esta cuestión presenta, en lo fundamental, idénticas coordenadas epistemológicas si bien insertas, obviamente, en la economía de su propia poética. Sustancialmente el proceso presenta dos secuencias sucesivas. La primera remite al ensayo “Conocimiento y comunicación” de *Las palabras de la tribu* y establece el espacio y el tiempo del poema como ejes que, al hacer permanente lo fugaz y repetible lo único, cifran la condición de su *verdad*. El poema es así unidad de conocimiento de una *incambiable particularidad*. De forma paradójica, por una curiosa vuelta de tuerca que vuelve a eliminar la condición dialógica del poema, se repristinará, —como reflejo invertido— el espacio conceptual de poesía como comunicación. La segunda secuencia se desarrolla básicamente en “La hermenéutica y la cortedad del decir” y, en la medida en que deriva de la primera, esto es, a partir de que se fundamenta en la condición de *verdad* anteriormente establecida, abre los cauces necesarios, para que, en su descenso a la memoria de la materia, a la memoria del mundo, el tiempo y el espacio del poema se constituyan en *morada* —y por tanto en espacio y tiempo de encuentro— del Ser.

Como se sabe, es en “Conocimiento y comunicación” donde, una vez planteada la inversión de perspectiva que hace de la comunicación un efecto que acompaña el acto de creación poética pero que en ningún caso alude a la naturaleza del proceso creador, se inicia el *excursus* acerca de la poesía como conocimiento. Como se recordará, empieza Valente por establecer la complementariedad del conocimiento científico y el conocimiento poético: en primer lugar, no se puede seguir considerando la verdad científica como revelación incommovible y exclusiva de la experiencia, puesto que es la propia ciencia la que opera sobre *hipótesis provisionales* —y aquí añadiríamos que esta provisionalidad radica precisamente en la naturaleza dialógica de sus procesos de verificación.

En segundo lugar, Valente señala cómo la rígida separación que oponía ciencia y poesía, basada en la asignación a la primera del sólido reino de la materia que se ve o se toca, ha desaparecido. Y justamente ha desaparecido por la evolución de los supuestos de la ciencia misma, que habría sustituido la materia sólida por haces de energía. El resultado sería que actualmente las entidades de las

que nos habla la ciencia no son ya, en el viejo sentido, *materia*, sino *símbolos*. Así las cosas, poesía y ciencia serían dos grandes sistemas simbólicos que operarían de modo divergente, pero no excluyente, sobre la realidad. Aquí es donde se inician las precisiones que en la poética valentiana harán de la convergencia una *ontología*. Valente empieza por formular el espacio del poema como *estructura unitaria* de conocimiento, atendiendo tanto al tipo de sistema relacional que implica en su emergencia, como al que sustenta su articulación:

En el lenguaje caracterizado por la discursividad, las significaciones —dice Susan K. Langer— son *sucesivamente* entendidas y reunidas en un todo mediante un proceso al que llamamos discurso. En la simbolización no discursiva, los elementos que componen el símbolo dependen del hecho de participar en una *simultánea* presentación integral. Ese es el tipo de semántica a la que la autora llama “simbolismo presentacional”. Extremando esa terminología, diríamos que el poema es una forma *aparicional* del conocer [...] Porque es éste la sola unidad de conocimiento poético posible: no un verso, por excelente o bello que pueda parecer, ni un procedimiento expresivo, por eficaz o caracterizador que resulte, sino el poema como estructura donde esos elementos coexisten en fluida dependencia, corrigiéndose y ajustándose para formar un tipo de unidad superior. (Valente, 2002: 20 cfr. nota 1, 25. Cursivas del autor)

Este espacio así caracterizado no sólo *implica* el *tipo* de experiencia susceptible de ser conocida, sino que *constituye* el propio referente de sí, puesto que el objeto del poema sólo existe como con-formación del poema mismo:

Lo dado, lo experimentado, la experiencia, puede conocerse de modo analítico, estudiando su carácter y origen e incluyéndolo en un mecanismo total cuyas leyes cumple o permite establecer (conocimiento científico). Lo que el científico trata de fijar en la experiencia es lo que hay en ella de repetible, lo que puede capacitarle para reproducir una cadena determinada de experiencias a fin de obtener un determinado tipo de efectos previsibles. Pero la experiencia puede ser conocida en su particular unicidad, en su compleja síntesis (conocimiento poético). Al poeta no le interesa lo que la experiencia puede revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su *carácter único*, no legible, es decir, lo que hay en ella de *irrepetible y fugaz* [...] Este conocimiento se produce a través del poema (o de las estructuras equivalentes en otros aspectos de la creación artística) y *reside* en él. 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 áquel, porque tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él. (Valente, 2002: 20-24. *Cursivas mías*)

Vemos entonces cómo, por un lado, se establece una tipología del material objeto de conocimiento poético basada en su *naturaleza* temporal: lo que el poeta conoce poéticamente es la experiencia de un instante *único* arrancado al devenir informe del tiempo; por otro, y justamente en la medida en que ese instante se articula y se fija en él, el espacio del poema deviene *con-formación* de lo *fugaz e irreplicable* y, precisamente por ello, *espacio* de su (fugaz e irreplicable) *permanencia*:

El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia, queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste. Sabido es que los grandes (felices o terribles) acontecimiento 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. Por eso todavía es, ante todo, un *gran caer en la cuenta*. Pocas expresiones más exactas de esa verdad podrían espigarse que el arranque de lo que constituye una de las dos o tres cimas de la poesía castellana, las *Coplas* de Jorge Manrique. (Valente, 2002: 21. *Cursiva del autor*).

La referencia a Manrique y el “gran caer en la cuenta” que el inicio de sus *Coplas* expresa de forma “exacta” es todo menos prescindible, *ya que indica un desplazamiento definitivo. Se trata ahora de emplazar la condición de verdad que subyace a la formulación del poema en tanto unidad de conocimiento —y que, si éste se entendiese como simple propuesta de producción de sentido, no se daría.*

El arranque de las *Coplas* manriqueñas reza así:

[I]
Recuerde el alma dormida,
avive el seso e despierte
contemplando
cómo se pasa la vida;
cómo se viene la muerte
tan callando;
(Manrique, 1992: 148)

A partir de estos versos, tan exactos para Valente, nos encontramos con que la condición de verdad del poema va a sustentarse en lo que hay de exigencia de “adecuación a” en el proceso de creación / exploración poética. Este esquema imbrica en realidad un doble plano, aunque en Valente asuma una formulación única, si bien, como ya dije anteriormente, desarrollada en dos secuencias sucesivas. Por un lado vemos cómo sí hay un referente externo *originario* del poema —tal es el arranque de las *Coplas*: “recuerde...”—; por otro, y aquí se abre la puerta a lo que será *La hermenéutica y la cortedad del decir*, cómo ese referente constituye el espacio del Ser, tal y como señala en su estudio sobre Manrique Jesús Manuel Alda Tesán:

Recordar es aquí “volver en sí”; despertar de un letargo; no “traer a la memoria” que, por otra parte, sería una restricción del significado auténtico. Teniendo en cuenta que el “alma *dormida*” ha de despertar, no cabe duda sobre la significación de ese “recuerde”. Surge inmediatamente la identidad con el alma de Fray Luis que, unos años después, ante la música de Salinas:

torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.

Es, por tanto, una exhortación al alma mundanizada para que se eleve y recupere la conciencia de su verdadera naturaleza, que le permitirá contemplar, en el doble sentido de “ver” y “meditar”, el fugaz paso de la vida. (Alda Tesán, 1992: 51)

La exigencia que plantea el esquema de “adecuación a” inscrito en el proceso de creación poética con respecto a un referente externo (aunque *no conocido*) se cifra a su vez en la idea de “identificación” —que implícitamente a su vez conlleva la de “verificación”:

De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento “haciéndose”. [...] Un poeta escribe: “The chesnut’s comfortable root”, y después lo cambia por: “The chesnut’s customary root”. En esta alteración, el problema no es reemplazar una emoción por otra ni tampoco intensificar una emoción, sino *descubrir* lo que la emoción es. La emoción permanece inalterada pero en espera de ser *identificada*, como un número de teléfono que uno no puede recordar: “8357... No, no es ése... 8557, 8457...

Tampoco. Ya lo tengo. Espera. Ya está: 8657. Ese es". (Valente, 2002: 22-23. Cursivas mías)

Es sintomático el ejemplo del número de teléfono que Valente nos ofrece, puesto que en su razonamiento está *equiparando* como referente del proceso creador una realidad ya conocida, conformada, aunque olvidada (8657), a otra (la experiencia en su particular unicidad) desconocida e informe y que *sólo* en el espacio del poema se con-forma, deviniendo permanencia de su irrepetible fugacidad. *Emerge entonces el fundamental desplazamiento subyacente: la identificación / verificación no desaparece como exigencia, pero es intrínseca al objeto. En la medida en que la experiencia en su particular unicidad se con-forma como verdad (re)conocida en el poema, lo que se conoce es la experiencia en su incambiable particularidad. De ahí que su con-formación emerja como camino unívoco:*

[...] el pensador italiano [Luigi Pareyson] hace la siguiente precisión que considero particularmente iluminadora desde la perspectiva del presente ensayo: "En el proceso de creación, el artista no conoce sino la serie de tanteos, los avatares de las continuas correcciones, la multiplicidad de los posibles derroteros, la necesidad de llegar a la forma a través de una progresiva exclusión y limitación de posibilidades y por composición, construcción, unificación; terminada ya la obra, se desvanece el halo de ensayos frustrados y de posibilidades estériles, y el camino se presenta *únivoco* desde el germen de la forma, como si la obra hubiese surgido de sí misma tendiendo hacia la natural plenitud de la propia perfección. (Valente, 2002: 22 cfr. nota 4. Cursiva mía)

El poema deja por tanto de ser una propuesta de producción de sentido para configurarse como: "[...] *revelación* de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético" (Valente, 2002: 25. Cursiva mía). El espacio del poema ha perdido así su condición dialógica y se ha transformado en (re)conocimiento: La lectura del poema es ahora comunicación de un sentido (un conocimiento) ya *prefijado* que en él reside. Cuanto más perfecta (correcta) sea esa lectura en mayor *grado* nos acercaremos a él⁶. Las implicaciones que conlleva este despla-

⁶ "De ahí que pudiéramos dar un paso más para decir que a través de los poemas de san Juan de la Cruz un hipotético lector perfecto de su obra podría llegar a conocer la experiencia sobre la que se originaron en el mismo grado que el poeta

miento del poema como propuesta de producción de sentido al poema entendido como (re)conocimiento señalan el punto de partida de “La hermenéutica y la cortedad del decir”: de hecho ya ni siquiera se habla de “proceso tanteante de descubrimiento” sino de “progreso tanteante hacia una restauración”:

En el tercero de sus Cuartetos, “The Dry Salvages”, Eliot apunta en dos versos lo que podría ser en sustancia todo el progreso tanteante del conocimiento poético:

*We had the experience but missed the meaning.
And approach to the meaning restores the experience.*
[Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido,
y acercarse al sentido restaura la experiencia.]
(Valente, 2002: 61)

En este contexto, y en la medida en que la experiencia en su particular unicidad se con-forma como *verdad* conocida en el poema —como (re)conocimiento de una experiencia en su *incambiable* particularidad y cuya con-formación emerge, por ello, como camino *unívoco*—, el proceso de lectura va a ubicarse necesariamente en la subsunción de tiempos *inherente* al poema mismo y no en el tiempo sin fechar —en tanto que en continuo devenir histórico—, de la apropiación lectora:

El poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria, en el que los tiempos divididos se subsumen, pues toda experiencia así rememorada en su sentido, proyectada de una vida a muchas vidas, vuelve a urdir en potencia toda la trama de lo memorable desde su origen. (Valente, 2002: 61)

El ejemplo ofrecido no deja lugar a dudas: las *Coplas* de Jorge Manrique⁷. Curiosamente es el mismo ejemplo que Valente utiliza en “Conocimiento y comunicación” para especificar en qué consiste

la conoció. Digo *conocerla*, no experimentarla ni vivirla, cosa muy diferente, tan diferente como la vida y la poesía misma son entre sí”. (Valente, 2002: 25. *Cursiva del autor*)

⁷ “Y ese acto de consolidación de la memoria por acumulación de estratos de sentido en los que la memoria queda restaurada acaso no haya alcanzado nunca forma más perfecta en la tradición literaria de nuestra lengua que la elegía de Jorge Manrique. Reinstaurada en su presente, la figura evocada depone muchos olvidos, no sólo el de su propia vida, y únicamente así pueden gravitar aún con todo su poder sobre nosotros los versos finales del poema: “nos dejó harto consuelo su memoria” (Valente, 2002: 62).

exactamente su idea del poema como estructura unitaria de conocimiento (que se *con-forma* como “un gran caer en la cuenta”) y, como se vio, donde se sustentaba la condición de verdad del poema en lo que hay de exigencia de “adecuación a” en el proceso de creación / exploración poética: *Recuerde el alma dormida / avive el seso e despierte...*

Se apuntó entonces cómo la referencia al arranque de las *Coplas* manriqueñas imbricaba en realidad un doble plano, aunque en Valente asumiese una formulación única, desarrollada en dos secuencias sucesivas. De la primera ya nos hemos ocupado al analizar la condición de verdad que, a la postre, venía a reintroducir el espacio conceptual de poesía como comunicación con un referente externo *originario* del poema. Sobre la segunda se dijo entonces que abría las puertas a *La hermenéutica y la cortedad del decir*, en la medida en que ese referente constituía, en última instancia, el espacio del Ser. En efecto, el proceso visto hasta aquí radica ahora su fundamentación ontológica en la fundamentación del Ser como Ser del lenguaje:

El más breve poema lírico encierra en potencia toda la gama de las rememoraciones y converge hacia lo umbilical, hacia el origen. [...] De ese modo, 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*:

torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.

(Valente, 2002: 62)

De ahí que para Valente la sobrecarga de sentido de la palabra poética, *en tanto pulsión hacia el origen* (palabra como potencialidad pura, *punto cero*), vaya a ser la sobrecarga de un sentido *oculto*. Esto es, no una sobreabundancia en la palabra poética como pluralidad de sentidos que no se deja apresar en las mallas del lenguaje que intenta explicarla, sino, precisamente, como “aproximación a”⁸.

⁸ “[...] en efecto, la palabra poética, movimiento de aproximación al origen y —a través de los estratos de sentido— a la plétora del sentido del lenguaje, ha de solicitar más que la crítica, en el sentido antedicho [análisis de una forma visible], el comentario, la interpretación, la hermenéutica [descubrimiento de un contenido oculto]”. (Valente, 2002: 63)

De ahí también que el ejemplo que ilustra esta concepción en “La hermenéutica y la cortedad del decir” sea la experiencia mística con San Juan de la Cruz a la cabeza en tanto reconversión —en positivo— del tópico de la cortedad del decir, expresado por Dante en el canto XXXIII del *Paraíso* ante la visión de Dios:

*Oh quanto è corto il dire e come efio
al mio concetto! E questo, a quel ch'io vidi,
e tanto, que non basta a dicer "poco".*

[Oh, qué corto el decir e insuficiente para expresar mi pensamiento. Y éste, comparado con cuanto vi, es tal que decir “poco” no sería bastante.]

La experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha como tal en el lenguaje: memoria de un olvido, voz de un silencio. [...] El místico necesita acceder a su propia experiencia y lo hace por vía poética, con lo que la palabra se hace conocimiento de lo que consiste en un no conocer, en un no saber, en un más allá de todo conocimiento. En las canciones espirituales de san Juan de la Cruz la poesía agota todas las posibilidades de lo memorable [...] por eso, todo el contenido identificable de la experiencia ha quedado apresado en las canciones como memoria de lo que es olvido, conocimiento de un no saber, articulación de lo inarticulado, forma de lo amorfo. [...] ¿No sería necesario admitir entonces que el lenguaje conlleva la indicación (tensión máxima entre contenido indecible y significante de la palabra poética) de su cortedad y con ella la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho? [...] En efecto, la cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido es el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o memoria.

(Valente, 2002: 64-67)

Es desde aquí, como exigencia intrínseca al espacio político y significante de su propuesta de escritura, desde donde Valente tiene que hacer frente al tiempo intersticial marcado al inicio de este capítulo en “Sobre el tiempo presente”⁹ con un descenso a la memoria del mundo, al tiempo y el espacio del Ser. De todo ello nos habla George Steiner en *El silencio y el poeta* (1966) cuando, al cifrar en tres las posibles respuestas —luz, música y silencio—, señala el abismo que implica ese tiempo intersticial:

⁹ “Con lenguaje secreto escribo / pues quién podría darnos ya la clave / de cuanto hemos de decir. / Escribo sobre el hálito de un dios que aún no ha tomado / forma, / sobre una revelación no hecha,” (Valente, 1989: 29-31).

Junto con éste [el tema de las necesarias limitaciones del habla humana] va el atisbo de lo que aguarda al poeta si infringe los límites del discurso humano. Por ser, dada la naturaleza de su oficio, un buscador, el poeta debe cuidarse de llegar a ser, en el sentido fáustico, un buscador excesivo. La creatividad daimónica de su instrumento pone a prueba la solidez de la Ciudad de Dios; debe saber cuándo retroceder, no sea que, como a Ícaro, lo consuma la cercanía terrible de un hacedor más grande, de un *logos* inconmensurable con el suyo (en el jardín de las delicias perdidas, el poeta del Bosco está empotrado en su arpa). (Steiner, 1982: 60)¹⁰

La opción asumida por Valente emerge en su visión del mismo cuadro:

Dios crea el mundo leyendo la Torá, leyendo la Biblia, leyendo lo que va haciendo. Eso está representado en *El jardín de las delicias* del Bosco, en el Museo del Prado, pero no se ve. Hay que cerrar el tríptico para verlo, y es bellissimo: es el tercer día de la Creación, hay representada una esfera maravillosa con las aguas, y en una esquina, pequeñito, está el Dios creador, que es viejito, con un libro en la mano, y crea con el libro: el mundo es el libro [...] en la Cábala todo está en la palabra. Las letras forman un eje vertical, que son símbolos cósmicos: el aleph es el símbolo cósmico por excelencia, es el hálito de Dios, una letra. Y la Biblia no comienza por un aleph, empieza con un Beth, y Beth quiere decir casa, y tiene el valor dos, empieza la creación. El aleph es la energía creadora, y hay una leyenda hassídica que dice que lo que el pueblo hebreo oyó cuando se produjo la revelación en el Sinaí fue un aleph enorme, la voz aterradora de Dios, y que luego el profeta dio los mandamientos, pero que todo estaba contenido en ese soplo divino que es la energía del mundo. (Valente, 1999a: 58)¹¹

¹⁰ “Pero es decisivo que el lenguaje tenga sus fronteras, que colinde con otras modalidades de afirmación —la luz, la música, el silencio— que dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo. Por no poder ir más lejos, por que el habla nos defrauda tan maravillosamente, experimentamos la certidumbre de un significado divino que nos supera y nos envuelve. Lo que está más allá de la palabra del hombre nos habla elocuentemente de Dios. Es el reconocimiento de la derrota dichosa que se expresa en los poemas de san Juan de la Cruz y en la tradición mística.” (Steiner, 1987: 60). No entro ahora a analizar la fundamentación steineriana que parece abocada irremediabilmente a teorizar teniendo la trascendencia como referente.

¹¹ Véase a si mismo su formulación teórica en la última parte de “La hermeneútica y la cortedad del decir”: “La fracción sumergida o no visible del significante reclama un lenguaje segundo, una hermeneútica. La hermeneútica se instala con

En este contexto, la célebre formulación de su poética en el segundo de los *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies* que cierran *Material memoria*, debe entenderse, *en su resultado final*, y a tenor de la aproximación crítica realizada por Steiner a este tema, no como silencio, sino como expresión de la *somma luce*. En efecto, silencio y luz, en tanto límites colindantes del lenguaje, difieren considerablemente en sus implicaciones epistemológicas. De ello dan buena cuenta sus respectivos movimientos retóricos. Por un lado, con referencia al silencio, encontramos:

[en el silencio] el lenguaje simplemente se detiene y el movimiento del espíritu no vuelve a dar ninguna manifestación externa de su ser. El poeta entra en el silencio. Aquí la palabra limita no con el esplendor o con la música sino con la noche. [...] Esta manera de sentir la palabra atrapada, disminuida cuando se le da una forma articulada y pasa por lo tanto a una condición que a la vez es estática y pública, no es mística, aunque se apropie de alguno de los acentos de la mística. Está basada en la circunstancia histórica, en un estadio tardío de la civilización lingüística y formal [...] El escritor, por definición amo y siervo del lenguaje, afirma que ya no se puede decir la *verdad* desnuda. El teatro de Beckett está obsesionado por esa intuición. Al ampliar la idea de Chejov de la cuasi imposibilidad de un verdadero intercambio verbal, deriva hacia el silencio, hacia un *acto sin palabras*. (Steiner, 1982: 71-16. *Cursivas del autor*).

Por otro, en relación con la luz:

Donde cesa la palabra del poeta comienza una gran luz. Este *topos*, con sus antecedentes históricos en las doctrinas neoplatónicas y gnósticas, confiere al *Paraíso* de Dante su principal movimiento espiritual [...] El movimiento retórico característico

la naturalidad de lo necesario en tradiciones distintas de la que antes he considerado sujeta al espinazo del cristianismo occidental, es decir, en tradiciones donde el lenguaje es depositario de contenidos ocultos que sólo en el lenguaje mismo se manifiestan. [...] Como señala Scholem (cuyos libros sobre La Cábala y Las grandes corrientes de la mística judía son, en tantos sentidos, indispensables) una de las características peculiares de los cabalistas es su actitud metafísicamente positiva respecto del lenguaje considerado como el instrumento propio de la divinidad. El mundo secreto de la divinidad es para el místico judío un mundo del lenguaje. “El proceso de creación”, escribe Scholem, “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 procedimiento inadecuado.” (Valente, 2002: 68).

es la retirada inicial ante el luminoso, hermético desafío, seguido de un recogimiento intenso de máxima concentración, y da un salto adelante a un lenguaje sin precedentes, a analogías y giros expresivos. Pero a medida que el poeta se acerca a la presencia divina [...] la luz pasa al idioma de forma decreciente; en lugar de hacer que la sintaxis sea más translúcida, parece desparramarse en un resplandor irrecapturable o convertir en cenizas las palabras. Hasta que en verso 55 del canto XXXIII del *Paraíso*, *il parlar nostro*, nuestro discurso humano, fracasa completamente: *Da qui innanzi il mio veder fu maggio / che'l parlar nostro, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio.* / [Mi ver desde aquel punto, superaba / a nuestro hablar, que tal visión domeña; / y a la memoria tanto exceso trava].

Al fallar las palabras, la memoria que es su confín, cede también. En un exceso (*oltraggio*); pero un exceso sagrado, afirmativo, una prueba manifiesta del ser ante aquello que rebasa todo hablar humano. [...] Tras lo cual el habla se inclina totalmente ante el lenguaje inexpresable de la luz y el poeta, en el ápice absoluto de sus poderes, compara desfavorablemente su arte con el balbuceo de un niño sin destetar: *Ormai sarà più corta mia favella / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagna ancor la lingua a la mammella* / [Menos aquí, lector, podré contarte, / de aquello que recuerdo, que un infante / cuya lengua en la teta ejerce su arte]. (Steiner, 1982: 60-61)

Las fronteras son, pues, frágiles, sobre todo cuando el *silencio* a delimitar en el caso de Valente participa, por su contexto epistemológico, de Beckett y, por alternativa-respuesta a ese contexto, de Dante / San Juan. Sin embargo, la diferencia entre cifrar la salida en uno u otros es radical (en su sentido etimológico de *raíz*). Veamos por ejemplo el espacio delimitado por las *Letanías* de Beckett, pertenecientes a su última producción:

Sin principio ni fin, sin destinatario ni función alguna como no sea su propio discurrir en el vacío avanzan sin interrupción, cada vez más neutros, más breves y se instalan en los límites de lo indecible. Como un ronroneo inútil, lleno de lugares cerrados y repeticiones agobiantes, la pura alquimia y mera fisicidad de las palabras asumen el pesado deber de no decir nada. Las frases son cortas y casi nunca buscan la apoyatura de un verbo: no hay nada que predicar del borroso sujeto que enuncia su simple presencia en medio de una descomposición caleidoscópica. *"lueurs lisièrs / de la navette / plus qu'un pas s'éteignent / demi-tour remiroitent / halte plutôt / loin de deux / chex soi sans soi / ni eux* / [resplandores límites / de ir y volver / más de un paso se apagan / vuelta atrás reverberan / mejor detente / lejos de ambos / en tu casa sin ti / ni ellos] (Talens, 2000: 188-189)

La ruta de viaje valentiana participa, asimismo, de esta retracción, pero no para no decir nada, sino para poder decirlo *todo*. O, más exactamente, para poder decir el todo de la Nada. De ahí que en su trabajo *Cuatro referentes para una estética contemporánea*¹² Valente, tras defender y sortear *necesariamente* —teniendo en cuenta todo lo visto hasta ahora— los peligros que han acechado a la noción de “aura” (a partir de la formulación de Benjamín, esto es, todo lo que hace de la obra un objeto específico, único e irrepetible) en nuestra contemporaneidad, observe la extraordinaria persistencia del concepto, ahora ubicado en una palabra que se retrae a su absoluta interioridad y de cuya escritura daría cuenta la apuesta musical de Anton Webern:

Lo poético parece refugiarse así en los elementos de su peculiar naturaleza. Palabra, la poética, que se retrae y nos retrae a su absoluta interioridad, frente a la extroversión y el despilfarro de la palabra en una sociedad fundamentalmente reproductora y utilizadora. [...] “Concentración significa extensión”, dice Webern, reiterando un aforismo sólo en apariencia paradójico de Arnold Schönberg. Parece regir este principio toda su obra. “Estamos ante un hombre” escribe Luigi Dallapiccola en 1935, a propósito del concierto *Op. 24*, que “expresa el máximo de ideas con el mínimo imaginable de palabras”. [...] *Estética de la retracción y de la brevedad extremas. Y, sin embargo, asistimos a la máxima explotación de las calidades del sonido y del timbre puro*. Estamos, como en el caso de Kandinsky, ante “la más grande concentración, que, sin embargo, habla”. Webern compone al máximo con el silencio. [...] “Poética: arte de la composición del silencio”, escribí hace ya tiempo. Y, ciertamente, la escritura musical de Webern tal vez haya marcado mi propia poesía más que ninguna otra escritura contemporánea. (Valente, 1996: 30-33. *Cursiva mía*).

De hecho, en la pequeña poética que encabeza *Nadie*, puede leerse:

EN LA MÚSICA de Webern, más que en cualquier otra, importa no sólo el silencio que entra en la música misma como

¹² Como se recordará Valente indica cuatro referentes: Baumgarten, referente de la estética del setecientos en la que se consolida una teoría de la perfección del conocimiento sensible; Benjamin y la noción de aura en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Duchamp y sus ready-mades como refuerzo paradójico de la noción de aura y la música de Anton Webern como quintaesencia de ese aura en el lenguaje poético actual. Obvio es decir lo que hay en el conjunto elegido por Valente de autolectura implícita del propio espacio político y significativo.

elemento de composición, sino —y, acaso, sobre todo— el silencio que rodea la música. El principio de no repetición en Webern no es, en absoluto, abolición de la memoria. El silencio es la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria del silencio. (Valente, 1997: 12)

Arte de la composición del silencio¹³, descenso a la memoria del mundo o arribo al espacio y el tiempo del Ser, en los que, con *Tres lecciones de tinieblas*, se manifieste la materia germinante cercada no en tanto forma como en el perpetuo movimiento de la formación, tal y como señala Valente en su *Lectura en Tenerife* cuando selecciona dos textos de sus *Tres lecciones de tinieblas*, el primero correspondiente a la letra Bet, primera letra de la narración del Génesis (*Berechit Bara Elohim*) y cuyo valor es dos. Es la letra por la que empieza a formarse la morada de lo humano, y que en hebreo significa *casa*:

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda el humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi morada. (Valente, 1989: 32-33)

¹³ No deja de ser curioso —y sintomático, aunque no sea éste el lugar para su análisis— cómo una *específica* aproximación al silencio ha sido tomada como marco general desde el que leer su inscripción mayoritaria en las poéticas que llevaron a cabo lo que de ruptura hubo en la generación del 70. Así sucede —tal y como señalase Jenaro Talens (1989, 2000)—, con la propuesta de Amparo Amorós en sus trabajos sobre el particular cuando, en este sentido, codifica la poética valentiana como inicio germinal de lo que —precisamente a partir de sus estudios—, se conoce en nuestra más reciente poesía contemporánea como “poética del silencio”. En este contexto, conviene recordar las clarificadoras palabras de Jenaro Talens —sin duda uno de los más importantes conocedores de la obra de Samuel Beckett— cuando a raíz de la escritura del Nobel afirma: “Si aceptamos que el lenguaje es una forma de entender cuanto nos rodea y, en consecuencia, de poseerlo, los textos beckettianos pretenden mostrar lo endeble de esta proposición, y, más aún, su imposibilidad, negándose la farsa de dar y recibir [...] Para Beckett, las palabras intentan suplantar las cosas por su inteligibilidad, o, lo que es lo mismo, por su cadáver: el significado. Es evidente que, si los conceptos desapareciesen, los elementos de la realidad que llamamos objetos, cosas, sólo podrían estar, se limitarían a estar, pero no significarían nada, al no remitir a nada y menos aún a esa construcción verbal y ficticia de “lo inteligible”. Por supuesto negar la posibilidad de conocer en términos de apropiación no equivale a negar el hecho mismo de conocer. Cuando Beckett se niega a representar la farsa de dar y recibir, lo que niega es la validación de un camino que no lleva a ninguna parte, no el acto de caminar ni la posibilidad de que un camino

Es desde aquí, y sólo desde aquí, desde las aguas del limo de un tiempo y un espacio originarios, desde donde se explica la impersonalización total que, como metafísica negativa *en la que encontrar al Ser*, domina la escritura valentiana en este tercer descenso a la memoria del mundo. Un dominio que extenderá, como se sabe, su territorio hasta su último texto, *Fragmentos de un libro futuro*¹⁴. En Valente, y frente al *acto sin palabras* beckettiano, encontramos el Ser de la Palabra. Frente a la prisión de la muerte en el lenguaje, el espacio y el tiempo de una liberación, ambos perfectamente sintetizados en su lectura del segundo texto seleccionado de *Tres lecciones de tinieblas*, correspondiente a la letra Zayin, que tiene valor siete, y que es la letra de la libertad:

Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo posible: y para no morir de muerte tenía ante sí mismo el despertar: un dios entró en reposo el día séptimo: vestiste tu armadura: señor de nada, ni el dios ni tú: tu propia creación es tu palabra: la que aun no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte: la que aguarda nupcial como la sierpe en la humedad secreta de la piedra: no hay memoria ni tiempo: y la fidelidad es como un pájaro que vuela hacia otro cielo: nunca vuelvas: un dios entró en reposo: se desplegabla el aire en muchas aves: en espejos de espejos la mañana: en una sola lágrima el adiós: te fuiste como el humo que deshace incansable sus múltiples figuras: no adorarás imágenes: señor de nada: en el umbral del aire: tu planta pisa el despertar. (Valente, 1989: 33-34)

Así pues, la escritura valentiana accede al centro mismo de su descenso a la memoria del mundo a través de una metafísica

(distinto, otro, pero camino al fin) conduzca a algún lugar [...]”(Talens, 1978: 10-14). Para continuar en otro lugar: “Si el lenguaje es un sistema de fórmulas convencionales, aceptar su institucionalización es aceptar mentir al utilizar para construir verdades elementos que no la pueden ni siquiera transmitir, al no tener tampoco existencia fuera de ellos. Queda como alternativa callarse. Pero callarse sólo es la inversión del hecho de hablar. No hay alternativa, pues, en el mutismo, sino en el silencio. No ocurre como en el discurso místico, que, al rebasar el lenguaje como algo insuficiente, se resuelve en un silencio entendido como serenidad. Lo que hay es una conciencia que quiere liberarse de los signos. El silencio no es, pues, una salida que ya estuviera ahí, prevista como alternativa de respuesta, sino una meta difícil de alcanzar, a la que conduce un camino que previamente hay que construir”. (Talens, 1979: 49)

¹⁴ “SALIR del tiempo. / Suspender el claro / corazón del día. / Ave. / Palabra. / Vuelo en el vacío. / En lo nunca / posible. / Ven, anégame en este largo olvido. / Ya no hay puentes: / Sosténme en el no tiempo, / en la no duración, / en el lugar donde no estoy, no soy, o sólo / en el seno secreto de las aguas”. (*Isln*) (Valente, 2000: 90).

negativa construida paso a paso desde los primeros fundamentos teóricos de su poética. Como destino final, el tiempo y el espacio primordiales de un vacío pleno, de una Nada fecundante que en *Mandorla* se hace palabra encarnada bajo el primado de Eros, allí donde nuestro “buscador excesivo” encontrará su Graal. La idea de creación, y con ella, el espacio epistemológico necesario para seguir poetizando, vuelven a estar a la postre, y una vez más, a salvo en las profundas aguas de la ontología:

GRAAL

Respiración oscura de la vulva.

En tu 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.

(Valente, 1989: 35)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, Amparo (1998). *La palabra del silencio. (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Beckett, Samuel (1978). *Detritus*, Barcelona, Tusquets (edición, traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens).
- (2000). *Obra poética completa*, Madrid, Hiperión (edición, traducción, estudio preliminar y notas de Jenaro Talens).
- Cañas, Dionisio (1982). *El lugar de la certeza: poesía y percepción. (Tres poetas españoles de hoy: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, New York University.
- Casas, Arturo (1998). “Enunciación lírica y ficción histórica. Algunas poéticas contemporáneas” en *Anuario 1996*, Sociedad Española de Literatura general y comparada, Madrid, Atlántida Grupo Editor, (págs: 77-89).
- De Molinos, Miguel (1989). *Guía Espiritual*, Madrid, Alianza (estudio preliminar y notas de José Ángel Valente).
- Díaz, Susana (2003). “Tres poemas de Pere Gimferrer y el surrealismo (desde Octavio Paz o de la ruptura novísima como arte de convergencia” en Blanca Acinas Lope (coord.): *Literatura y conocimiento*, (en prensa).

- Egido, Aurora (1990). *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica.
- Gimferrer, Pere (2000b). *Radicalidades*, Barcelona, Península.
- Manrique, Jorge (1992). *Poesía*, Madrid, Cátedra (edición de Jesús-Manuel Alda Tesán).
- Mas, Miguel (1986). *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid, Hiperión.
- Paz, Octavio (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix-Barral.
- (1993). *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral.
- (1999). *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*, Barcelona, Seix Barral.
- Steiner, George (1982). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa.
- Talens, Jenaro (1979). *Beckett y su obra*, Barcelona, Dopesa.
- (1989). “De la publicidad como fuente historiográfica: el caso de la generación de 1970”, *Revista de Occidente*, octubre.
- (2001). *El sujeto vacío*, Madrid, Cátedra, col. Frónesis.
- Valente, José Ángel (1989). *Lectura en Tenerife*, Universidad de la Laguna.
- (1992). *Material memoria*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1996). “Cuatro referentes para una estética contemporánea”, *Revista de Occidente*, n.º. 181, junio.
- (1997). *Nadie*, Lanzarote, Fundación César Manrique.
- (1999a). “El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente”, *Archipiélago*, Revista trimestral, n.º. 37, verano.
- (1999b). “La experiencia abisal. Nada, mística y poesía”, *Er*, Revista de Filosofía, n.º. 24 / 25.
- (2000). *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- (2002). *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets.

