



Università degli Studi di Trento

Dipartimento di Lettere e Filosofia

Scuola di dottorato in Studi umanistici XXVII ciclo

**PARA UNA ESTÉTICA DEL FRAGMENTO
EN JOSÉ ÁNGEL VALENTE**

Relatore:
Prof. Pietro Taravacci

Dottorando:
Stefano Pradel

Índice

Introducción	5
Nota Biobibliográfica	11
I Fragmento: elementos de definición	21
I.1 Perspectiva sincrónica	23
I.2 Perspectiva diacrónica	39
I.2.1 El fragmento pre-moderno	41
I.2.2 El fragmento moderno	49
II El fragmento en la poesía de José Ángel Valente	65
II.1 Primera etapa (1953-1972)	67
II.1.1 <i>A modo de esperanza</i>	69
II.1.2 <i>Poemas a Lázaro</i>	83
II.1.3 <i>La memoria y los signos</i>	97
II.1.4 <i>Siete representaciones</i>	105
II.1.5 <i>Breve son</i>	109
II.1.6 <i>Presentación y memorial para un monumento</i>	121
II.1.7 <i>El inocente</i>	133
II.1.8 <i>Treinta y siete fragmentos</i>	157
II.1.9 Conclusión	173
II.2 Segunda etapa (1973-2000)	177
II.2.1 <i>Interior con figuras</i>	179
II.2.2 <i>Material memoria</i>	199
II.2.3 <i>Tres lecciones de tinieblas</i>	213
II.2.4 <i>Mandorla</i>	221
II.2.5 <i>El fulgor</i>	237
II.2.6 <i>Al dios del lugar</i>	245
II.2.7 <i>No amanece el cantor</i>	257
II.2.8 <i>Fragmentos de un libro futuro</i>	269
II.2.9 Conclusión	285
II.3 Adenda	289
II.3.1 <i>Cántigas de alén</i>	291
II.3.2 <i>Cuaderno de versiones</i>	295
II.3.3 <i>Diario anónimo y Notas de un simulador</i>	299
III Para una poética del fragmento	305
III.1 Fragmento, conocimiento y lenguaje	311
III.2 Fragmento y sujeto	327
III.3 Fragmento y eros	339
Conclusiones	347
Bibliografía	355

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se fundamenta sobre la hipótesis de que el fragmento, en cuanto forma textual y conceptual, representa el eje o centro sobre el que se construye una buena parte de la producción poética de José Ángel Valente, además de la constante reflexión ensayística que le acompaña. El fragmento es evocado en numerosas ocasiones a lo largo de la escritura valentiana. Destaca el hecho de que en casi todos sus libros haya por lo menos un texto cuyo título haga referencia explícita al fragmento, así como su campo semántico aparezca de forma persistente dentro de series enteras de textos, por no decir obras. Menos extensa, en este sentido, es la reflexión crítica valentiana acerca del fragmento, la cual resulta reducida y a menudo disfrazada bajo otras premisas y diversas en su tratamiento.

El fragmento, de por sí, no tiene ningún estatuto autónomo, no es propiamente una forma definible de manera unívoca, sino que cambia modalidades y funciones según el contexto en que se sitúe la propia perspectiva crítica. La naturaleza ontológicamente ambigua del fragmento rechaza una formulación teórica universal y más bien se concretiza dentro de distintas facetas que pueden influir de forma más o menos consistente en el proceso de escritura y pensamiento. De forma parecida a los géneros breves, el fragmento ocupa un espacio reducido en las taxonomías críticas aunque, como éstos, persiga una evolución evidente e importante a lo largo de la historia y que, de algún modo, se radicaliza con la modernidad.

Los rasgos esenciales del fragmento se expresan por medio de un léxico de lo fragmentario que nace alrededor de una relación dialéctica que comprende una unidad que, por medio de una acción de ruptura, produce una pluralidad dentro de la cual un elemento se da por ausente. Representación de lo amorfo, de lo inacabado, de lo asistemático, de la sugerencia, de la omisión, espacio textual de la epifanía poética que linda con lo inefable, el fragmento se concibe, presenta y recibe de formas distintas según la época o el autor que se tome en consideración. Escritura a menudo privada pero que asume la urgencia de la recepción, la presencia del fragmento, implícita o explícita, puede afectar de distintas maneras tanto al texto

y a la obra como a las premisas estéticas que rigen la creación artística y su recepción, o sea, todo el pensamiento metacrítico que anticipa o rodea a la obra de arte. Así que descartamos de antemano la posibilidad de agotar o fijar la naturaleza polifacética de esta no-forma en alguna definición de carácter universal, en cuanto a menudo el fragmento linda indiscerniblemente con formas reconocibles cuales son las escrituras breves.

El objetivo de este trabajo es entonces destacar las peculiaridades estéticas del fragmento dentro de la escritura valentiana, lo cual responde a distintas necesidades expresivas y conceptuales del autor. El fragmento se convierte así en el punto de convergencia hacia donde confluyen los numerosos vectores que atraviesan la poética de Valente. esta se presenta como un sistema complejo y dinámico, cuyos elementos de fundación están enlazados entre sí de forma coherente. Estos, a lo largo del recorrido artístico del mismo, se han ido definiendo alrededor de algunas palabras claves: erotismo, saber de quietud, silencio y nada, entre las más importantes. El centro generativo de la estética de Valente, de sus distintas facetas, puede ser explicado a través de una concepción fragmentaria de la experiencia poética y del texto.

A falta de una línea teórica desarrollada y universal sobre el fragmento, se descarta de forma preliminar como método de investigación el método deductivo. El fragmento responde a una exigencia performativa, y se mueve entre una manifestación inmanente y una vocación trascendente, de modo que su concepción sea estrictamente enlazada a su entorno generativo, lo cual exige mantener en todo momento la obra valentiana como centro crítico.

Por lo tanto el presente trabajo se apoyará en un método inductivo cuya finalidad, sin embargo, no es el de desarrollar una teoría general sobre el fragmento, sino explicar la estética valentiana desde el punto de vista de lo fragmentario, lo cual se convierte igualmente en el marco contenedor de la misma, en cuanto reúne los principios generales implícitos que la constituyen. El fragmento disemina, bajo distintas facetas, sus propios elementos generadores, de ahí que se hace necesaria una labor de recolección e interpretación de esos elementos para reconstruir el discurso al que remiten.

Para lograr esto se realizará una selección previa de los textos poéticos que tengan relación más o menos explícita con el fragmento o con una concepción fragmentaria de la obra de arte. Esta labor se valdrá naturalmente de la literatura crítica sobre la escritura valentiana y de la literatura crítica del propio Valente. En esto, la escritura ensayística valentiana tiene una

posición privilegiada, en cuanto ella misma señala muchas de las referencias que componen la “biblioteca valentiana”. Esta base referencial toca la producción poética de los mayores autores europeos, la mística oriental y occidental y la reflexión estética sobre música y pintura.

La selección de textos y su respaldo crítico permitirá de este modo separar las distintas facetas de la poética del autor en relación con el fragmento de manera que sea posible efectuar una lectura interpretativa eficaz de estos textos según el objetivo de este trabajo. Esta reconocimiento previa permite analizar entonces la relación entre fragmento y experiencia poética, lenguaje, sujeto y erotismo, temas centrales en la poética de Valente.

El primer capítulo intentará reconstruir una definición preliminar teórica e histórica de lo que es el fragmento. Se descarta aquí la posibilidad de lograr una definición universal de esta forma, pues el objetivo de este primer capítulo es más bien dar cuenta de los distintos elementos que constituyen la noción de fragmento y, sobre todo, individualizar su problemática y polimorfía.

El primer apartado de este capítulo quiere acercarse a una definición a-histórica (sincrónica) de fragmento. A partir de su definición lexical, se quiere aquí sacar a la luz los elementos implícitos en la noción de fragmento, aislando los elementos que consideramos más importantes para nuestro análisis y que pueden resumirse en estas palabras claves: unidad, ruptura, pluralidad, ausencia, fragmentariedad. De forma especial se verá como la noción de fragmentariedad resulta extremadamente importante y problemática, sobre todo a la hora de tratar la relación que existe entre fragmento y formas afines, como el aforismo, el *haiku*, la cita, el poema en prosa etc.

El segundo apartado abrazará una perspectiva intra-histórica (diacrónica). Más que dar cuenta de forma exhaustiva de la evolución de esta forma a través del tiempo, aquí lo que se quiere destacar son más bien las distintas *Weltanschauungen* que las concepciones estéticas del fragmento conllevan. Cada época piensa, crea y recibe el fragmento de forma distinta, de ahí que se presentará de modo resumido la concepción de fragmento en las épocas (clásica, medieval, clásica francesa, romanticismo, decadentismo, vanguardias) en las cuales de algún modo este ha desempeñado un papel privilegiado, con una distinción preliminar entre el fragmento premoderno y moderno. El intento es aquí reconstruir las líneas generales de la

tradición artística a la cual pertenece Valente, la cual coincide en buena medida con la línea poética del *logos*, que va desde Heráclito hasta Blanchot, pasando por Hölderlin, Novalis, Baudelaire, Mallarmé, Cernuda y Celan entre otros.

El segundo capítulo constituye el centro de la labor investigativa, en el cual se analizará la obra poética valentiana respetando el orden de publicación de los poemarios y se divide en dos apartados principales, que separan la trayectoria valentiana en dos ciclos principales. El análisis intentará cubrir las líneas discursivas y formales generales de las obras, destacando aquellos elementos fundamentales para una comprensión eficaz de las mismas, para luego enfocarse sobre algunos textos seleccionados por su importancia dentro del ámbito de lo fragmentario. El análisis privilegiará una lectura directa de los textos seleccionados, en busca de esos recursos que señalen la presencia del fragmento en sus distintos niveles de sentido: macroestructuras, paratextos, grafía, formas, figuras retóricas, recursos diegéticos y contenido. Para lograr una lectura original, se ha dejado a lado, en un primer momento, la literatura crítica sobre los textos mismos, para integrarla sucesivamente y así evidenciar las convergencias y las diferencias interpretativas. El segundo capítulo presenta también una *adenda*, o tercer apartado, en donde se presentarán tres obras que destacan por la presencia del fragmento aunque no se pueden, por distintas razones, asimilar a las épocas anteriormente mencionadas.

Los datos recopilados a partir de la lectura interpretativa de la obra poética de Valente, confluyen en el capítulo tercero, lugar en el cual estos datos pueden participar de forma orgánica en un discurso sobre la poética del fragmento.

De este modo, el tercer capítulo, titulado “Para una poética del fragmento” se divide en tres apartados de comentario que, a partir de los datos recogidos en el amplio análisis anterior, permitirá enfrentarse a los ensayos de Valente, cuyas reflexiones se ampliarán con distintas lecturas críticas y teóricas.

El primer apartado de este capítulo tratará la relación entre fragmento, conocimiento y lenguaje. La peculiar concepción valentiana de la poesía como medio de investigación y conocimiento de lo real se considera como uno de los cimientos de su poética, explicitado desde los primeros trabajos críticos del autor. Se profundizará este tema tocando la relación entre poesía y filosofía, el concepto de epifanía y saber de quietud. Todo esto nos llevará a

investigar el límite expresivo valentino, a menudo comparado por el mismo al de los místicos frente a la revelación divina. Insuficiencia e inefabilidad son rasgos típicos del lenguaje poético que tiende a su propia disolución en el silencio y en la negación de sí mismo.

El segundo apartado tratará la relación entre fragmento y sujeto. El sujeto valentino, ya a partir de su primera obra, apunta a la desaparición del yo biográfico dentro del cuerpo textual del poema. Se trata de un sujeto despedazado que niega el sentimentalismo romántico, el psicologismo y la autolectura en cuanto sus propias representaciones sólo pueden darse de forma incompleta por medio y dentro de la escritura. En este apartado se investigará, no solo la evolución de esta idea a lo largo de la obra valentina, sino también su relación con el concepto de anonimidad garantizado por la tradición.

El tercer y último apartado estará enfocado sobre la relación entre lo erótico y lo fragmentario. La experiencia del otro a través del erotismo supone una concreta disolución del yo tal y como ha sido planteado por Valente. Este tema resulta central en la obra valentina sobre todo en la época de los años ochenta. La relación con el cuerpo, propio y ajeno, ha de entenderse también a nivel metapoético como una relación textual entre el sujeto lírico y los otros, como ha sido tratado por Roland Barthes y Octavio Paz, entre todos.

El trabajo se concluirá con un apartado de conclusiones, en el cual se intentará resumir las líneas críticas más relevantes, así como un cuadro general del mismo. Será este el espacio para evaluar el papel efectivo que el fragmento desempeña dentro de la escritura valentina así como para suponer futuras investigaciones en este ámbito.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

VIDA¹

José Ángel Valente nace en Ourense, en Galicia, el 25 abril de 1929. De la etapa gallega caben señalar tres figuras que desempeñaron un papel importante en el la formación del joven Valente. Por un lado el cura Basilio Álvarez, fundador del Partido Agrario Gallego y “suspendido *a divinis*” por su actividad política, cuya biblioteca fue entregada a la familia Valente, y en la cual el joven José Ángel encontró refugio intelectual y asimismo una espacio, aunque limitado, de disidencia en contra de la censura del régimen de posguerra. Por otro lado, Vicente Martínez Risco y Agüero, escritor e intelectual galleguista miembro de Xeracón Nós, que lo inició a la lectura de los poetas contemporáneos. Por última, su tía madrina Lucila que crió Valente en el seno de una numerosa familia católica y que desempeñó un papel fundamental en su educación. Esta figura maternal ocupa una posición de releve en toda la primera poesía del autor.

Valente se matricula en derecho por la Universidad de Santiago de Compostela , carrera que abandona al trasladarse a Madrid en 1948, en donde emprende la carrera de filología románica. Aquí asiste a los cursos de Dámaso Alonso junto a Claudio Rodríguez y Agustín Goytisolo, con lo cuales participa en la vida intelectual universitaria que gravita alrededor del Colegio Mayor. En los años madrileños Valente colabora con numerosas revistas, práctica que se reflejará de forma concreta en su abundante escritura ensayística y periodística del mismo. De las numerosas rivistas en las cuales trabajó, destacan *Cuadernos hispanoamericanos*, *Revista de occidente* e *Índice de artes y letras*, de la cual cubre el rol de subdirector.

Al terminar la carrera de Filología románica Valente se traslada a Oxford para ejercer de

¹ Para la recopilación de este breve perfil biográfico se agradece la memoria de los profesores Andrés Sánchez Robayna, Claudio Rodríguez Fer y Armádo López Castro, memoria viviente de la trayectoria vital de Valente. Sin embargo, el perfil aquí trazado puede resultar a veces aproximativo considerada la dispersión de los datos documntales acerca de la vida del poeta. Por eso señalamos la publicación, coeva a la escritura de este trabajo pero aún no terminada, de una serie de libros a mano de distintos investigadores que tratan el aspecto biográfico de forma exhaustiva y profundizada: *Valente vital (Galicia, Madrid Oxford)* de 2012 y *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)* de 2014, ambos publicados por la Universidad de Santiago de Compostela.

lector de lengua española. Aquí entrará en contacto con Alberto Jiménez Fraud, intelectual republicano fundador de la Residencia universitaria y docente en Cambridge y Oxford. Valente consigue el *Master of Arts*, pero no termina su tesis doctoral (que vierte sobre las relaciones entre poesía inglesa y española en el barroco) en cuanto acepta de trasladarse a Ginebra, donde trabajará como traductor para la OMS.

Entre 1964 y 1984 Valente entretuvo una larga y prolongada amistad con la filósofa María Zambrano. La relación entre ellos fue importante e intelectualmente productiva aunque fue desvaneciéndose poco a poco por razones personales. Sin embargo, la frecuentación de la filósofa empujó a Valente más adentro de sus propios temas, ayudándole a radicalizar su «estética del retraimiento».

Sin embargo, en 1972 un grave acontecimiento hará de la vida en el extranjero ya no una elección sino una obligación. La publicación en 1971 del cuento la *Uniforme del general* lleva al poeta frente al consejo de guerra, lo cual empujará al poeta a un auto-exilio en cuanto imposibilitado a volver a España por estar condenado a la cárcel.

Por su trabajo en la ONU, Valente tendrá ocasión de residir entre París y Ginebra. Además, viajará a menudo en calidad de poeta gracias a lecturas y conferencias. Recordamos tan sólo su viaje a Cuba, en donde encontró el “maestro cantor” Lezama Lima, y a Berlín, en donde encontró por primera vez otro gran maestro suyo, Borges.

La década de los Ochenta destacan tres acontecimientos de naturaleza estrictamente privada pero cuya gravedad se refleja sin duda en la obra del poeta. En 1981, tras un largo tiempo de decaimiento, el matrimonio con su primera esposa, Emilia Palomo, termina con un divorcio. Valente decide entonces vivir junto a su nueva compañera sentimental, Coral Gutiérrez.

Entre 1984 y 1986 Valente decide adquirir una casa en Almería, que alterna a su residencia en Ginebra, tierra que aparece enseguida como trasfondo ideal de su poesía. En la ciudad andaluza Valente encuentra la luz del sur, el desierto y la herencia sufí a la cual dedica numerosos ensayos. Aquí Valente tiene también ocasión de comprometerse con la vida social de la ciudad, por la cual capitaneará algunas luchas contra el degrado urbanístico y la conservación del patrimonio artístico.

En 1989 su hijo primogénito Antonio muere a causa de una sobredosis. Este accidente tan

terrible marca de forma insanable al poeta. El dolor terrible por esta pérdida acompaña toda la producción de la década siguiente, empapada de elegía melancólica, y, sin duda, empeora sus condiciones de salud. Una larga enfermedad que lo acompañará en los últimos años de su vida podrá con José Ángel Valente, que muere el 19 de julio de 2000 en Ginebra.

POESÍA²

Valente empieza a escribir a los 14 años. Aunque se conserven algunos de los poemas juveniles publicados en revistas, su primera obra no tomará forma definitiva hasta 1954, año de publicación de *A modo de esperanza*. Este libro recibe el premio Adonais en 1955 y se recuerda de forma especial por el poema que lo abre '«Serán ceniza...»' cuyos primeros versos anticipan todo el recorrido poético de este escritor: “Cruzo un desierto y su secreta/desolación sin nombre”³. En este poema, preludio y síntesis de la entera obra, Valente se coloca en el desierto, es decir, en el lugar de la interioridad, del silencio y de la espera, límite tanto de lo existente así como de la escritura. La muerte asume un papel fundamental en este libro, sea como forma de cuestionamiento de la identidad, sea como posibilidad de acceder a una existencia otra y más plena, una existencia que no puede ser corrompida y que sólo tiene lugar en el espacio de la experiencia poética. La importancia de *A modo de esperanza* es ante todo retrospectiva, es decir al día de hoy se puede reconocer como todo los temas, las obsesiones y las preocupaciones éticos-estéticas de la obra valentiana estén contenidas en potencia en este libro.

A modo de esperanza y el libro siguiente, que lleva el cernudiano título de *Poemas a Lázaro* (1960), manifiestan una clara vocación existencialista, destacada por un tono melancólico que sienta sus raíces sobre todo en la memoria de una infancia tocada por la pérdida de los seres queridos. En esta obra en concreto, hay un protagonista reconocible,

² Sobre la trayectoria artística de Valente en su conjunto se ha escrito mucho. Dentro de la numerosa literatura “biobibliográfica” señalamos la imprescindible introducción de Andrés Sánchez Robayna a las *Obras Completas I* de Valente en J. Á. Valente, *Obras completas I*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2006, pp. 9-55. También señalamos la antología poética valentiana de Pietro Taravacci que ha inaugurado la investigación italiana con respecto a Valente y, en cuya introducción, encontramos un resumen crítico de la trayectoria artística del poeta gallego: José Ángel Valente, *Per isole remote (Poesie 1953-2000)*, edición y traducción de Pietro Taravacci, Metauro, Pesaro 2008.

³ J. Á. Valente, *A modo de esperanza*, en *Obras completas I*, Galaxia Gutenberg Barcelona 2006, p. 69.

Lázaro, guía a través de los senderos que de la muerte llevan a la vida en un viaje cuyos rasgos son declaradamente iniciáticos. La madurez intelectual del joven Valente se manifiesta sobre todo en los numerosos rasgos metapoéticos de su escritura lírica. Los poemas declaran y conservan principios creativos y estéticos claros, los cuales fundan toda la producción siguiente. Entre ellos el rechazo del autobiografismo de ascendencia romántica y la concepción de la poesía como medio de conocimiento de la realidad. Esta actitud se concretizará más adelante en la que se ha definido a menudo como «poética del retraimiento», visión del acto creador que se hará más explícita a partir de *El inocente* (1970) y que procede de la frecuentación literaria de las grandes corrientes místicas orientales y occidentales.

En *La memoria y los signos* (1965) se produce lo que Valente definirá como el segundo escalón en el descenso a la memoria. El poeta ya no investiga aquí la memoria privada e individual sino la colectiva e histórica y, de modo más concreto, “la materia poética sumergida en la memoria y su posibilidad de acceder al signo”⁴. En esta obra la poesía de Valente se acerca de forma más radical a una idea de palabra poética como manifestación de sí misma, en el sentido de que la experiencia poética encuentra necesariamente lugar de expresión en la poesía, es decir, en el lugar de la auto-referencialidad y de la auto-significación. El poeta entonces espera, en cuanto esperar y escuchar son los únicos verdaderos instrumentos que permiten a la poesía brotar sin ser manipulada. Como señala López Castro, la estructura de esta obra, al igual que las anteriores, presenta un poema de abertura en posición privilegiada, síntesis y anticipación de los textos que siguen, de modo que todo el libro asume un movimiento centrípeto y de aproximación hacia un núcleo temático que permanece en todo momento inasible.⁵

Siete representaciones (1966) es una colección que recoge siete poemas que ponen en escena los siete pecados capitales. En esta obra Valente se remite claramente a la larga tradición plástica y literaria medieval de alegorización de las virtudes y de los pecados, con un guiño especial hacia la *Divina Comedia*. A pesar de esto, su lenguaje no es alegórico sino que pertenece al contexto poético de *A modo de esperanza*, del cual algunos versos descartados forman la idea inicial. Sin embargo, este ejercicio tuvo poca difusión y resulta que el mismo

⁴ A. López Castro, *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León y Secretariado de Publicaciones de la Universidades de Santiago de Compostela 1992, cit., p. 47.

⁵ Ibidem.

Valente nunca tomó demasiado en serio este librito que consideraba menor.⁶

Breve son, aunque publicado en 1968, lleva tras sí una gestación larga casi quince años y que acompaña de forma paralela la redacción de casi toda la primera etapa valentiana. De ahí la discontinuidad temática y los distintos tonos que se alternan a lo largo del poemario. A lo largo de las tres secciones que lo componen, resulta concreta una diferencia en la escritura, la cual quizás se aleje de sus premisas aunque al mismo tiempo manifieste una evolución clara del rumbo estético y estilístico de autor. Sin embargo, el dato más interesante acerca de *Breve son* es sin duda su vocación popular. Los textos aquí recogidos son en su mayoría fragmentos breves nacidos al margen de la escritura “mayor” de los años anteriores, y que por fin encuentran aquí el lugar para manifestar su naturaleza espontánea, profundamente sonora, cercana al cante popular.

La misma experimentación inquieta, esta vez cargada de una ironía lúcida y amarga, se manifiesta en los fragmentos de *Presentación y memorial para un monumento* (1969). En este panfleto se alternan citas, fragmentos, interpolaciones (incluso sacadas del *Mein Kampf* de Hitler) que confluyen en un juego de montaje dentro de un discurso unitario cuyo objetivo es desenmascarar la naturaleza siempre opresora del poder instituido. Valente parece trasladar su mirada desde el contenido hacia la forma, es decir, el interés principal ahora no es tanto el mensaje político sino el lenguaje que lo transmite. El resultado final es un vértigo de antítesis y contradicciones cuya opacidad a nivel referencial permite a los distintos fragmentos interpolados enlazarse gracias a la original vocación mistificadora que comparten.⁷

Como anticipado anteriormente, es con *El inocente* (1970) que Valente llama a sí la atención internacional y fija un rumbo poético que desde ese entonces será inmediatamente reconocible. Se radicaliza la idea de una poesía que prescinde de los rasgos biográficos del autor, que hace de la búsqueda dentro y con el lenguaje su objetivo primario. Valente vive aquí lo que ha llamado a menudo «descenso a la memoria de la materia» es decir, el abandono de la memoria personal (que puede contaminarse de biografismo) y colectiva (que puede a veces tocar la poesía social) para explorar el ser del lenguaje. La realidad se manifiesta de forma inmanente en la palabra poética tras una operación de destrucción y de renuncia del

⁶ Ibidem, p. 75.

⁷ En su *Lectura de José Ángel Valente*, cit., pp. 107-118, López Castro consigue desmontar los distintos fragmentos y recuperar los referentes y las fuentes.

ego. *El inocente* es sin duda la primera expresión total de los distintos nudos estéticos y conceptuales que se habían asomados a la escritura valentiana en los quince años anteriores. Se forja aquí un léxico léxico típicamente valentiano y que gravita alrededor de palabras claves de su poética: nada, espera, silencio, memoria, materia.

Las obras siguientes se distinguen por su léxico ya depurado de todo tipo de artificio retórico, lo cual afecta también la estructuración de las obras y la longitud de los poemas. Los textos parecen encogerse, reducirse en el tamaño de forma inversamente proporcional a su carga semántica: el poema largo y a veces narrativo desaparece casi por completo y se sustituye por el fragmento lírico y el poema en prosa. *Treinta y siete fragmentos* (1972) es el primer ejemplo de esta estética radical y se vale de una forma de «composición lineal», es decir, poemas sucesivos que componen un poema idealmente extenso y unitario. Esta técnica reaparecerá también en *El fulgor* (1986) así como en el póstumo *Fragmentos de un libro futuro* (2000). La obra se compone de una sucesión de poemas breves (a veces de una sola línea) que abandonan toda pretensión argumentativo-narrativa a cambio de imágenes sueltas y sugerentes que se entregan totalmente a la tarea de explorar el silencio que antecede a la palabra poética.

Tras este paréntesis, significativo pero de alguna manera presentado en su forma más radical, Valente retoma el discurso emprendido con *El Inocente* y lo acompaña en su natural progresión con dos obras muy cercanas: *Interior con figuras* (1976) y *Material memoria* (1978). En estos dos libros la investigación poética valentiana se radicaliza en su adherencia a la palabra poética y a su materialidad, a la posibilidad que la poesía tiene de manifestar de forma inmanente la realidad. El poeta tiene que colocarse idealmente en un lugar vacío, en ese desierto primordial del primer libro del autor, que es un lugar de la interioridad. Desde allí surge sin compromiso esa palabra poética desposeída y matérica que Valente busca. Mientras en *Interior con figuras* el poeta desciende a este lugar de la interioridad, en *Material memoria*, ya asentado, el poeta puede dar cuenta del paso sucesivo, es decir, del proceso que lleva a la creación. De hecho, aunque ambos textos compartan cierto interés hacia el aspecto pictórico de la poesía, el segundo destaca por contener una sección entera, *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*, dedicada a la reflexión metapoética y a la relación entre poesía y artes figurativas. Las dos facetas más importantes de la obra valentiana, la escritura lírica y la

ensayística, se encuentran aquí por primera vez, contribuyendo, en este sentido, a la abertura hacia un verdadero *dérèglement des genres*.

En esta misma corriente de interacción y enriquecimiento entre distintas artes, y desde su posición ya asentada en el punto germinal de la materia poética, en 1980 se publica *Tres lecciones de tinieblas*. El título remite al género musical sagrado de las *leçons de ténèbres* mientras que la obra se compone de catorce prosas líricas inspiradas por la lectura y vocalización de las primeras catorce letras del alfabeto hebreo. *Tres lecciones de tinieblas* recibe el Premio de la Crítica y, como explicado en la nota final del autor, es una obra que, de forma más explícita que otras, quiere manifestar esa profunda conexión que existe entre palabra y ritmo, sonoridad y materialidad de la expresión verbal.

Mandorla, de 1982, es quizás el libro más conocido de Valente junto a *El inocente*. En esta obra fundamental el poeta construye un discurso complejo, en el cual convergen los vectores principales de su mundo intelectual y estético. La nada, la experiencia poética y la materialidad de la palabra encuentran aquí un centro inesperado: el cuerpo. El trasfondo erótico sobre el cual se construye esta obra es un intento de abolición de todo tipo de dualidad y se convierte en discurso metapoético. La experiencia del otro y la disolución del yo, la renuncia de sí mismo en definitiva, es asimismo lo que la palabra poética pide al poeta para poderse manifestar sin ser mistificada. En el mismo tono se sitúa también *El fulgor*, obra sucesiva de 1984. De carácter más visionario y fragmentario, *El fulgor* investiga la relación con el cuerpo, ya no sólo en su aspecto erótico. El aspecto erótico de la palabra poética, la coincidencia o conciliación entre materia corporal y textual es ahora evidente y completa: “El poema forma un cuerpo que es leído como lugar de encuentro, como diálogo del cuerpo por la palabra y de la palabra por el cuerpo”⁸.

Al dio del lugar (1989) cierra, en cierto modo, la década de los ochenta y con ello una etapa intensa de la producción Valentiana. En esta obra la rarefacción llega a su límite. Los breves textos que las componen son visiones al borde del silencio. El léxico valentino alcanza aquí quizás su mayor grado de lúcida obsesión y frialdad, aunque logre versos muy intensos desde el punto de vista emotivo, haciendo concreta esa cita de Machado que Valente

⁸ A. López Castro, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Abano editores, Ourense 2002, p. 123.

amaba repetir en sus entrevistas: “El diamante es frío, pero es obra del fuego”⁹.

No amanece el cantor se publica en 1992. Fue la primera obra de prosas poéticas en recibir el Premio Nacional de Literatura. Como se ha visto en el apartado anterior, los tres años anteriores fueron muy intensos desde el punto de vista de la vida privada del autor. *No amanece el cantor* es quizás la obra que más explícitamente manifiesta su trasfondo experiencial, aunque este sea sujeto a una transformación radical. El libro está dividido en dos secciones, una que lleva el mismo título de la recopilación y la otra, *Paisaje con pájaros amarillos*, totalmente dedicada a la memoria del hijo fallecido. El tono elegíaco es parte intrínseca y sustancial de estos textos aunque, más que una celebración del individuo, Valente quiere interrogarse sobre la naturaleza de la pérdida, de la ausencia, del progresivo desmoronamiento de la identidad, de la posibilidad de salvación dada por la palabra poética.

En 1995 se publica *Cántigas de alén*, que recoge la producción lírica en lengua gallega publicada en distintas entregas a lo largo de los años ochenta. La tercera sección, de forma especial, vuelve sobre el tema de la identidad y de la memoria, siguiendo muy de cerca el rumbo de los últimos años.

El siguiente y último libro de José Ángel Valente, *Fragmentos de un libro futuro* (2000), se publica póstumo por voluntad explícita del autor aunque una primera entrega parcial tuvo lugar en 1995 con la breve recopilación titulada *Nadie*. Afectado ya por la enfermedad y por el luto Valente retoma esa «composición lineal» de *Treinta y siete fragmentos* para crear un diario lírico que cubre los últimos diez años de vida del autor, consciente de que cada poema puede ser el último. *Fragmentos de un libro futuro* además de considerarse testamento poético y último capítulo de un admirable recorrido artístico, es también balance y resumen del mismo. Todos los temas y las obsesiones del poeta se reúnen en esta obra formalmente equilibrada y lúcida, para crear un libro extremadamente coherente que es, ante todo, una reflexión sobre la inevitable ausencia de sí mismo.

Para terminar, también hay que señalar la antología *Cuaderno de versiones* (2002) que recoge traducciones poéticas dispersas que Valente llevó a cabo durante toda su vida y que señala no sólo la constante labor sobre el lenguaje (propio y ajeno) sino también la influencia

⁹ Véase J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras completas II*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008, p. 471.

directa que tuvo sobre él la poesía de autores cuales Hölderlin, Montale, Kavafis, Celan y Jabés, entre otros.

PROSA Y CRÍTICA¹⁰

La vertiente crítico-ensayística de la escritura de Valente es sin duda a la par de importante que la poética. Valente es un intelectual lúcido y coherente que, a lo largo de su recorrido, ha sabido ponerse al centro de debates literarios importantes. Su producción artística se acompaña por una reflexión constante sobre los temas que más le apasionan, aunque lo peculiar de su obra ensayística es la modalidad por la cual nunca habla de sí mismo o de su propia obra, sino que escribe sobre obras y autores ajenos, construyendo un sistema de referencias amplio y complejo en el cual se refleja. Recordamos que los libros citados a continuación representan un tercio de la real producción crítica de Valente. A éstos hay que sumarle una cantidad considerable de artículos, reseñas, editoriales y demás colaboraciones con la prensa, ahora por fin recogidos en el segundo volumen de su *Obra completa*.

Las palabras de la tribu, aunque se publique en 1970, recoge escritos anteriormente publicados en revistas durante una época de casi quince años y resulta una recopilación paradigmática de los aspectos evidenciados anteriormente. Reflexiones sobre distintos temas que resultan fundamentales de la poética valentiana (el ya célebre ensayo *Conocimiento y comunicación*, por ejemplo, o escritos sobre la otredad del lenguaje poético con respecto al uso cotidiano del mismo) se acompañan a ensayos sobre artistas que participan activamente en su formación tanto artística como intelectual: Machado, Lorca, Cernuda y Borges, entre otros.

La investigación de Valente es metódica y abundante aunque relajada en los tiempos de ejecución. En 1983 publica *La piedra y el centro*, mientras que en 1991 saca a luz *Variaciones sobre el pájaro y la red*, cubriendo así veinticuatro años de escritura ensayística. Por su recíproca afinidad, los dos libros se editaron juntos en el mismo volumen. En las dos obras se manifiesta el interés hacía las corrientes místicas, que hizo que Valente fuera a menudo

¹⁰ Los textos críticos de Valente, a menudo citados entre estas páginas, se encuentran reunidos en el segundo volumen de sus obras completas: J. Á. Valente, *Obras Completas II*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008.

tomado por “místico” aunque su interés siempre estuvo estrictamente focalizado en la relación entre experiencias radicales de la conciencia y el lenguaje. Así que al lado de análisis y lecturas de San Juan de la Cruz y Terésa de Ávila, encontramos también al “erético” Miguel de Molinos (del cual Valente cuidará la edición de la *Guía espiritual* para Barral en 1974), pero también reflexiones sobre la relación entre eros y divino, sobre la religiosidad sufi y cabalística.

Durante los últimos años de su vida Valente se preocupó de recoger y ordenar una serie de textos ensayísticos que hasta ese entonces habían sido publicados en su mayoría de forma dispersa durante más de veinte años. En 1999, entonces, se publican *Elogio del calígrafo* y *La experiencia abisal*. El primero presenta una serie de textos de crítica sobre pintura y escultura (célebres fueron sus colaboraciones con Tàpies, Chillida y Falces), el segundo toca temas más heterogéneos pero siempre estrictamente conectados a la poética del autor.

Por último, en la vertiente ensayística, aunque *lato sensu*, señalamos *Diario anónimo* (2011) y *Notas de un simulador* (2000). El primero es, como indica el título, un diario que recoge entradas y apuntes que cubren la época que va desde 1959 hasta el año 2000. Se trata de un *corpus* heterogéneo, más bien un cuaderno de bitácora, en el cual confluyen de forma asistemática contenidos y forma distintas. *Notas de un simulador*, por otro lado, selecciona el material de *Diario anónimo* para crear una obra de tipo aforístico-metapoético muy coherente y que resume de forma plena el pensamiento creativo valentino.

Aunque menos extensa, pero no de calidad inferior, hay que recordar la producción narrativa en prosa narrativa de Valente, formada por cuentos breves de distinto argumento y que se publican en dos volúmenes: *El fin de la edad de plata* (1973, que recoge el cuento *La uniforme del general*, causa principal del exilio de Valente.) y *Nueve enunciaciones* (1982). La escritura narrativa valentina representa un espacio relajado de experimentación donde al lado de narraciones empapadas de lirismo podemos encontrar textos de una ironía ácida y a veces oscura.

I

FRAGMENTO:
ELEMENTOS DE DEFINICIÓN

I.1 PERSPECTIVA SINCRÓNICA

La noción de fragmento no resulta algo extraña o particularmente problemática en su acepción corriente. De hecho, esta participa en lo cotidiano bajo innumerables formas que ocultan su esencia profunda. Esto resulta aún más acertado en el ámbito literario, en el cual el fragmento ejerce un atractivo considerable. Baste con pensar a la filología, que se enfrenta muchas veces a evaluar, reconstruir y entender lo que el tiempo, en su progresión incontenible, nos permite contemplar de textos y culturas remotas tanto en el tiempo como en el espacio. Análogo es también el proceso por el cual el hombre recibe y asimila, gracias a las ciencias y a la filosofía, la vastedad del mundo y de lo real, de los cuales entendemos tan sólo partes sueltas y a menudo desconectadas. En este sentido podemos decir que el hombre contemporáneo, más que nunca antes de ahora, es el hombre despojado de toda certidumbre y de todo sentido de pertenencia a un orden universal, lo cual se refleja ampliamente en toda práctica de creación artística: “We have read Freud, Lacan and Derrida and know that the subject is fragmented and that the world is falling apart. (...) We live in a era of fragmentation and deconstruction. The fragment has been elevated to the status and legitimacy of a the work of art”¹¹.

Baste con pensar en las numerosas formas y expresiones artísticas que de alguna manera aprovechan de forma más o menos explícita la noción de fragmento, quizás empujadas por la hipervisibilidad y rapidez de fruición que los medios digitales favorecen, por el radical *hic et nunc* de nuestra sociedad, en la cual toda nueva información se eclipsa en el instante mismo en que se asimila: pintura, escultura, cómic, cine, narrativa breve, poemas breves, aforismos, citas decontextualizadas, etc. El fragmento se encarga de reproducir este mundo roto, esparcido y fugaz mientras que a la vez cuestiona en profundidad la noción de unidad de las épocas anteriores, trazando los límites del arte y señalando la esencial imposibilidad de representar la realidad.¹²

¹¹ J. Lichtenstein, 'The fragment: elements of definition', en W. Tronzo (ed.), *The fragment: an incomplete history*, Gerry Research Institute Publications Program, Los Angeles 2009, p. 128.

¹² Cfr. I. Balfour, “‘The whole is untrue’: on the necessity of the fragment (after Adorno)”, en W. Tronzo (ed.), *The fragment: an incomplete history*, cit., p. 88.

El fragmento incorpora también una vertiente teológica en cuanto es el emblema de la finitud y de la insuficiencia humana frente a la realidad. Forma inacabada, discontinua e imperfecta, el fragmento, al incluir el sentimiento de un espacio vacío y de una pérdida, se convierte en tensión hacia la revelación y la trascendencia.¹³

De hecho, la imposibilidad de alcanzar el todo, de representarlo o de algún modo de poseerlo mediante la razón, parece condición imprescindible para justificar todo movimiento de acercamiento hacia el mismo, aunque sea un movimiento rotatorio, que rodea un centro invisible. Precisamente en esta tensión entre lleno y vacío, conocido y desconocido, presencia y ausencia, se mueven facultades propias del ser humano como la imaginación, que hace precisamente de la deconstrucción y de lo ausente sus ámbitos de proyección privilegiados: “is there a general force at work that impels the literary imagination to break up any system that might hold things together around a center? Do we seek out the fragment because is more vivid and exciting than a unifying principle?”¹⁴.

El movimiento constante entre construcción y destrucción y la puesta en tela de juicio de los principios mismos de unidad que rigen nuestra proyección del mundo son asimismo la premisa necesaria a cada proceso de investigación y conocimiento del real. El fragmento sería entonces el emblema de esta búsqueda constante e infinita, que se interroga ante todo sobre sí misma: “the connoisseur seeks the hand of the creator, disintegrating the whole to discover the shaping force behind it. Fragmentation is a means toward knowledge”¹⁵.

Sin embargo, la noción de fragmento resulta extremadamente compleja y ramificada. Si se considera la escasez de estudios teóricos exclusivamente dedicados al fragmento resulta necesario interrogar y problematizar la noción de fragmento a partir de su *vulgata*, es decir, su definición lexical aceptada corrientemente. De hecho falta una aproximación crítico-teórica sistemática y compartida que intente definir de forma unívoca el fragmento, lo cual refleja de

¹³ Cfr. sobre el fragmento en Pascal, A. Montandon, *Le forme brevi*, Arnando editore, Roma 2001, p.106. Esta idea se puede también extender al valor de la traducción como espera mesiánica en Benjamin o a la escritura utópica en Novalis.

¹⁴ R. Shattuck, 'The alphabet and the junkyard', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, New York Literary Forum, Vol. 8-9, 1981, p. 35.

¹⁵ D. Rosand, 'Composition/Decomposition/Recomposition: notes on the fragmentary and the artistic process', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. 26. Con respecto a este tema se señala también el libro de L. van Delft, *Anatomia e frammento*, Il Mulino, Bologna 2004, que bien explica la relación entre investigación científica y producción literaria en fragmentos en la obra de los moralistas franceses.

algún modo la naturaleza ambigua y polifacética de su objeto de estudio. Con esto no se quiere decir que la literatura dedicada a este género o forma no sea relevante, más bien se quiere subrayar el hecho de que todo esfuerzo teórico esté enfocando más bien en ámbitos específicos y locales. El fragmento favorece, aunque no contemple de forma exclusiva, el estudio inductivo e inmanente, es decir, dentro de marcos o ámbitos restringidos como pueden ser un texto, una obra o la producción de un escritor o de un grupo de artistas. Sin embargo, esta forma tiene vocación a la trascendencia, a salir de sus propios límites, en cuanto lo que le define se sitúa a la vez dentro y fuera de sí mismo. Es más, frente a la obra de arte fragmentada, la crítica y el lector no pueden que reaccionar produciendo fragmentos. A menudo la metaliteratura sobre el fragmento, aunque esté marcada por la voluntad de rellenar los espacios vacíos, incorpora en sí, si no en la forma por lo menos en el contenido, una tensión hacia la disolución y la conciencia de su intrínseca imposibilidad. En respuesta al enigma que la obra de arte constituye, el crítico produce otro tipo de enigma: el fragmento.

Por estas razones, encontrar una definición universal de lo que es el fragmento y lo fragmentario trasciende los objetivos de este trabajo, cuyo ámbito de aplicación es asimismo local. Sin embargo, no hay que renunciar a esta tarea de antemano y, por lo que concierne la naturaleza de este trabajo, o sea, para adentrarse en lo que sería lo específico fragmentario de la obra valentiana, hay que volver a cuestionar las palabras en su esencia por medio de una pregunta como: ¿qué entendemos por fragmento?¹⁶

Según la definición del Diccionario de la Real Academia Española el fragmento es:

fragmento.

(Del lat. *fragmentum*).

1. m. Parte o porción pequeña de algunas cosas quebradas o partidas.

2. m. Trozo o resto de una obra escultórica o arquitectónica.

3. m. Trozo de una obra literaria o musical.

4. m. Parte conservada de un libro o escrito.

La definición propuesta por el DRAE es muy sintética y genérica y se refiere más bien a la simple idea de un residuo, parte o trozo, de un objeto. Destacan dos participios, que aluden a la ruptura, por un lado, y a la conservación, por el otro. No falta, por supuesto, referencia a la

¹⁶ Se señala un análisis parecido que toma como punto de partida la definición inglesa del Oxford Dictionary: J. Lichtenstein, 'The fragment. Element of a definition', en W. Tronzo (ed.), *The fragment: an incomplete history*, cit., pp. 114-129.

obra artística, aunque esta definición, al ser general, puede aplicarse en primer lugar a los materiales. La consulta de otros diccionarios en castellano, italiano e inglés no añade nada que sea mayormente relevante a esta noción.

Sin embargo, la entrada relativa al *frammento* del *Dizionario Treccani* resulta más extensa y detallada e incluye elementos específicos del campo literario que añaden algunos matices a la definición:

framménto (ant. fragménto) s. m. [dal lat. fragmentum, der. di frangere «rompere»]. –

1. Ciascuno dei pezzi in cui s'è rotto un oggetto, o, più genericam., piccola parte staccatasi o tolta da un oggetto: un f. di vetro, di ceramica; un f. d'osso; un f. del frontone del Partenone; esaminare al microscopio un f. di tessuto; frammenti di fissione nucleare, i due, o più, nuclei leggeri che si originano dalla fissione di un nucleo atomico pesante.

2.

a. Parte di opera letteraria pervenutaci mutila: i f. degli storici greci; i f. di Saffò, di Alceo; anche, singolo brano di un'opera concepita frammentariamente e che, per ragioni artistiche o per altro motivo, non abbia avuto una sua esteriore unità: i f. delle «Grazie» del Foscolo.

b. Denominazione usata dagli studiosi del diritto romano per designare ogni singolo passo di cui si compone il Digesto.

c. Nella letteratura moderna, breve componimento lirico, in prosa o in versi, caratteristico del frammentismo. ? Dim. frammentino, frammentuccio, frammentuzzo; pegg. frammentaccio.

La primera acepción coincide con la definición ofrecida por la Real Academia Española. Sin embargo, aquí destacan mayormente algunos elementos que resultan fundamentales para nuestro análisis: la presencia de una pluralidad de fragmentos y la implícita acción de romper o separar. La segunda acepción entra en lo específico del campo literario y distingue los fragmentos materiales, es decir, pertenecientes a obras mutiladas, de los fragmentos que pertenecen a obras artísticas concebidas de forma fragmentaria, o sea, que carecen de unidad exterior por voluntad del autor. Por último se hace referencia al *Frammentismo vociano*, tendencia literaria que se desarrolló en Italia entre 1900 y 1920 y que hizo de la escritura fragmentaria su elemento distintivo. De forma sorprendente faltan referencias a otros casos bastante célebres y citados incluso de forma abusiva, como pueden ser los fragmentos clásicos (presocráticos y líricos griegos entre otros) y el fragmento romántico.

Las dos definiciones lexicales ofrecen algunos elementos básicos que pueden ser recogidos

en un esquema de este tipo: [unidad] – [ruptura] – [fragmento]. La noción de fragmento incluye entonces una unidad sobre la cual se aplica una fuerza de ruptura, cuyo resultado es una serie de nuevos objetos, que mantienen con la unidad inicial una relación de tipo genético.

Como se ha visto en la definición de Treccani, el sustantivo fragmento deriva del verbo *frangere* o sea, romper, lo cual implica la presencia de una fuerza, una violencia que tenga poder de disgregación sobre el objeto al cual nos referimos como unidad: “Fragmentation implies breakage (*frangere*), a part detached, separated, or isolated from a whole – an incomplete work or a portion of writing or composition that appears to be disconnected or disjointed, an interruption of the so called aesthetic unity of an artifact”¹⁷.

En el caso de una unidad-objeto concreta (sea este un libro, una pintura, una escultura o cualquier objeto de uso cotidiano) esta fuerza se da, por un lado, a causa de accidentes favorecidos por la naturaleza corruptible de los materiales, que son sujetos a las intemperies y al simple paso del tiempo: sería el caso de obras destruidas por incendios, catástrofes naturales, descuidos en la conservación, escasa calidad de los materiales utilizados etc. El tiempo es, precisamente, el agente más influyente en la producción de estos fragmentos, así que el devenir, es decir, el paso del tiempo, sólo es revelador de la esencia fragmentaria *in nuce* de estos objetos que son todos destinados, en algún momento, a convertirse en fragmentos y residuos.¹⁸

Por otra parte, el factor humano resulta igualmente relevante en el proceso de ruptura. Este se manifiesta por medio de intervenciones que pueden ser de carácter consciente o inconsciente, como en los casos de la corrupción en la transmisión de una obra de arte (esto concierne de forma especial a los manuscritos y sus errores de copia) y de intervenciones directas ajenas a la voluntad del autor, como podrían ser la censura o la destrucción de una obra de arte, reescrituras o supresiones por parte de editores, *excerpta* y consiguientes pérdidas del contexto original, alteraciones deliberadas de una obra por terceras partes etc.

En ambos casos, el fragmento se produce gracias a un acto de destrucción fracasado que afecta a la obra de arte tras su cumplimiento es decir, *a posteriori*. Así el fragmento se

¹⁷ L. D. Kritzman, 'Preface', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. VII.

¹⁸ D. Rosand, 'Composition/Decomposition/Recomposition: notes on the fragmentary and the artistic process', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. 18.

conformaría como residuo o marca de supervivencia de una unidad que en algún momento se ha dado y que ya no es posible reconocer o reconstruir. De hecho el fragmento contiene en sí, indeleble, la nostalgia de esa unidad perdida, la explícita conciencia de la imposible pertenencia, o vuelta, a un todo: “The notion of a fragment is inherently nostalgic to the extent that it implies an antecedent unity which has been broken”¹⁹.

Lo que se acaba de decir respeta el origen etimológico de la palabra fragmento, su énfasis en la violencia creadora de fragmentos, pero también el ámbito de referencia o aplicación primario, en cuanto en griego y latín los términos *fragmentum*, *apospasmata*, *spasmata*, *klasmata etc*, sólo se aplicaban a objetos concretos y no a textos. Aunque la historia del uso de este término con respecto a obras literarias no esté totalmente clara (suponemos sea Petrarca el primero en utilizar el término en este sentido), su origen podría darse en la noción platónica de texto como cuerpo armónico compuesto por partes, las cuales pueden llamarse fragmentos en cuanto pertenecientes a un todo.²⁰

Sin embargo, la ruptura puede también afectar a la obra de arte *a anteriori* o sea, antes de su cumplimiento, en su formación e incluso antes de su génesis. En este caso nos apoyamos en una acepción figurada de unidad, en cuanto el objeto de la ruptura viene a ser por ende algo que se puede pensar como cumplido, total, continuo y sistemático: “Recognizing fragmentation requires us to imagine that the work in question is sustained by an underlying, albeit sometimes invisible, ideal order”²¹.

De ahí que la noción de fragmento cobraría un significado más extenso, y encarnaría en su significado todos los valores opuestos a lo que consideramos como completo y unitario: parcialidad, discontinuidad, asistematicidad. En esta distinción reside la diferencia entre lo que es el fragmento propiamente dicho y el carácter fragmentario, o fragmentariedad, de una obra o de un texto, en cuanto esta diferencia se basa fundamentalmente en la *intentio auctoris* es decir, en una peculiar concepción estética expresada por el autor de ese fragmento o de esa obra. Esto se puede naturalmente extender también a la relación que un autor instaura con una

¹⁹ S. Rendall, 'In disjointed parts/Par articles decousus', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. 82.

²⁰ G. W. Most, 'On fragments', en W. Tronzo (ed.), *The fragment: an incomplete history*, cit., pp. 10-14.

²¹ L. D. Kritzman, 'Preface', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. VII.

obra ajena, o sea, en ese proceso por el cual dicho autor aplica una fuerza de ruptura sobre un texto ya existente y perteneciente a otro autor, para luego incorporar los fragmentos resultantes en el tejido textual de su propio trabajo. Un claro ejemplo de este proceso serían la cita, la alusión y la referencia, entre otros.

La fragmentariedad de un texto no siempre resulta perceptible a primera vista, sobre todo a un lector de la época contemporánea, cuya sensibilidad estética está tan acostumbrada a la presencia del fragmento que le resulta casi invisible. Por eso, como se verá en los capítulos sucesivos, no es extraño que el propio autor se encargue de guiar al lector e incluso se preocupe de explicarle de forma directa las razones y los modos de su propia concepción estética, práctica que, desde el Romanticismo se extiende hasta la época contemporánea. De hecho, el fragmento es quizás la forma que más afinidad tiene con lo metaliterario. Sin embargo, en el momento en que nos enfrentamos a una obra sin indicaciones previas con respecto a su naturaleza fragmentaria, esta se manifiesta según distintas marcas, que pueden afectar tanto al nivel exterior (macroestructura) cuanto al interior (microestructura).

El autor puede decidir fragmentar su trabajo a nivel macroestructural, renunciando así a la unidad discursiva canónica, como por ejemplo en el *cut-up*, en las piezas teatrales de un solo acto, en las recopilaciones de notas y aforismos, etc. A esto se podrían acercar todos los recursos diegéticos que de alguna manera renuncian a conservar una unidad narrativa en sentido aristotélico: *incipit en medias res*, supresión del final, *omissis*, deslizamientos temporales, etc. En poesía estos recursos podrían trasladarse por analogía a poemarios de carácter no temático como los cancioneros, en la diseminación temática dentro de una obra, a antologías o a toda clase de obras que renuncien al desarrollo de un discurso unitario.

Otra forma de fragmentariedad que afecta en su nivel exterior a la obra y a la creación artística sería la que abarca toda la dimensión de lo inacabado y de lo incompleto. Muchas veces un autor puede abandonar un proyecto en curso de obra para dedicarse a otro, o simplemente puede abandonarlo porque no satisface sus propias expectativas. Por otra parte, puede ocurrir que un autor, por contingencias nefastas, se vea obligado a interrumpir una obra o un proyecto (como en el caso de su muerte).

Sin embargo, el carácter fragmentario evidenciado en estos dos tipos resulta distinto en

esencia: mientras en el primer caso la totalidad de la obra puede que sea presente en potencia, afectando de este modo tan sólo la estructura receptiva, en el segundo caso es evidente que la obra queda mutilada y surgen problemas de tipo interpretativo.

Distinto es el problema planteado por el tercer tipo de fragmentariedad, el que afecta el nivel microestructural de la obra es decir, el texto. En este caso, la fragmentariedad se puede manifestar en primer lugar a nivel gráfico y formal por medio de un desplazamiento de los versos en la página (célebre en este sentido es el caso de Mallarmé), en un uso semántico del blanco y del espacio, en la renuncia de formas rítmicas fijadas por la tradición, en la deconstrucción de las formas o géneros o en su mezcla.

Un segundo nivel de fragmentación se da a nivel semántico. En este caso el artefacto textual se hace presente en su unidad, pero el autor puede omitir o desviar de forma voluntaria datos útiles para una interpretación eficaz del mismo, lo cual se podría definir como una frustración informativa o semántica, que incluso puede manifestarse en una fragmentación de la unidad textual ya a partir de su constitución gráfica y formal. Esto, en general, tocaría distintos ámbitos, sobre todo a nivel estilístico y retórico como, por ejemplo: la concisión, la oscuridad, la inefabilidad del lenguaje, el omitir la base de referencias, la polivocidad etc. Algunas formas retóricas, como la sinécdoque por ejemplo, operan precisamente sobre este tipo de traslación por *omissis*. Como se puede ver, el nivel microtextual es sin duda el más complejo, en cuanto aquí el fragmento linda de forma ambigua y difuminada con las formas breves y con ejercicios reconocibles de retórica (*obscuritas* o retórica del silencio, por ejemplo) y, como se verá más adelante, comparte con estas determinados rasgos estéticos.

Cualquiera sea la naturaleza o el modo en que se aplique la fuerza de ruptura, el resultado es siempre la producción de una forma residual: el fragmento. No hay que olvidarse que para que haya fragmento tiene que haber fragmentos. El fragmento siempre es plural, se considere este de forma concreta o abstracta. Además, el fragmento siempre guarda una relación genética con la unidad de la que deriva y de algún modo puede actuar como *pars pro toto*.

Sin embargo, para que haya fragmento es necesario que falte una parte. Si se diera la totalidad de fragmentos en los que un objeto se ha roto, éstos dejarían de ser fragmentos, en cuanto la aplicación de una contra-fuerza de restauración puede restablecer esa unidad inicial.

Baste con pensar en objetos de uso corriente y de cómo esos pueden ser arreglados aunque haya habido ruptura y fragmentación. Lo mismo puede pasar con una obra de arte gracias a la crítica hermenéutica, aunque su tarea no es reconstruir una unidad escondida sino dar cuenta del juego polisémico: “Interpretation is not the unveiling of a hidden truth (...) but is rather (...) polysemous reading. The fragments are already complete in themselves, or at least they are complete in their incompleteness”²². Es más, la naturaleza misma del fragmento tiene origen asimismo alrededor o a partir de una negatividad, de una sustracción. La existencia misma del fragmento se justifica a partir de la ausencia y de la pérdida. La parte no dada sin embargo permanece, está presente, dentro de lo superviviente como una sombra. El término, de memoria junguiana, no comparte realmente nada con el psicoanálisis, pero resulta eficaz a la hora de imaginar esta ausencia como imprescindible, presente aunque incorpórea, y por la cual se determina, de forma relativa, la positividad representada por el fragmento o sea, el artefacto concreto con el cual el lector y el estudioso se confrontan. Si en los textos que descienden de una obra mutilada o corrupta esta sombra es representada, en primer lugar, por las partes desaparecidas de ese texto, en otros contextos, el de la fragmentariedad sobre todo, esta sombra recibe varios nombres y puede referirse a conceptos distintos dentro de la concepción estético-poética de un determinado autor: nada, vacío, silencio, inefable, no dicho, soledad. etc. El fragmento lleva una “huella”, la presencia/ausencia de la otredad, la tensión hacia lo exterior de sí mismo: “El signo (concepto semiótico) es "lo únicamente presente", frente a la huella, que es "lo presente-ausente, es decir, lo "para luego" del texto, el hecho de que los elementos de un texto sean algo que no acaba en los límites de su presencia, sino que remiten continuamente a un lugar anterior y posterior”²³.

En el hecho de reconocer en la sombra, o huella, el principio generativo del fragmento y de la fragmentariedad surge un problema de carácter interpretativo. De hecho el fragmento podría considerarse a la vez como objeto estético en sí cerrado y completo, o sea, como una nueva totalidad que de algún modo rechaza la presencia de esa sombra, o más bien como parte de un todo perdido, cuyas características genéticas permiten extenderse o ser extendidas

²² D. Couzens Hoy, 'Philosophy as rigorous philology? Nietzsche and poststructuralism', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. 176.

²³ J. E. Martínez Fernández, *El fragmentismo poético contemporáneo. Fundamentos teórico-críticos*, Universidad de León, León 1996, p. 45.

virtualmente a lo ausente. Es decir, ¿puede analizarse el fragmento como objeto en sí cumplido que responde a nuevas normas estéticas (como en el caso de la lectura que los románticos hicieron del fragmento clásico) o más bien el lector y el crítico pueden opinar sobre esa sombra e intentar reconstruir estructuras ausentes? Este problema, que atañe en primer lugar a la filología clásica, vuelve a manifestarse a la hora de tratar obras y textos pertenecientes a la modernidad y que pueden ser considerados fragmentarios.

Sin embargo, hay que destacar cómo el fragmento, siendo a la vez autónomo, se abre constantemente en busca de una nueva unidad. Ejemplar, en este sentido, es el caso de la cita, que es un fragmento extrapolado desde una unidad textual y que vuelve a colocarse en un nuevo contexto para resemantizarse. De la misma manera, recurrir a la fragmentación dentro de una obra lírica o narrativa empuja al lector al reconocimiento de los rasgos genéticos de los distintos fragmentos para llevar a cabo la recomposición de la unidad discursiva.

Este fragmento se puede definir como “conectado” (*linked*), en oposición a un fragmento de tipo “absoluto” (*absolute*), en cuanto abre y se abre a la trascendencia por medio de la analogía universal. Precisamente esta forma es la que más se desarrolla en la época que va desde el Romanticismo hasta la contemporaneidad, aunque pierda con el paso del tiempo sus implicaciones metafísicas.²⁴

Los elementos de definición que hemos circunscrito hasta el momento resultan ser el producto de un proceso inductivo e inmanente. Si es verdad que mucha de la literatura sobre el fragmento ejerce su propia tarea dentro de estos mismos límites, es necesario señalar un texto que intenta salirse de los mismo, manifestando un esfuerzo taxonómico que quisiera trazar una teoría universalizante. En *The fragment. Towards a history and poetics of a performative genre*, Camelia Elias define el fragmento como género performativo, es decir, como género textual que actúa bajo distintos modos y funciones según el ámbito de su constitución. Esta performatividad se manifiesta dentro de funciones pertenecientes a “poetics of intersection”²⁵, que actúan tanto dentro del acto de escritura como de lectura crítica, manifestando la tensión que se crea, o se elude, entre dos polos que el fragmento define: “In

²⁴ R. Shattuk, 'The alphabet and the junkyard', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. 36. Por el contrario el fragmento absoluto es el que “remains isolated and cannot find its way to any larger order of things”, *Ibidem*, p. 35.

²⁵ C. Elias, *The fragment. Toward a history and poetics of a performative genre*, Peter Lang, 2004, p. 359.

the end the fragment forges two positions: it *is* and it *becomes*. Whereas the fragment's manifestation as text throughout history is a question of constitution (*being*), in critical discourse the fragment's manifestations are most often related to the question of function (*becoming*)”²⁶. El “ser” (*being*) y el “será” (*becoming*) del fragmento se pueden asociar a las ideas que hemos vistos anteriormente de fragmento en sí, es decir, como objeto históricamente dado (lo cual también remite a una singularidad del objeto, según Elias), y de fragmentariedad (asociada a la idea de pluralidad, es decir, de escritura progresiva), vista como posibilidad de convertirse en objeto, y a la vez medio, de un discurso crítico. Según Elias el fragmento, aunque se pueda reconocer como otredad con respecto al texto de referencia (la fragmentariedad del texto se manifiesta siempre como “something else”²⁷), es esencialmente indefinible, es también el “this is that”²⁸ que Barthes asociaba al haiku, en cuanto su unicidad se basa precisamente en ser él mismo tensión entre el estado de “ser” y “será”, entre ser antes un objeto histórico y después integrarse de forma indisoluble con su propio discurso crítico, en moverse constantemente en la incertidumbre de su propia definición. El fragmento construye su propia crítica y teoriza prescindiendo de todo tipo de historicidad. Su mayor logro sería precisamente la posibilidad de generar discursos y tesis, dentro y fuera de sí mismo: “Like truth and beauty the fragment's point is in its proving, not its own being or becoming state, but in proving its power to generate theses about itself in the discourse of others”²⁹.

Sin embargo, Elias llega a definir, en razón de las funciones que desempeñan, diez tipos de fragmento, divididos dentro de dos grupos. El primero, histórico, se basa en la noción de *agency*, es decir, de instrumentalidad y potencialidad, y va desde Heráclito, pasando por Schlegel, hasta la modernidad (Aragon, Stein y Cioran), y se divide en cinco tipos: *coercive* (porque obliga a la búsqueda del significado originario), *consensual* (que permite la interpretación pero acepta la infinitud de la tarea), *redundant*, *repetitive* y *resolute* (que logran, al definirse, definir su propia potencialidad manifestando conexiones con otros textos). El segundo grupo, investiga el fragmento posmoderno (Bénabou, Taylor y Derrida) y

²⁶ Ibidem, p. 353.

²⁷ Ibidem, p. 358.

²⁸ Ibidem, p. 359.

²⁹ Ibidem, p. 371.

se divide en otros cinco tipos, facetas distintas de una estética de la *kenosis*: ekfrástico, epigramático, epigráfico, emblemático y epitáfico.³⁰

Todo lo que acabamos de mencionar podría entonces resumirse en nuevo esquema, más amplio:

[unidad] (concreta o figurada)	[ruptura]	[fragmentos] (de los cuales por lo menos uno es ausente)
	(posterior)	[intencional/no intencional: fragmento propiamente dicho]
[intencional: fragmentariedad] (macro/microestructura)	(anterior)	

Falta, a esta altura, delinear lo que consideramos ser la unidad primitiva, lo perdido o lo rechazado en la constitución estética de una obra o de un texto. Como se ha visto por lo que concierne el acto de ruptura, existe una línea disyuntiva entre el fragmento propiamente dicho y lo fragmentario. Mientras en el primer caso la unidad original viene a ser un artefacto textual concreto del cual el fragmento no es sino la parte superviviente, en el segundo caso la unidad resulta inalcanzable a causa de una acción restrictiva, limitada, por parte del autor.

Según Paisley Livingston habría dos tipos de unidad: por un lado, una unidad de tipo estético (*ahesthetic completion*), por el otro una de tipo genético (*genetically completion*). En el primer caso se trata de una unidad relativa, es decir, se considera la obra como completa cuando esta satisface los rasgos de cumplimiento que nos esperamos de ese tipo de obra (coherencia temático-discursiva, elementos característicos de la forma o género de pertenencia, etc). En el segundo, como ya mencionado anteriormente, la unidad se da cuando el mismo artista decide que la obra ha alcanzado su cumplimiento. Esto llevaría a la idea de que no existe algo parecido al fragmento, sino más bien existiría la simple idea de fragmentariedad como ocultación de una unidad estética de difícil reconocimiento. Todo tipo de obra intencionalmente inacabada ha de ser considerada entonces según el orden estético

³⁰ Ibidem, pp. 361-370.

que le ha sido otorgado por el autor, lo cual se configuraría entonces como un sistema cerrado. Sin embargo, Livingston llega a concluir que la *intentio auctoris* en materia de finitud sufre una paradoja que nombra como “paradoja de Frenhofer” (tras el protagonista de la novela *Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac): una obra no puede decirse en ningún momento concluida mientras el autor siga vivo o en actividad. Declarar cumplida una obra no es tarea del autor, en cuanto el mismo siempre puede volver a ella y remanejarla.³¹ La inquietud del proceso creativo y re-creativo se parece entonces a un movimiento líquido que hace de la creación una tarea infinita *à la* Benjamin, de la cual reescritura y traducción serían sus prácticas más reconocibles. Esta posición se acerca mucho a la idea de Blanchot de una obra total en progresión, cuyo término se encuentra con la muerte de su autor.³²

Lo dicho anteriormente nos lleva a pensar que, al igual que no existe una noción universal y compartida de fragmento, tampoco existe una idea concreta y definitiva de unidad. Las dos nociones se relacionan por oposición, ocupando el mismo espacio, una remite necesariamente a la otra para poderse explicar: “the very notion of a fragment cannot be used without evoking the corresponding notion of a whole that includes and determines it”³³. De hecho, cualquier investigación sobre el fragmento y lo fragmentario no es sino otra forma de interrogarse sobre la totalidad:

From Plato (*Parmenides*) to Kant, in the “Antinomies of Pure Reason” (*Critique of Pure Reason*), our philosophical tradition has seen this problem in binary and even dialectic terms: the multiple and the one, the parts and the whole. To fragment, to make a fragment, to leave something in a fragmentary state are meaningful gestures only when opposed to the act of totalizing.³⁴

Esta oposición intrínseca al orden aristotélico y luego hegeliano confina el fragmento a una periferia marginal, subversiva y anti-conformista, donde se desarrolla de manera autónoma y desde la cual manifiesta su presencia a través de una multiplicidad de expresiones. La fragmentación actúa como anti-estructura, oponiéndose a todo tipo de orden preestablecido o

³¹ P. Livingston, 'Counting fragments, and Frenhofer's paradox', en *British Journal of aesthetics*, Vol 39, N. 1, Enero 1999.

³² Cfr. Anna Poca, 'Prólogo a la edición española: de la literatura como experiencia anónima del pensamiento' en M. Blanchot, *El espacio literario*, Espasa, Barcelona 2012, pp. 5-12.

³³ S. Rendall, 'In disjointed parts/Par articles decousus', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. 72.

³⁴ W. Moser, 'Fragment and encyclopedia: from Borges to Novalis', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. 111.

impuesto y el fragmento se convierte en forma de resistencia al todo, en cuanto, según Adorno, el todo es falso (“Das Ganze ist das Unwhole”).³⁵

La escritura fragmentaria es uno de los lenguajes que, desde la antigüedad, se ha relacionado con la búsqueda y la expresión de lo desconocido. Heráclito, los diálogos de Platón, Pascal, Nietzsche y Heidegger no serían sino algunos de los momentos destacados en una literatura que nace alrededor de un pensamiento discontinuo y que se expresa por fragmentos. Todo lenguaje que interroga y se interroga es un lenguaje interrumpido, que empieza desde la decisión de un vacío inicial, en oposición al lenguaje de la continuidad que es propio de la filosofía aristotélico-hegeliana. Lo discontinuo es una exigencia del hombre frente a lo real, en cuanto la continuidad conllevaría a una irrupción total e inexpressable del ser. El fragmento, que es pluralidad, se multiplica alrededor de una sola pregunta, la pregunta sobre el origen, cuya respuesta definitiva, si se fuera a darse, cortaría de raíz las posibilidades junto al movimiento mismo que es propio de la interrogación.³⁶

Según Blanchot el fragmento es “un nombre, pero con la fuerza de un verbo, sin embargo ausente”³⁷. Esto resulta acertado a la luz de cuanto hemos visto hasta el momento. El fragmento implica en todo momento la fuerza de una ruptura mientras que esa ausencia intrínseca, que puede ser interpretada de forma distinta, remite a algo que existe o ha existido, a algo que fue anteriormente o que será posteriormente. La experiencia del fragmento es una experiencia de la separación y de la discontinuidad (que puede, de forma figurada, implicar también el tema del exilio, tan difundido en la poesía del siglo XX), que contiene en sí la promesa de una unidad en el porvenir o en el pasado: “El poema fragmentado es un poema no incumplido, sino que abre un modo distinto de cumplimiento”³⁸. El fragmento habla la *differance*, señala y significa a razón de lo que resulta ausente, es decir, de lo que no puede expresarse directamente, sino de forma indirecta y silenciosa. Por eso la escritura fragmentaria es un ejercicio de escucha y espera, un punto de detenimiento en el presente dentro del cual se manifiesta un futuro irrealizable, en cuanto la tarea del fragmento es

³⁵ Este breve aforismo, contenido en *Minima Moralia* (aforismo número 29), subvierte el pensamiento hegeliano de que el todo es la verdad. Véase, I. Balfour, “The whole is the untrue”: on the necessity of the fragment (after Adorno), en W. Tronzo (ed.), *The fragment: an incomplete history*, cit., pp. 84-91.

³⁶ M. Blanchot, *La conversación infinita*, Arena Libros, Madrid 2008, pp. 5-13.

³⁷ Ibidem, p. 391.

³⁸ Ibidem, p. 392.

“acoger lo desconocido sin retenerlo”³⁹. A pesar de esta transcendencia, los fragmentos son “habla de archipiélago” en cuanto mónadas que comparten un mismo vacío esencial, textos sin pretextos, contextos aislados, yuxtapuestos y no compuestos.⁴⁰

El fragmento, en cuanto habla de lo desconocido, no puede revelar sino tan sólo indicar. El movimiento de búsqueda que rige este tipo de escritura es un movimiento centrípeto, que tiende hacia un centro, gravita a su alrededor pero no llega a tocarlo. El centro no es positivo (plenitud) ni negativo (vacío), aunque podamos referirnos a este según estos términos. El habla no puede comprenderlo, es decir, entenderlo y contenerlo, sino tan sólo acogerlo, renunciando a todo tipo de control sobre el mismo. El poeta no posee el lenguaje mas es poseído por él mismo, y el centro de la poesía sería entonces la memoria impersonal del origen, preservada y ocultada por el olvido, mientras que la poesía se reduciría a ser el reflejo de este olvido, el intento de alcanzar el recuerdo del origen o, dicho de forma distinta: memoria olvidadiza.⁴¹

El mismo canon literario occidental parece sufrir la influencia que existe entre las escrituras fragmentarias y las normativas, o sea, la tensión entre sistema y lo que se le opone, en cuanto las fronteras del mismo pueden abrirse o cerrarse a lo fragmentario según las tendencias que una época manifiesta: “Fragments and canon formation are linked by a particularly close relation: the processes by which fragments are first formed and then collected and studied depend upon shifts over time in the boundaries that separate canonical writers from noncanonical ones”⁴².

Cada época piensa, crea y recibe el fragmento según la noción de unidad que le es más propia: “a given literary artifact could conceivably be a fragment because we see it as a fragment but that a different society might see it as an independent entity with a beginning, a middle, and an end”⁴³.

Antes de cualquier modelo cultural, es la percepción subjetiva, del lector y del autor, quien

³⁹ Ibidem, p. 393.

⁴⁰ Ibidem, pp. 391-399.

⁴¹ Ibidem, pp. 382-384 y 399-400.

⁴² G. W. Most, 'On fragments', en W. Tronzo (ed.), *The fragment: an incomplete history*, cit., p. 10.

⁴³ A. Renoir, 'Fragment: an oral-formulaic nondefinition', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. 42.

crea el fragmento a partir de su propia idea de unidad: “a literary work such as a poem need not to be a harmonius totality (...) understanding a fragment requires that the reader try to project such a totality”⁴⁴. El fragmento empuja al lector hacia esa parte ausente, espacio vacío en el cual la imaginación puede crear y re-crear las posibilidades no realizadas en el poema pero contenidas en el mismo. Sin embargo, en todo caso habría que privilegiar lo que antes hemos descartado como no fiable, es decir, la *intentio auctoris*, que es necesario entonces matizar y entender en el sentido de una concepción estética general: “our decision to call one text complete and the others fragmentary has ben made largely on the basis of our subjective perception of a context which includes the underlying assumption that the wholeness of a work of literature depends upon the extent to which the action therein conforms to the author's presumed intention”⁴⁵.

Analizar los cambios en la percepción y en la concepción de la unidad estética en las distintas épocas requiere una investigación a parte, que excede los propósitos de este trabajo, en cuanto se trata de un fenómeno de larga duración, no exento de contradicciones y paradojas (por ejemplo la evidente reducción en la extensión de los poemas líricos en oposición a las grandes narraciones novelescas), y que se insinúa en la sociedad occidental de forma lenta y progresiva. La proliferación de las formas breves, por ejemplo, son el marco distintivo de la época moderna, y adquieren un significado totalmente distinto con respecto a la época anterior, la Ilustración, que las practicó también de forma intensiva. Baste con pensar en el irracionalismo romántico en oposición al pensamiento positivista, en la descristianización de Baudelaire, en la «muerte de Dios» en el pensamiento nihilista de Nietzsche, en la concepción del *livre* mallarmeano (que vuelve luego en el *noli me legere* de Blanchot y en la desaparición del autor), en la disolución del individuo en la psicología freudiana al que tanto deben las vanguardias o en la tarea infinita de la traducción de Benjamin. La deconstrucción de la unidad es un fenómeno complejo, que toca de forma no homogénea muchos aspectos de la modernidad.

⁴⁴ D. Couzens Hoy, 'Philosophy as rigorous philology? Nietzsche and poststructuralism', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, p. 182.

⁴⁵ A. Renoir, 'Fragment: an oral-formulaic nondefinition', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. 44.

I.2 PERSPECTIVA DIACRÓNICA

Como hemos anticipado en las páginas anteriores, el fragmento y, en general, las formas generadas por la disolución de la unidad aristotélico-hegeliana sufren una evolución propia al lado de las que podemos considerar canónicas, hasta adquirir un espacio privilegiado en la época moderno-contemporánea. De hecho, es posible fijar como punto de máxima inflexión en el desarrollo del fragmento la época Romántica, cuya contribución en el estudio y en la práctica del mismo es indudablemente fundamental. Sin embargo, la pérdida de unidad estética, o el cambio de sensibilidad hacia esta, se refleja en una multiplicación de expresiones fragmentarias de difícil localización que, además, interpretan la ambigüedad de la noción de fragmento de formas distintas. La desintegración de la unidad se convierte en pluralidad de formas. Cada época piensa, crea y recibe el fragmento de manera distinta a la anterior y llega incluso a negar la existencia misma de un objeto que se opone con firmeza a los códigos estéticos compartidos. A menudo el fragmento y las formas breves se confunden, se asimilan o se rechazan, y resulta problemático determinar el lugar exacto en donde el uno y el otro mantienen una identidad clara y separada.

Sin duda el fragmento incorpora en esencia lo que sería una práctica de la *brevitas*, una reducción de los elementos formales y semánticos que linda a menudo con el tono oracular y enigmático. La escritura fragmentaria es una escritura de frontera, en constante equilibrio entre la traición (abundancia) y la aniquilación (ilegibilidad) de sí misma. Como se ha observado en el apartado anterior, el criterio formal no es suficiente a distinguir lo que es fragmento de lo que no lo es. Con respecto a la cantidad, el fragmento siempre es relativo, de ahí que para determinar la fragmentariedad de un texto es necesario entrar en el texto mismo, explorar el espacio del discurso, la concordancia entre forma y objeto y el tema tratado.⁴⁶

Con respecto a este tema, Alain Montandon distingue entre cortedad y brevedad. Mientras la primera hace referencia a una cantidad relativa, incluso física, la segunda se refiere más bien a una retórica, a unos recursos estilísticos, a una poética cuyo objetivo es la concisión formal. Las formas breves trascienden la noción de género para incorporar distintos estilos

⁴⁶ Cfr. L. van Delft, *Frammento e anatomia*, cit., pp. 229-234.

de escritura, los cuales pueden incluso no estar codificados. Desde el punto de vista de la cantidad, entonces, es imposible determinar si un texto es fragmentario o menos en cuanto su naturaleza fragmentaria sólo se puede determinar a partir de una lectura del texto mismo. El fragmento es una forma autónoma, aislada, en cuanto su propia existencia está finalizada a romper la noción de forma, a oponerse a ella. Su pertenencia al grupo de las formas breves es igualmente discutible, en cuanto la brevedad de un fragmento es, en todo momento, determinada de forma relativa con respecto a la unidad a la cual el fragmento remite.⁴⁷

Destacados estos problemas, el presente apartado quiere trazar de forma sumaria una perspectiva diacrónica, sin ambiciones antológicas o investigativas en lo que sería más bien la historia del fragmento y de las formas breves, y que atraviesa épocas, culturas y lenguas muy distintas. Tan sólo se quieren aquí destacar los hitos relevantes, los momentos o las obras que marcan de forma más decisiva la evolución de esta forma, para sacar aquellos elementos de definición que consideramos importantes para profundizar la investigación sincrónica del apartado anterior. Con este objetivo se presentarán dos apartados, uno que trata la evolución del fragmento pre-moderno, es decir, anterior a la Revolución francesa (1789) y uno que observe su desarrollo dentro de la modernidad, es decir, a partir del Romanticismo.

⁴⁷ A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 13 y cfr. pp. 103-109.

I.2.3 EL FRAGMENTO PRE-MODERNO

Toda reflexión acerca del fragmento no puede empezar sino contemplando el *corpus* textual recibido como herencia por los pensadores presocráticos. El pensamiento griego antiguo es un pensamiento fragmentario, no tanto en su entidad sino en su transmisión: de toda la producción escrita por los filósofos anteriores a Platón quedan tan sólo fragmentos, citas, menciones en obras posteriores y resúmenes doxográficos.⁴⁸

Entre los numerosos pensadores de la antigüedad, uno destaca de forma evidente en lo que es la materia propia del fragmento: Heráclito (VI-V siglo a.d). La fuerza de su escritura reside en su oscuridad y en la ambigüedad de su expresión, que roza a menudo con la sentencia oracular. La brevedad heraclitea es inmanente, nace de una continuidad discursiva atípica que intenta aplicarse a la investigación de lo que no puede investigarse ni expresarse: el *logos*. Puede que el fragmentismo de Heráclito pertenezca también a la categoría de *membra disjecta* al igual que las obras supervivientes de otros presocráticos, sin embargo, estos textos se convierten en el emblema de la capacidad que la forma fragmentaria tiene de alcanzar una existencia autónoma que se define por sí misma. La poética heraclitea de la *coincidentia oppositorum*, expresada gracias al uso del oxímoron y de la antítesis, fue lo que más cautivó la imaginación de los románticos, que veían en estos fragmentos una expresión de su propia estética de la *pars pro toto*. Al día de hoy no se sabe si este centenar de fragmentos pertenecían a un libro o a un discurso coherente o si fueron escritos, desde un principio, como aforismos destinados a sobrevivir en forma de citas en obras ajenas.⁴⁹

Los fragmentos de este pensador, escritos alrededor del 500 a.c., parecen encarnar todos los aspectos que definen la ontología del fragmento: brevedad esencial, ambigüedad expresiva, sugerencia, densidad semántica, revelación repentina, resonancia exegética, autonomía textual, capacidad de relación intra y extratextual, reconciliación de la expresión poética con el pensamiento filosófico. La poética heraclitea se plasma alrededor de un centro discursivo, es decir, la experiencia del ser, que aquí coincide con el *logos*. Al lindar con la

⁴⁸ A. Lami (ed.), *I presocratici*, Rizzoli, Milano 2012, pp. 49-50.

⁴⁹ C. Elias, *The fragment*, cit., pp. 35-36 y A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., pp. 95-96.

experiencia ascética y mística, el lenguaje manifiesta su esencial insuficiencia, creando grandes volúmenes de silencio y vacío, los cuales se convierten en espacio fértil para la imaginación y la meditación. No extraña entonces que estos breves y esparcidos textos vuelvan a su antiguo esplendor gracias a los románticos alemanes y luego a través de Nietzsche, hasta Wittgenstein y Heidegger, colocándose en el centro mismo de esa práctica filosófica que en el siglo XX concibe el fragmento como medio ideal del pensamiento que se piensa a sí mismo.⁵⁰

El fragmento heracliteo es esencialmente lenguaje del enigma porque nace del *logos*, el cual se oculta en el origen de quien habla, incitando el hablante pero permaneciendo al mismo tiempo mudo. La expresión del *logos* se rige en la tensión que existe entre los opuestos, pero esta tensión se suprime en un lugar que está más allá del lenguaje, en el cual las cosas se significan a sí mismas. Según Blanchot, lo que se oculta y permite el tránsito desde la cosa (incognoscible e inexpresable) al nombre toma el nombre de *differance*, la cual es en todo momento indecible pero permite el habla.⁵¹

A lado del pensamiento fragmentado del “Oscuro de Éfeso”, con el romanticismo se restauró también la potencia del fragmento propiamente lírico y, de forma especial, de los textos de Saffo y Alceo, entre otros. Por lo que concierne nuestro análisis, estos poemas representan el emblema de la intrínseca ambigüedad del fragmento, de su infinita posibilidad de relectura y resemantización. No queremos aquí entrar en lo específico de la lectura que los románticos hicieron de Saffo y Alceo, pero tan sólo con contextualizar la labor de estos dos líricos es posible ver como en origen estos textos se colocaban en coordenadas opuestas a lo que serían las dictadas por las estéticas y poéticas modernas.

La poesía lírica griega antigua era, ante todo, una celebración colectiva. Aunque Saffo y Alceo practicaron casi exclusivamente la monodía, esta poesía estaba acompañada por música y su transmisión se daba de forma oral frente a un público de oyentes. También los temas tratados, que podían ser de vario tipo (predominantemente amoroso en Saffo y político en Alceo), estaban siempre colocados dentro de una concepción de la colectividad que limitaba

⁵⁰ A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 97. Prueba de la cercana resonancia del pensamiento heracliteo serían los celebres seminarios de Heidegger sobre Heráclito contenidos en *Heraklit. Seminar Wintersemester 1966/1967* (Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main, 1970).

⁵¹ M. Blanchot, *La conversación infinita*, cit., pp. 114-116,

el espacio del individuo. La subjetividad de estos poetas estaba confinada en una mirada que éstos proyectaban sobre la colectividad así como la creación poética estaba sometida a un rígido código estético compartido. Sin embargo, lo que cautivó la imaginación de los modernos fue sin duda la aparente espontaneidad de estos fragmentos, la simplicidad de las ideas, la nitidez de las imágenes y la esencialidad de las formas empleadas, elementos que participan en crear un sentimiento de inmediatez y fragmentariedad que se potencia precisamente gracias al estado de transmisión de estos textos.⁵²

Sucesivamente, en época romana, claro está, se practicaron distintas formas breves cuya alta densidad formal, sin embargo, las convierte en géneros propiamente dichos, que poco comparten con la idea de subversión y carencia de forma que consideramos más bien propias del fragmento así como lo entiende nuestro análisis. Lo mismo se puede aplicar a distintas formas y géneros que aparecen en el medioevo, como el *exemplum*, tanto en su vertiente culta como en aquella más popular, otras omnipresentes formas breves de carácter folclórico (refrán, sentencia, adivinanza, anécdota, etc). Sin embargo, merece la pena por lo menos recordar uno de estos géneros breves, de decir, el epigrama en cuanto su práctica se extiende hasta el siglo XVII y su resonancia formal llega, por los moralistas franceses, hasta el romanticismo alemán. El epigrama es en origen una inscripción en piedra, normalmente sobre lápidas o estatuas, en memoria de alguna persona y, a causa de las características propias de este material, el texto debía de ser necesariamente conciso (en esto ayuda la etimología del adjetivo “lapidario”). El epigrama se emancipa rápidamente de la piedra y de su función elegíaca, pasando a indicar todo tipo de composición breve, a menudo impregnada de una ironía mordaz y carnavalesca.⁵³

En la época posterior, sin embargo, el romance medieval (poema épico lírico compuesto por un número indefinido de octosílabos con rima asonante en los versos pares) resulta ser sin duda un género que ha aprovechado las posibilidades del fragmento de manera interesante.

Se podría decir sin temor a equivocarse que el romance se funda, en esencia, en el olvido,

⁵² G. Guidorizzi (ed.), *Lirici greci: Saffo, Alceo, Anacreonte*, Ibis, Mondadori, Milano 1993, pp. V-XVIII.

⁵³ A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., pp. 25-28.

es decir, nace a raíz de la supervivencia destilada de obras anteriores. Mientras en Francia y en otros países las antiguas epopeyas se van perdiendo, en España el pueblo las retiene de forma fragmentaria. Incluso los romances más antiguo deben su origen a la práctica de recitar versos aislados de poemas extensos, lo cual generaliza el posterior gusto por los relatos inacabados y las situaciones indefinidas.⁵⁴

El olvido afecta no solo la transmisión textual, es decir, la conservación fragmentada de un poema extenso, sino también a la autoría de la obra. La memoria colectiva rechaza el nombre del individuo, compartiendo la tarea de reescritura que el romance implica. La anonimidad es uno de los rasgos más distintivos del romance, a tal punto que el gusto por lo anónimo se conserva también en los romances modernos y barrocos, entre los cuales los de Lope de Vega y de Góngora que se recogen en el *Romancero general* de 1604.⁵⁵

El fragmento superviviente de un cantar se embiste de un nuevo orden estético y adquiere un estatuto de autonomía: “La mayor parte de las veces el fragmento épico no queda así intacto. Al ser arrancado de su centro de gravitación, tiende a olvidar los antecedentes y consiguientes que tenía en la acción total del poema, tiende a tomar vida independiente”⁵⁶. El romance convierte el fragmentismo en verdadero procedimiento estético, apto a intensificar el aspecto lírico desechando la vertiente diegética: “la escena aislada se reorganiza para buscar en sí misma la totalidad de su ser”⁵⁷.

La memoria popular conserva lo que mayormente cautiva la imaginación, sobre todo pasajes célebres y cantos aislados, depurando los elementos que se consideraban superfluos. Esto se logra gracias a una austeridad realista que se caracteriza por la simplicidad formal y la sencillez de recursos, por la abstención o eliminación de elementos extraordinarios, por la reducción de adjetivos y figuras retóricas a puros ornamentos. En todo esto el silencio resulta fundamental, en cuanto la reducción a forma breve amplifica la tensión lírica. Según Menéndez Pidal, “el fragmento es más hermoso del todo”⁵⁸, y eso a razón del elevado nivel de sugerencia que el tratamiento incompleto de un asunto crea: “Sólo me detendré en un singular

⁵⁴ R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romanceros viejos*, Espasa Calpe, Madrid 1991, pp.11 y 28.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 27.

recurso de idealidad que, muy conforme a esta simplicidad característica, consiste, no en desarrollar ninguna fantástica invención, ninguna extraña combinación imaginativa, sino tan sólo en saber callar a tiempo”⁵⁹.

La época barroca, como toda época, trabajó con formas breves y deconstruidas. Baste con pensar en el romance, que todavía se cultivaba y que tuvo una discreta difusión con las distintas ediciones del *Romancero general*, o también en un género “multimedial” como los emblemas de Alciato, o en la presencia del *ékfrasis*. El barroco fue una reacción del hombre pos-renacentista frente a la complejidad del mundo moderno y es probable que el difundido gusto por el ornamento, el detalle y el virtuosismo, intentara fijar y representar esa complejidad. Sin embargo, hay que señalar una obra que destaca sobre todas por su labor formal y que parece moverse en dirección opuesta, en cuanto pone estas premisas al servicio de la brevedad: el *Oráculo* de Gracián.

El *Oraculo manual y arte de prudencia* de Baltasar Gracián se publica en 1647. Para no ir en contra de las normas de publicación de los jesuitas (a los cuales Gracián pertenece), la primera edición sale con el nombre del hermano Lorenço y se presenta como una obra de *excerpta*, es decir, como recopilación o centón de aforismos. La obra retoma la tradición de los libros de consejos para gobernantes, los *especula*, iniciada en la Edad Media, aunque ahora los consejos de “buen gobierno” se dirigen al hombre mundano del siglo XVII. El *Oráculo* es el intento de representación de un ser humano ideal, el “tipo total humano graciano”⁶⁰. El título de por sí es ya indicación concreta de la forma que toma esta obra. El sustantivo “manual” indica el libro cuya materia ha sido reducida o sacada de materiales anteriores depurados de elementos superfluos. También destaca la proyectualidad de un volumen cuyo autor había previsto de antemano que se iba a escribir en caracteres diminutos para que cupiera en un volumen de pequeño tamaño. Con respecto a las formas internas destaca una novedad: la presencia del aforismo. Si bien se puede trazar un antecedente o una tradición aforística en los apotegmas de Plutarco y Erasmo, todavía no se había logrado formular el aforismo tal y como lo presenta Gracián, que convierte “en agudo lo

⁵⁹ Ibidem, p. 26.

⁶⁰ B. Gracián, *Oráculo maual y arte de prudencia*, edición de Emilio Blanco, Cátedra, Madrid 1995, pp. 24.

sentencioso”⁶¹, según Emilio Blanco. Aunque se puedan encontrar afinidades con otras formas breves como sentencia, proverbio, epigrama y emblema, el género de referencia más próximo sería el *exemplum*, que empujado por el Humanesimo se practica hasta el siglo XVI. Al cambiar el sistema educativo y al marginar la importancia de las *auctoritates*, se aprecia mayormente la experiencia directa del mismo autor, de la cual el aforismo sería la formulación. De hecho, el aforismo de Gracián no necesita citar ninguna autoridad: se presenta a sí mismo en cursiva y encabeza un breve comentario explicativo en prosa del cual el aforismo sería el título.⁶²

A pesar de la dispersión favorecida por la forma aforística, todo el *Oráculo* transmite una sensación de unidad que se logra gracias a paralelismos temáticos y a reiteración de imágenes. Es el lector quien infunde unidad al tratado, en cuanto el discurso presentado carece de una estructura definida y se queda oculto en lo “invisible de la intención del jesuita”⁶³. En esto también ayuda la numeración metódica de los fragmentos, que enmarca los textos. Los aforismos de Gracián se disfrazan de *excerpta* dando lugar a un creciente número de intentos de descifre y de textos críticos al margen. A partir de un manual se llega a construir una enciclopedia. El fragmento muestra aquí su capacidad de generación semántica, es decir, a partir de su silencio intrínseco se multiplican los intentos de llenar ese vacío por medio de más y más textos, interpretaciones y comentarios.⁶⁴

Si bien ya con los *Essais* de Montaigne (cuya primera versión es de 1580)⁶⁵ la estructura unitaria del tratado se había ido desmoronando para tomar una apariencia más discontinua y asistemática, fueron los moralistas franceses de los siglos XVII y XVIII quienes acogieron la

⁶¹ Ibidem, p. 70.

⁶² Ibidem, pp. 24-34.

⁶³ Ibidem, p. 72.

⁶⁴ Ibidem, pp. 63-64 y Cfr. F. Gambin, 'Oracolo manuale: Gracián e l'arte di saper vivere nell'Europa barocca', en S. Genetti (ed.), *Frammenti e intarsi*, Primo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura Università di Verona, Edizioni Fiorini, Verona 2006, pp. 58n y 65.

⁶⁵ Cfr. S. Rendall, 'In disjointed parts/Par articles decousus', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., pp. 71-83. Los *Essais* de Montaigne nacen en un principio como *marginalia* a los textos de los escritores clásicos. Sin embargo, la anotación de, y a lado de, las *auctoritates* resulta insuficiente y, como en el caso de Gracián, se privilegia la sabiduría personal. Esta obra crece de forma orgánica, por estratificaciones, renunciando a llegar a una conclusión que sería también el final de su movimiento especulativo. Véase M. de Montaigne, *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, Adelphi, Milano 1996, pp. X-XVII.

herencia de Gracián para formular la *máxime*. El fragmento moralista, aunque sea un eslabón necesario y fundamental para el sucesivo desarrollo del fragmento romántico, es ante todo un instrumento de investigación del alma humana, e imita las prácticas médicas de la época, reproduciendo estéticamente la percepción de pérdida de unidad del hombre del Seiscientos. En esto las artes plásticas se habían adelantado con el *non finito* renacentista de Michelangelo Buonarroti y con los torsos, visiones atomizadas del cuerpo humano. Ahora los moralistas renuncian a la unidad en cuanto mera apariencia y convierten el fragmento en medio de conocimiento de la realidad. A partir de esta perspectiva fragmentaria que embiste el hombre y el mundo, se producen obras que son recopilaciones de ideas breves, desestructuradas, pero que, sin embargo, manifiestan una tensión totalizante y, no a caso, enciclopédica.⁶⁶

Una obra ejemplar, en este sentido, son los *Pensées* de Pascal. Por un lado encontramos todos los elementos característicos del pensamiento moralista, por otro el fragmento desempeña un papel fundamental, en cuanto los *Pensées* se publicaron inacabados y póstumos en 1670. Esta apología del cristianismo quedó en forma embrionaria, un esbozo más o menos desarrollado pero todavía redactado en fragmentos sueltos, cuyo orden o unidad se ha perdido con la muerte del autor. Este es uno de los casos (junto a Heráclito, por ejemplo) en el cual los críticos han debatido sobre la posibilidad o menos de poder reconstruir el proyecto original de Pascal, aunque el mismo no haya proporcionado algún indicio al respecto. A pesar de que un análisis atento de los distintos fragmentos puede de algún modo guiar al crítico en la recomposición de las piezas textuales, para poder justificar tal operación hay que remitirse necesariamente un concepto de “obra ideal”, de libro que antecede el libro material.⁶⁷

Sin embargo, el pensamiento fragmentado de Pascal es ante todo conciencia de la finitud humana frente al cosmos, de modo que el fragmento se convierte en modo de investigación plasmado por la inasibilidad de la esencia misma del discurso que se quiere expresar y

⁶⁶ A este propósito se señala el libro de L. van Delft, *Frammento e anatomia*, cit., que trata precisamente la influencia que los descubrimientos científicos y anatómicos de la época tuvieron sobre la producción de los moralistas. Aunque extremadamente interesante, el *nonfinito* renacentista, como otras contaminaciones fragmentarias en el ámbito de las artes plásticas y figurativas (el emblema de Alciato, por ejemplo), extendería nuestra síntesis fuera del rumbo prefijado, es decir, de la evolución de las poéticas del fragmento así como llegan a configurarse en el siglo XX y, sobre todo, en la obra de J. Á. Valente.

⁶⁷ Cfr. E. Locher, 'Oltre il confine della frase. Annotazioni su Blaise Pascal, Georg Christoph Lichtenberg e Robert Walser', en S. Genetti (ed.), *Frammenti e intarsi*, cit., pp. 89-92.

también en forma de ruptura con todo sistema de verdad compartido.⁶⁸

Más allá de la obra de Pascal es indudable que el mayor logro de los moralistas franceses en el ámbito de la literatura breve es la *máxime*, sobre todo la de las obras de La Rochefoucauld (*Maximes*, 1665) y de La Bruyère (*Les caractères*, 1688). Sin embargo, la máxima y, en general el aforismo, es un género “fronterizo”, en donde la distinción entre fragmento y forma breve colapsa. Aunque el aforismo moralista nace y crece sobre una percepción atomizada de la realidad y se desarrolla, sobre todo en las recopilaciones, reflejando un pensamiento fragmentario, no podemos pensar en la *máxime* como a un fragmento *stricto sensu*. De hecho muchas veces el aforismo se coloca a la cabeza de toda discusión sobre la brevedad, como emblema de las formas breves, en cuanto reúne todas las características propias de la *brevitas* dentro de un género delimitado y cuya historia se puede trazar de forma clara.

La tradición del aforismo es antigua y sigue viva en la literatura más cercana a nosotros, confirmando así la difusión que esta forma mantiene. Sin embargo, dentro de la larga trayectoria de este género, podemos distinguir un punto de inflexión que da lugar a una ruptura y a la creación de dos corrientes distintas. Por una parte la encabezada por los moralistas franceses y cuyas raíces, resumiendo, se adentran en la tradición de los *gnomai* griegos, en las recopilaciones de frases sentenciosas de *auctoritates* griegas y latinas, en los *Adagia* humanísticos, hasta llegar a Gracián. Por otra parte la corriente del *Aphorismen* de área alemana, cuyo nacimiento se debe a una lectura errónea de la literatura clásica por parte de los románticos y que hace de su premisa esencial una idea de especulación irracional e intuitiva, opuesta a la de los metódicos moralistas franceses. Esta tradición es la que más se acerca a la idea de fragmento que encontraremos luego en la modernidad poética. A partir de Lichtenberg, la resonancia del aforismo romántico atraviesa todo el siglo XIX entrando de forma indisoluble en la obra de Nietzsche, y más tarde de Wittgenstein, por ejemplo, hasta adentrarse en nuestra contemporaneidad más cercana.⁶⁹

⁶⁸ A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., pp. 97-98.

⁶⁹ Cfr. R. Tosi, 'I Greci: gnomai, paroimiai, apophthegmata', en G. Ruoizzi (ed.), *Teoria e storia dell'aforisma*, Mondadori, Milano 2004, pp. 1-16.

I.2.2 EL FRAGMENTO MODERNO

Como se ha anticipado al principio de este capítulo, el objetivo del mismo no es sino el de recoger las nociones más relevantes que conciernen el fragmento a lo largo de la historia, sin querer profundizar ámbitos tan vastos como problemáticos, que abren campos de investigación separados. Esto resulta aun más verdadero al acercarse al Romanticismo que es, ante todo, una revolución cultural, un fenómeno de tal magnitud y complejidad que su resonancia tuvo una expansión vertical, al contaminar de forma más o menos intensa toda Europa, y horizontal, al crear un punto de ruptura y referencia para toda la literatura sucesiva. El Romanticismo concurre a la fundación de la poesía moderna, y lo hace poniendo en el mismo centro de sus preocupaciones e inquietudes literarias, una forma que hasta ese entonces había sido marginal, es decir, el fragmento.⁷⁰

Cuando hablamos de Romanticismo, para diferenciarlo de las sucesivas manifestaciones, queremos aquí referimos al *Frühromantik*, es decir, la primera fase del Romanticismo alemán, que puede localizarse en el quinquenio que va desde 1796 hasta 1801 en la así llamada Escuela de Jena y alrededor de la revista *Athenäum* (1798-1800). En estos cinco años se produce una verdadera revolución en la concepción de la obra de arte, la cual ya no se constituye en relación con la realidad exterior sino que tiene origen en la imaginación y en la fuerza creadora del genio individual, alrededor del cual la obra literaria adquiere coherencia y estructura unitaria gracias también a un control consciente del proceso creativo.⁷¹

El primer romanticismo se coloca encima de la línea de ruptura con el pensamiento racionalista y el clasicismo del siglo XVIII producida por la Revolución francesa, Kant y el *Sturm und Drang*, y se propone ante todo una síntesis o integración entre poesía y filosofía, crítica y arte, en un proceso infinito de contaminación entre formas que debería confluir en un

⁷⁰ En los párrafos siguientes no se mencionarán dos aspectos muy importantes de la escritura fragmentaria romántica: la ironía y el *witz*. Como señala Octavio Paz en su *Los hijos del limo*, la ironía romántica resulta sumamente importante en la fundación de la modernidad literaria. Aunque este aspecto sería interesante de por sí, no resulta estrictamente relevante para nuestro análisis. Distinto es el caso del *witz*, es decir, de toda esa concepción romántica que concierne la intuición, y la inexplicabilidad de la inspiración. En este caso la relación con el fragmento es relevante y fundamental y por eso trataremos del asunto directamente en el capítulo tercero con respecto a la epifanía.

⁷¹ E. Behler, *Romanticismo*, La nuova Italia, Scandicci (FI) 1997, pp. 1-9.

“libro absoluto” (*Mischung*)⁷² sin adquirir nunca un aspecto definitivo. Esta intención unitiva entre poesía y filosofía se basa en la convicción que la poesía tiene el poder de reflexionarse a sí misma en un movimiento sin fin y sin determinación. Por esto, con respecto a la multiplicidad de expresiones sucesivas, el *Frühromantik* se diferencia sí por su ambición enciclopédica, su carácter colectivo y la rebeldía hacia todo tipo de sistema, pero sobre todo por practicar un pensamiento abierto y progresivo que se ponía constantemente a sí mismo en tela de juicio.⁷³

Dentro del grupo de autores que trabajaron alrededor de la revista *Athenäum*, destacan sin duda dos: Friedrich Schlegel y Novalis. El primero, sobre todo, fue el que dedicó más energías a la actividad teórica, a partir de una relectura de la *Poética* de Aristóteles, para lograr una definición de unidad estética que justificara la nueva concepción de obra de arte que los románticos alemanes quería practicar y difundir. Schlegel, a diferencia de Novalis, niega el origen de la poesía occidental en los cantos órficos, oponiéndose en esto a la tradición establecida por Hölderlin, para buscar ese mismo origen dentro de las composiciones homéricas. En las reflexiones de Schlegel la unidad estética no se da por adherencia a unas normas preestablecidas sino que hay que buscarla dentro de la obra misma a partir de una integración de las distintas partes que componen la obra en una totalidad que las excede. El centro mismo de la poesía queda a menudo oculto, y en ese espacio destrutturado e incontenible se instaura el principio por el cual todo tipo de finitud y totalidad se pospone en un futuro irrealizable.⁷⁴

Schlegel, al igual que Nietzsche, refunda el pensamiento alemán posclásico gracias a una componente de destrutturación que convierte su filosofía en progresiva y proyectual. Su misma obra se define como un “*system von fragmenten*” en cuanto hace del fragmento su elemento constitutivo. El fragmento en Schlegel es un microcosmo dinámico que tiende a un sistema abierto cuya configuración es también dinámica. El carácter micrológico y sintético de esta forma favorece la movilidad y la comunicación del pensamiento pero, a la vez, la convierte en forma sinecdótica, en cuanto la parte representa y contiene el todo en un proceso

⁷² Cfr. F. Cuniberto, *Schlegel e l'assoluto letterario*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, p. 120.

⁷³ E. Behler, *Romanticismo*, cit., pp. 5 y 13-20 y también M. Blanchot, *La conversación infinita*, cit., pp. 454-455

⁷⁴ E. Behler, *Romanticismo*, cit., pp. 86-97 y 241.

pseudomístico de *reductio ad unum* de la multiplicidad. Esto resulta evidente sobre todo en su especulación crítica, la cual se basa esencialmente en una *ars combinatoria* (*Restruktion*) que revisa, reconstruye y reescribe los nexos y las estructura de las obras literarias.⁷⁵

Dentro de esta concepción estética, el fragmento ocupa una posición privilegiada y se convierte en el género romántico por excelencia, en la encarnación y en el signo distintivo de los románticos y de su modernidad. En los fragmentos del *Athenäum* se encuentra la máxima coincidencia entre especulación teórica y realización pragmática de la escritura fragmentaria, la cual mantiene constantemente un doble estatuto especulativo, en cuanto el fragmento, al ser sí mismo, tiende también a autojustificarse. Sin embargo, los mismo románticos practicaron la escritura fragmentaria según vertientes heterogéneas y bajo formas también más extensas, que no renuncian a su asistematicidad y a su carácter polifacético. Aunque para ellos la tradición de referencia más relevante es el epigrama latino y la máxima moralista, los primeros románticos rompen con esa tradición, considerada demasiado cerrada y totalizadora, rechazando en primer lugar la etimología latina de “fragmento” junto a esa noción implícita de ruptura que vimos anteriormente, y conciben el fragmento como forma abierta, proyecto de un devenir que idealiza y realiza a la vez una proyección inmediata de lo que no puede alcanzar forma.⁷⁶

El fragmento, así como lo concibieron los Románticos, es una forma nueva, en cuanto en sí cumplida y que a la vez tiende hacia el cumplimiento por medio de la interrupción. En este sentido el fragmento imita el diálogo, que está compuesto por una sucesión de partes independientes pero que también se completan entre sí, colocadas en el mismo movimiento progresivo generado por el silencio. El habla fragmentaria es entonces una habla comunitaria, en la cual cada individuo participa en un diálogo idealmente unitario. Sin embargo, el espacio blanco, el silencio y la pausa entre textos no resultan significativos en cuanto posibilidad de relación, sino por ser signos manifiestos de la fragmentación, es decir, de una unidad evidente que se oculta gracias a estos recursos. También la interrupción ofrece al oyente un vacío que es plenitud en potencia, en cuanto se hace fértil para la palabra, para el fragmento sucesivo.⁷⁷

El fragmento romántico es una ruina artificial, construida a partir de la nada y que no

⁷⁵ F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele Cometa, Einaudi, Torino 1998, pp. XI-XIII.

⁷⁶ Ph. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Editions du Seuil, Paris 1978, pp. 58-63.

⁷⁷ M. Blanchot, *La conversación infinita*, cit., pp. 460-461.

pertenece a una totalidad perdida, lo cual hace que cada fragmento sea una obra en sí autónoma que obliga a la presencia simultánea de lo acabado y de lo inacabado y contiene un *keim* (gérmen) cuya tensión creativa está siempre dirigida hacia la progresión universal y futura:

The romantic fragment is not a fragment of something else. It is neither an incomplete part of a work nor a part of an incomplete work; the work itself is nothing but an esemble of fragments. The idea of the “fragment” as a singular being thus becomes inseparable from the idea of “fragments” as plural beings. One can always add fragments to existing fragments. There is no place in this sense for *the* missing fragment whose restoration or addition completes the work. (...) this romantic definition of the fragment leads to a new conception of the work (*l'oeuvre*) as in constant process (*une oeuvre en devenir*).⁷⁸

Esta progresión infinita de la obra es visible también en la cantidad de escritos que los primeros románticos no llegaron a publicar y en los cuales se manifiesta claramente esa tensión intrínseca propia del fragmento, forma que se balancea entre escritura pública y privada. Sería este el caso de los textos de Novalis publicados en el *Brouillon*, por ejemplo, cuya intención creativa es radicalmente distinta a los del *Athenäum*; de la misma manera los fragmentos de Schlegel, anotados privadamente y que se transmitieron póstumos. Por un lado la exigencia de una forma de expresión personal, a menudo relacionada a contingencias íntimas; por el otro la necesidad de comunicarse a un lector, de buscar fuera de sí lo que el fragmento necesita para completarse.⁷⁹

En este sentido, el fragmento romántico adelanta formas de comunicación que son propia de la modernidad y, como más tarde Benjamin reconoce, parece anticipar nuestra contemporaneidad más cercana, en la cual las formas breves se multiplican y ocupan un espacio privilegiado en la comunicación de masa gracias a Internet. Formas breves que se convierten en formas pragmáticas como SMS, tweets, entradas de blogs, micronarraciones etc y que parecen ser la herencia posmoderna del pamphlet, del artículo de revista, del ensayo

⁷⁸ J. Lichtenstein, 'The fragment: elements of definition', en W. Tronzo (ed.), *The fragment. An incomplete history*, cit., p.125.

⁷⁹ W. Moser, 'Fragment and encyclopedia: from Borges to Novalis', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., p. 119. Esta tensión entre fragmento público y privado se localiza también en otros autores. La historia textual de los *Pensieri* y del *Zibaldone* de Leopardi es un ejemplo ilustre, así como Valente con su *Notas de un simulador* y el póstumo *Diario anónimo*. Véase también la distinción entre ruina y fragmento póstumo en Ph. Lacoue-Labarthe, J. L. Nancy, *L'absolu littéraire*, cit., p. 60.

breve y demás formas comunicativas destinadas a la difusión literaria tanto creativa como crítica.⁸⁰

La herencia romántica del *Aphorismen* se refleja en la escritura de otro revolucionario pensador alemán: Nietzsche. El aforismo de Nietzsche, tal y como el romántico, posee un estatuto no marginal, es decir, está en el centro mismo de la especulación filosófica del autor, y en ningún momento se sujeta en la nostalgia hacia lo perdido, sino que vive de la reflexión lingüística que lo crea, y sobre todo, de esa misma intención deconstructora que también está a la base del pensamiento de Schlegel.⁸¹

L'aforisma presenta una scrittura discontinua in figure multiple, una scrittura aperta e plurale; è tipica l'alternanza di monologhi e riflessioni saggistiche e massime. L'aforistica nietzschiana implica l'annullamento dell'opposizione tra prosa e versi nonché la fusione tra l'aforistica tradizionale, l'autobiografia e la diaristica. Il suo stile si contraddistingue per un andamento volutamente soggettivo, esplorativo e interrogativo: centrifugo.⁸²

Sin entrar en lo específico de la escritura de este pensador revolucionario, cabe detenerse brevemente sobre una obra, cuya historia textual destaca, ante todo, la potencialidad que los fragmentos tienen de crear enlaces entre sí mismos. *La voluntad de poder* es un libro póstumo (del 1901), creado por los editores a partir de fragmentos cuyas distintas e aisladas intenciones no podían convertirse en una obra coherente y con una finalidad específica. A pesar de ser un libro en larga medida autorizado por ciertas tendencias que aparecen a lo largo de la obra del filósofo, *La voluntad de poder* sigue siendo obra de falsarios, en cuanto fruto de una intención ajena a la del autor, que aprovecharon la tendencia aglomerante del fragmento para verter en un conjunto distintos núcleos meméticos independiente.⁸³

La obra de Nietzsche es una obra concebida y fijada de forma dispersa, sin embargo una lectura continua es posible aunque ilusoria, en cuanto se puede sí remitir a un conjunto, pero la unidad que transparenta tiende hacia un más allá del lenguaje. El fragmento ignora la

⁸⁰ I. Schiffermüller, 'Immagini-rebus/immagini di pensiero. Le forme brevi in Einbahnstrasse di Walter Benjamin', en S. Genetti (ed.), *Forme brevi, frammenti e intarsi*, cit., p. 243.

⁸¹ W. Busch, 'L'aforisma in Nietzsche: un approccio metalinguistico', en S. Genetti (ed.), *Forme brevi, frammenti e intarsi*, cit., p.132.

⁸² Ibidem, p. 130.

⁸³ M. Blanchot, *La conversación infinita*, cit., pp. 176-180.

suficiencia y el conjunto, en cuanto no apunta a un todo originario que se daría fuera de sí. El habla propia del fragmento no pertenece a un todo sino a la pluralidad y a la separación. Por eso mismo es difícil captar, dentro de la escritura fragmentaria, una unidad, en cuanto la necesidad de remitir a un todo no es propia del fragmento sino del lector. El aforismo posee un horizonte, crea en sí una unidad, aunque oscura y opuesta a la que transmite la máxima. Es un habla en todo momento fragmentada pero a la vez completa en su fracturación, en cuanto el pensamiento que produce asume la ausencia de una verdad o de una unidad ideal hacia la cual tender. En esto Nietzsche se acerca al humanismo, en cuanto se ve privado de lo absoluto y hace propia la tarea de hacer el mundo y con eso la libertad infinita del conocimiento sin límites. La época posromántica, en la cual “Dios ha muerto”, es un “punto de inflexión de la historia del mundo en que se ha retirado la luz de lo divino”⁸⁴, y en la cual el fin de la metafísica renuncia definitivamente al discurso dialéctico hegeliano.⁸⁵

En la lección de T.S. Eliot, luego retomada por Hugo Friedrich, el origen de la poesía moderna, la que atraviesa el siglo XIX hasta la mitad del siglo XX, se sitúa en la poesía francesa posromántica y simbolista. Sin embargo, entre los poetas y pensadores románticos y esta nueva tradición, se impone la figura de un poeta, narrador y crítico, cuya importancia en sintetizar, normar y transmitir la estética romántica a los simbolistas todavía no llega a reconocerse por completo: el bostoniano Edgar Allan Poe. De Poe se evalúa mayormente la práctica narrativa, sus narraciones breves del fantástico y del terror, que renovó por completo la tradición de la *gothic novel*. A menudo se pasa por alto su producción lírica, considerada menor y menospreciada por el mismo Eliot, y, aunque se cite con frecuencia, raramente hay el detenimiento merecido en su producción ensayística. Dos escritos, de forma especial, parecen haber cautivado el interés de Baudelaire, que los tradujo al francés dándoles resonancia en la tradición poética que él mismo iba estableciendo: *The philosophy of composition* y *The poetic principle*. Valente mismo parece remontar a Poe como receptor de la lección romántica y fundador de la brevedad moderna: “El poema breve, escribió Poe, es el determinante de la modernidad. Los géneros breves han sido siempre géneros matrices, portadores de la semilla

⁸⁴ Ibidem, p. 189.

⁸⁵ Ibidem, pp. 97-201.

de un cambio de sensibilidad y de las posibilidades de imaginar”⁸⁶. Poe sintetiza ante todo las ideas románticas acerca de la confluencia entre música y lenguaje, es decir, da importancia al aspecto sonoro del lenguaje, su influencia en la composición poética, visto como estado de pre-significación de la palabra poética. Según estas premisas el poema se vuelve autosuficiente y puede prescindir de las referencias exteriores, anteponiendo a su significado el simple hecho de ser poema.⁸⁷

Sin embargo, lo que más nos interesa, es precisamente su reflexión acerca de la brevedad. En *The poetic principle* Poe debilita la noción de poema extenso, individuando en toda composición larga y desarrollada momentos aislados de mayor intensidad que, al confluir en la totalidad del poema, aparentan una unidad estética compartida. La misma idea vuelve en *The philosophy of composition*: “lo que llamamos poema extenso no es más que una cadena de poemas breves, es decir, de efectos poéticos breves”⁸⁸. Poe desarrolla la que es una verdadera estética del efecto, en la cual la atención hacia el detalle y la creación de una atmósfera indefinida y sugerente resultan fundamentales. En esto se aprovecha el natural volumen de silencio proporcionado por la brevedad, que tiene que ser medido de forma adecuada y consciente, en cuanto, según Poe, la excesiva brevedad produciría un efecto epigramático, vívido en el momento de su aparición pero que no perduraría en el tiempo: “la brevedad debe de estar en proporción directa con la intensidad del efecto deseado (...) cierto grado de duración es requisito indispensable para producir un efecto, sea el que fuere”⁸⁹.

Si ya los *Frühromantik* habían asociado al fragmento distintas calidades y posibilidades, ahora Poe, bajo la etiqueta de la *brevitas*, intenta determinar su propia sensibilidad estética dentro de los límites indeterminables del fragmento. La atención hacia la sonoridad de la palabra, la poética del efecto y la reflexión crítica convergen en una poesía que quiere ser una experiencia unitiva, un proceso de restauración del origen.⁹⁰

La recepción y la herencia de Poe fueron algo discontinuo y sumergido, que dio lugar a fenómenos heterogéneos, en cuanto los poetas franceses hicieron propios aspectos distintos de

⁸⁶ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, p. 463.

⁸⁷ C. Baudelaire, E. A. Poe (et alii), *Matemática tiniebla*, edición de Antoni Marí, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2011, pp. 7-21.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 61.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 62.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 16.

la poética del escritor estadounidense. Baudelaire, por ejemplo, aunque encuentre en los imperativos de brevedad e intensidad su mayor aplicación a nivel formal, se dejó mayormente fascinar por la trayectoria humana de Poe, por su intrínseca y espontánea subversión. Aún distinta fue la lectura de Mallarmé, el cual se centró de forma casi exclusiva en la poesía y en las reflexiones sobre la importancia del aspecto fónico del lenguaje poético, mientras que Valery parece encontrar en Poe un ejemplo de poesía que se piensa a sí misma y de unidad indiscernible entre reflexión crítica y producción lírica.⁹¹

La tradición posromántica, mediada y normada por Poe, se recoge en la que suele ser agrupada bajo el nombre de simbolismo, corriente que se desarrolló en Francia en la segunda mitad del siglo XIX y cuenta con nombres cuales Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine y Stephane Mallarmé, poetas que sustituyeron el mundo con “un mundo fragmentario”⁹².

Friedrich, en su lectura de la poesía moderna, no puede sino reconocer la oscuridad esencial que impregna toda la producción lírica de los poetas posrománticos. En su acción de repliegue sobre el lenguaje y en su radical subversión del aspecto comunicativo, estos poetas aspiran a la autosuficiencia del poema, aunque al mismo tiempo el mismo irradie una tensión hacia puntos exteriores de difícil localización. Friedrich llama a esta inquietud del objeto poético, incapaz de asentarse de forma definitiva en una significación unívoca, “disonancia”, es decir, coincidencia entre la fascinación y la ininteligibilidad.⁹³

El efecto de desorientación y disonancia que afecta al lector, y que recuerda al “extrañamiento” de los formalistas, se consigue por medio de un uso de la “anormalidad” como recurso, que se opone supuestamente a un ideal de unidad y armonía que, sin embargo, no existe. La “anormalidad” de una época se asimila en la sucesiva, en un proceso de intercambio y sustitución entre antiguo y nuevo que es básicamente infinito. Por esta razón la poesía moderna suele a menudo ser descrita por *via negationis*, no cualitativa sino descriptivamente, en cuanto concibe el cambio constante como atributo intrínseco: “desorientación, disolución de la corriente, sacrificio del orden, incoherencia,

⁹¹ Ibidem, p. 20.

⁹² H. Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona 1974, p. 40.

⁹³ Ibidem, p. 21-24.

fragmentarismo, reversibilidad, estilo en series, poesía despoetizada, relámpagos destructores, imágenes cortantes, choque brutal...”⁹⁴.

De los recursos que caben bajo la categoría de “anormalidad” cabe destacar la así llamada “teoría de lo grotesco” y que bien encarna nuestra visión de lo fragmentario. A partir de Diderot y por medio de Hugo hasta llegar a Baudelaire, se formaliza una estética de lo feo como imagen de lo incompleto y de lo disarmónico, creando un espacio de oposición a la idea de belleza dominante. Lo grotesco y lo feo, al rechazar la rutina de los sentidos, permiten romper y alejarse de la belleza disolviendo la unidad aparente de los objetos: “Al descomponer las apariencias en fragmentos, demuestra que el “gran todo” sólo nos es perceptible fragmentariamente, porque el “todo” no concuerda con el hombre. ¿Qué todo? Es significativo que no se dé ninguna respuesta o que esta sea confusa.”⁹⁵

Una y otra vez el fragmento no sólo pone en tela de juicio una supuesta idea de unidad sino que revela ser una pregunta sobre la unidad misma, es decir, sobre el origen. La teoría del grotesco, antecesora de la ironía, del humor negro y de lo absurdo, tiene la “oscura finalidad de definir en disonancias y fragmentos una trascendencia cuya armonía y cuya integridad nadie es capaz de captar”⁹⁶.

La imposibilidad de sobrepasar los límites cognitivos del lenguaje y del hombre se resuelve en la época moderna, posilustrada y descristianizada, con la indicación de una trascendencia vacía, indefinible ya a partir de su propio nombre. La poesía de Baudelaire encarna muy bien este proceso de localización de un ideal ya perdido, y manifiesta la tensión que la época moderna sufre a causa de la desgarradura entre tradición y cultura recibida y la sustitución con un idealismo vacío. Sin embargo, la poesía moderna, aunque rechace la realidad de las máquinas y huya de los relojes (emblemas de ese capitalismo industrial que iba rápidamente instalándose en el siglo XIX), no consigue dar a la luz una trascendencia cuyo contenido sea reconocible, y por eso no puede que definirse como “vacío” o “nada”.⁹⁷

Estos términos, que indican a la vez una búsqueda espiritual y su imposibilidad de realización efectiva, aunque adquieran distintos matices y se forjen dentro de la experiencia

⁹⁴ Ibidem, p. 30 y cfr. p. 25.

⁹⁵ Ibidem, p. 45.

⁹⁶ Ibidem, p. 45.

⁹⁷ Ibidem, pp. 60-65.

individual de cada autor, resultan recurrentes en las obras de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. El vacío y la nada remplazan a la unidad aristotélica y neoplatónica, convirtiéndose en centro caótico de una sobrenaturalidad inalcanzable, que convierte todo tipo de expresión lingüística en fragmento, lo cual se refleja no sólo en la estética de lo feo sino también en la disolución temática y estructural, en el uso caótico de las formas (a lado de formas canónicas como el alejandrino y el soneto encontramos el verso libre, el *poeme en prose* y la experimentación tipográfica) hasta llegar a esa impenetrable oscuridad de los contenidos que caracteriza de forma especial al simbolismo.

El fragmento alcanza su punto de realización más radical en la poesía de Mallarmé, en cuanto “designa la más elevada actualización posible de lo invisible en lo visible, que, precisamente por su carácter fragmentario, demuestra la superioridad de lo invisible y la inasequibilidad de lo visible. (...) En estos poemas, el mundo real aparece rasgado por abigarradas vías, y ha dejado ya de ser real”⁹⁸. También, por lo que nos concierne, la obra de Mallarmé (amplia, compleja y plurifacética) resulta sumamente interesante a razón de la presencia constante de lo inacabado como principio ontológico de la obra de arte.⁹⁹

Mallarmé pone en tela de juicio la noción misma de finitud, especulando sobre el origen de la obra de arte, es decir, su posibilidad de llegar a ser, y haciendo de lo interminable el horizonte último de toda su poesía. La “paradoja de Frenhofer”, que hemos mencionado en el apartado anterior, se convierte en el principio mismo de la creación artística de este poeta, que prolonga el proceso creativo hasta el infinito (el *Livre, Hérodiate* y la edición definitiva de su poesía le ocuparon décadas). La escritura vive de manera perpetua en un futuro irrealizable, en un vacío pospuesto o posterior que es proyectualidad, y combina las acciones de búsqueda y de espera, convirtiendo todo texto en parcialidad y fragmento de una obra *omnia* cuyo término sobrepasa la existencia misma de su autor. La labor poética, entonces, cobra más importancia de lo que se llega a escribir efectivamente, lo cual no es sino mero testimonio o

⁹⁸ Ibidem, p. 257.

⁹⁹ La nada de Mallarmé, aunque tenga una valencia -por así decirlo- teológica, nace de la profundización del verso, es decir, en el reconocimiento de su materialidad. Con el descubrimiento de la nada hay también una pérdida de referencialidad de la palabra poética, lo cual se convierte en una supresión de la identidad autorial (algo que, confrontado con las reflexiones de Guido Mazzoni, resulta paradójico). Al eliminar todo rastro de lo religioso, la nada en poesía constituye lo sagrado, convirtiéndose en fuente de un conocimiento inmanente e intuitivo que se manifiesta en el espacio textual. Cfr. A. Sánchez Robayna, 'Mallarmé y el saber de la nada', en *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008, pp. 11-22.

prueba de la existencia de un proyecto imposible.¹⁰⁰

El *Livre* es el emblema de esta búsqueda de, y dentro de, la imposibilidad: obra definitiva, síntesis y superación de todos los libros antiguos y modernos. Anhelos de obras totales ya se habían manifestado en los siglos anteriores, en Goethe y en la *mischung* de los románticos alemanes, y como sus predecesores, también el *Livre* se quedó en forma de fragmentos, apuntes, esquemas, es decir, en forma de proyecto y aunque no se llegó nunca a publicar, Mallarmé lo conservó en este estado embrionario durante toda su vida. Frente a la melancolía de lo ilimitado e inasible de la literatura, la proyectualidad y el afán de futuro del *Livre* representan un punto de apoyo, de certidumbre, así como una forma de negación de la muerte, la cual se esconde detrás de toda forma de cumplimiento.¹⁰¹

Reflexión sobre el límite de la obra, la poesía de Mallarmé es también especulación sobre los límites del lenguaje. La moderna concepción de inefable nace precisamente en la conciencia de un espacio vacío que separa el objeto de su expresión, lo cual también convierte el poema en objeto único, no repetible o convertible en paráfrasis y, también, no traducible. En esto cabe recordar la célebre y emblemática *Ein Brief (Carta a Lord Chandos, 1902)* del austríaco Hugo von Hofmannsthal, que trata precisamente de la repentina e irreversible pérdida de confianza en el lenguaje como medio de expresión de la realidad.¹⁰²

La poesía de Mallarmé se opone, supuestamente, a la poesía Romántica en el orden de los contenidos, renunciando al referente y aboliendo la figura del poeta como manipulador del lenguaje (la célebre “muerte elocutoria del poeta”). Poesía pura, que privilegia el aspecto órfico y autoreferencial del lenguaje poético y que al mismo tiempo busca renovar las “palabras de la tribu”, es decir, alejarse de la consunción que el lenguaje sufre en su uso cotidiano y comunicativo. Sin embargo, en este proceso, que debería decretar la efectiva muerte de la figura autorial, es donde la subjetividad y el narcisismo románticos se afirman con mayor fuerza, en cuanto, al renunciar completamente a la objetivación, el poeta queda como custodio de su propia oscuridad y único señor de sus propias formas.¹⁰³

¹⁰⁰ L. Bevilacqua, *Parole mancati*, Edizioni ETS, Pisa 2001, pp. 9-12.

¹⁰¹ Ibidem, cit., pp. 55-61.

¹⁰² Ibidem, pp. 16-17. Cfr. también G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 137.

¹⁰³ L. Bevilacqua, *Parole mancati*, cit., p. 29 y cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 193-198.

Todo el proceso de disgregación de las formas evidenciado hasta el momento confluye bajo la etiqueta de la que se suele llamar “poesía moderna”, es decir, la poesía compuesta a lo largo de los dos siglos pasados (desde mediados del siglo XXVIII hasta la vanguardias o la mitad del siglo XX) y que mantiene un estricto enlace con la noción de poesía de los románticos. Como hemos observado en el apartado anterior, el fragmento ocupa desde siempre una posición periférica en el espacio literario, y tan sólo con el Romanticismo esta forma irrumpe en el centro. Cabe preguntarse si este proceso ha menguado, de algún modo, el potencial revolucionario del fragmento, es decir, si su labor de balance y de renovación entre formas canónicas y marginales no se haya agotado o simplemente asimilado llegando así a anularse.

La poesía moderna comprende formas heterogéneas aunque privilegie una idea de poesía breve y opaca, que puede ser en versos o en prosa con tono lírico. En esto, una y otra vez, la estética romántica resulta fundamental, en cuanto el verso libre y la mezcla de formas no son sino el signo manifiesto de la ruptura definitiva con la prosodia tradicional, o lo que se ha llamado también crisis de la oralidad.¹⁰⁴

Sin embargo, la evolución de las formas está relacionada más bien con la nueva posición que asume el poeta romántico, es decir, el hecho de que ahora se define como poeta cualesquiera pueda expresarse a sí mismo de modo original y significativo, no necesariamente en versos o según un código normativo y tampoco por recibir un mandato social. La progresiva difusión del verso libre y del poema en prosa, entonces, son la consecuencia directa del solipsismo y del individualismo románticos y precisamente en esta centralidad del yo hay que buscar la esencia misma de la poesía moderna.¹⁰⁵

Tendremos ocasión de profundizar la relación entre fragmento y subjetividad dentro del capítulo tercero, dedicado a este tema así como se trata en la obra de Valente. Sin embargo, es necesario ver, aunque en la superficie, los efectos que el solipsismo romántico crea en la tradición que funda, por contigüidad u oposición. Como reitera en distintas ocasiones Guido Mazzoni en su *Sulla poesia moderna*, la idea central y a la base de toda la producción lírica desde el Romanticismo hasta las vanguardias es la “individuación” (*individuazione*), es decir, la posición privilegiada que cubren el individuo y la experiencia personal, en oposición al yo

¹⁰⁴ Cfr. J. E. Martínez-Fernández, *El Fragmentismo poético contemporáneo*, cit., pp. 13-34.

¹⁰⁵ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 158-160.

trascendental de la tradición petrarquesca y, más antiguamente, a la idea de poesía como celebración pública con relevancia social. Consecuencia de este desplazamiento hacia lo privado y lo personal es la muerte de la tradición, no tanto en el sentido que le da T. S. Eliot, sino en la pérdida de formas compartidas, cánones y *topoi* que habían pertenecido de forma difusa a la cultura Occidental hasta el Romanticismo.¹⁰⁶

Podríamos decir que la poesía moderna está compuesta por fragmentos subjetivos de una experiencia percibida como discontinua e instantánea, los cuales se convierten en exhibición pública de la diferencia y de la originalidad del individuo. El poeta incluye en el discurso público un discurso privado que hasta ese entonces se había visto como oscuro, incomunicable y no relevante, y llega a romper las normas del artificio y de la representación tradicional. Al renunciar a la mimesis objetivante y al perderse todo tipo de trascendencia compartida, el poeta eleva la individualidad a autoridad, con lo cual se asiste al triunfo del estilo y del talento individual sobre la tradición y la *poetic diction*, es decir, el código compartido perteneciente a la poesía como arte normativa.¹⁰⁷

Sin embargo, el fin de la *poetic diction*, aunque sea el reflejo de una visión del mundo fragmentaria, personal y aislada, no acaba resultando en un archipiélago de mónadas imposibilitadas en comunicar. En su lugar surge toda una serie de “*dizioni locali*”, grupos que comparten los mismos códigos e intentos estéticos, y que se reparten así el espacio literario de cada época, interaccionando entre sí y creando nuevas y distintas tradiciones. Existe así un centro, ocupado por la poesía lírica de tipo autobiográfica, alrededor del cual gravitan, por oposición, distintas corrientes que apuestan por una poesía que renuncie a la centralidad opresora del yo empírico (T.S. Eliot y Mallarmé, por ejemplo, pero también el mismo J. Á. Valente). Este fenómeno de dispersión y agregación, que Mazzoni etiqueta como “coros”, es parecido al proceso de definición de las generaciones literarias en España, por el cual la

¹⁰⁶ Ibidem, pp. 112-113. Como veremos, brevemente, también en el capítulo 3.2, la posición de Eliot resulta, en esto, próxima a la de Valente. Se trata de entender el concepto de tradición (*tradition*) como reacción a este fragmentarismo, en el sentido de que el poeta reconoce pertenecer a una comunidad más amplia, lo cual le saca de este aislamiento/solipsismo. La tradición de Eliot y de Valente no tiene ninguna valencia normativa, tan sólo reconoce en la obra personal la contribución, a veces inconsciente, de una obra colectiva, pasada y presente. Esta noción se coloca más bien en una crítica del individualismo cuyo resultado es la prosecución de una poesía impersonal, que tiende hacia la supresión del autor. Véase el célebre ensayo de 1919 de T. S. Eliot, 'Tradition and the individual talent', en T. S. Eliot, *Selected prose*, edited with an introduction by Frank Kermode, Faber, London 1975.

¹⁰⁷ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 70-109 y 171-173.

crítica atribuye pertenencia o exclusión a un grupo según unos criterios estéticos supuestamente compartidos.¹⁰⁸

Efecto del nacimiento de los “coros” es también el impresionante número de “-ismos” que nacieron al principio del siglo XX, cuya extensión y complejidad sobrepasa los objetivos de este apartado. Es indudable que la estética del fragmento acoge y da expresión a muchos de los movimientos de vanguardia (baste con pensar al cubismo o al futurismo), pero la intrínseca rapidez de los cambios, la profundidad y autonomía, junto con relativa fugacidad vital de estos movimientos, convierte una hipotética labor de síntesis en algo utópico. Citaremos tan sólo un ejemplo, sea por su preponderante influencia en el ámbito de las letras hispánicas, sea por manifestar la apariencia de una forma con un peso normativo propio que acaba fundando un género: las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna.

La adherencia de la greguería al fragmento se manifiesta ya a partir de su propia definición y de su intrínseca ambigüedad: a parte de caer, por razones obvias, dentro de la categoría de las formas breves, resulta difícil indicar de forma sintética lo que realmente es la greguería. La escritura al margen (paráfrasis) de estos textos se niega, y tan sólo resulta posible escribir entre los huecos que estos textos crean en la página. César Nicolás, en su introducción a *Greguerías. Selección 1910-1960*, no puede sino definir este género como paradójico. La greguería es un arte radicalmente fragmentario, reflejo de esa primera etapa posmoderna que dio lugar al nacimiento de las vanguardias. Sin embargo, en este género tan desenfadado e irónico se llega a sintetizar toda la labor de deconstrucción y experimentación de los numerosos “-ismos” que la greguería anticipa, acompaña y supera. Estos fragmentos juegan, ante todo, con el lenguaje, que se convierte en objeto de una experimentación sin límites y de una invención de gusto neobarroco que asume el movimiento inquieto y subversivo del *flâneur* de Baudelaire, con su mirada siempre marginal y ajena. Este mismo movimiento se refleja en la composición del libro, en su macroestructura, que pide una lectura interrumpida y discontinua en cuanto la unidad temática que agregaría estos breves textos se oculta al lector y a sí misma. La discontinuidad resulta fundamental, en cuanto la forma breve y brevísima de la greguería revela la duración de lo instantáneo gracias a una revelación fulminante y epifánica

¹⁰⁸ Ibidem, pp. 213-216.

de lo óntico. Dentro de un mundo caótico y hecho de ruinas, el fragmento se convierte en un agente sinecdótico, que destaca el detalle como *pars pro toto* de una realidad que el hombre no puede agarrar y fijar sino en su paso.¹⁰⁹

Con la sustitución de Aristóteles por Einstein, el fragmento se convierte en el emblema de la nueva percepción espacio-temporal del siglo XX, sin mencionar el efecto psicológico que la Primera Guerra Mundial tiene sobre la creación artística y la filosofía (*Allegria di naufragi* de Ungaretti se compuso en las trincheras, así como el *Tractatus logicus-philosophicus* de Wittgenstein), cuyo resultado más evidente es el nacimiento de las vanguardias. La asimilación por los poetas ingleses de la poesía china y japonesa, acompañada por una relectura de los clásicos griegos y latinos (en esto baste con pensar en Ezra Pound) se refleja en la poética modernista con una búsqueda obsesiva por la discontinuidad y la yuxtaposición, por un rechazo de la diegesis a favor de la imagen, convirtiendo el fragmento en principio estructural de las obras de arte. En todo esto sobresalen el *Waste Land* de Eliot (1922), el *Ulysses* (1922) y *Finnegans Wake* (1939) de Joyce, hasta llegar al pionero de la *beat generation* americana, es decir, William Burroughs con la técnica del *cut-up*. En todo este proceso es fundamental la difusión del cine y la idea de montaje, o también el constante cruce de estéticas entre distintas artes, que modificarán la percepción misma del flujo temporal, de la acción y de la representación.¹¹⁰

El fragmento no sólo se convierte en única forma de representación de una realidad caótica y sin referencias ciertas, sino también en el espacio ideal donde se puede conservar el detalle, el momento, todo lo que podemos considerar diminuto pero al alcance del hombre. En un universo determinado e indiferente, en el cual el hombre está perdiendo, o ya ha perdido, su dimensión metafísica, el instante y el detalle se convierten en lo esencial de lo existente, la única verdad que se puede vislumbrar.¹¹¹

A esta altura trazar el recorrido del fragmento resulta prácticamente imposible. El lector

¹⁰⁹ R. Gómez de la Serna, *Greguerías. Selección 1910-1960*, edición de César Nicolás, Espasa Calpe, Madrid 1991, pp. 9-38.

¹¹⁰ J. Tytell, 'Epiphany in chaos: fragmentation in modernism', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, cit., pp. 3-15.

¹¹¹ D. Benini, '«The most delicate and evanescent moments»: frammento, spazio e tempo nelle epifanie di James Joyce', en S. Genetti (ed.), *Forme brevi, frammenti e intarsi*, cit., p. 207.

contemporáneo está llamado constantemente a participar, junto al autor, en el descifre de la obra de arte. Toda obra personal se convierte en recurrido enigmático que pide atención a la lectura y sensibilidad en la interpretación. El texto, con su *ratio* poética, ocupa una posición central, como si fuera un núcleo irradiador de significaciones, en un proceso de lectura y relectura de las obras que se hace múltiple e inagotable. Tensión hacia la conexión y la apertura son los rasgos que definen de forma esencial la escritura fragmentaria de la contemporaneidad. Emblemáticas, en este sentido, son los libros *Opera aperta* y *Lector in fabula* de Umberto Eco.

Con el modernismo y las vanguardias, el fragmento se instala firmemente en el centro del espacio literario y allí se oculta, influyendo de forma discreta y sustancial en toda producción artística del siglo XX. La progresiva disgregación de las formas y la constitución de *poetic diction* locales que la poesía moderna introduce, reafirma y expande todos los elementos peculiares de esta no-forma, que parece haber cumplido, aunque se trate de una tarea sin término y al fin y al cabo imposible, con su labor de oposición y puesta en tela de juicio de la unidad. El fragmento posmoderno, como mencionado anteriormente con respecto a la lección de C. Elias, es discurso y, a la vez, objeto de su propio discurso, es decir, praxis y teoría del fragmento confluyen, así como vaticinaron los románticos, en un único objeto, y la crítica sobre el fragmento se convierte a sí misma en obra de fragmento(s). No debe extrañar, entonces, como al lado del fragmento como expresión artística, el fragmento llegue a ser parte fundamental de la producción filosófica de muchos de los pensadores del siglo XX: baste con pensar con la inacabada *Zeit un Sein* de Heidegger (o la misma idea que se cela detrás de los *Holzwege*), *Minima moralia* de Adorno, la entera obra de Blanchot, Derrida o muchos de los escritos de Barthes, entre otros.

II

EL FRAGMENTO EN LA POESÍA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

II.1 PRIMERA ETAPA (1953-1972)

Según la sensibilidad de quien lee o haya leído la totalidad de la obra poética de Valente, se puede trazar una línea de frontera, que marca dos etapas contiguas pero radicalmente distintas en esencia. A pesar de esta separación, que resulta útil tan sólo a la hora de enfrentarse a una lectura crítica de una obra compleja y consistente, la escritura valentiana resulta progresiva: a lo largo de toda su trayectoria retoma y empuja muchos nudos esenciales dentro de un rumbo coherente que presenta escasos momentos de discontinuidad. Para nuestro análisis esta línea de frontera se coloca en *Interior con figuras* (1976), obra que inaugura una etapa nueva en la poesía de Valente, una etapa de confirmada madurez que el mismo poeta iba buscando desde su primer libro, pero que no se había manifestado aún de forma sistemática.¹¹²

La primera etapa se compone de ocho libros que todavía no resisten completamente al atractivo de lo autobiográfico y de la memoria social y colectiva. Los dos elementos, biografía e historia, representan los dos primeros escalones al descenso a la memoria de la materia verbal, dos pronombres (yo y nosotros) que todavía, en su posición superficial y cercana a la identidad autorial, pueden ser mistificados por el hombre y las contingencias y no llegan a representar una verdad que pueda ser compartida. También a nivel estilístico se pueden destacar algunos elementos recurrentes y que empiezan a ser abandonados tan sólo hacia el final de esta etapa: la presencia de poemas extensos, el uso a veces abusivo de recursos retóricos, la ironía como método de alejamiento y crítica, la rarefacción de un léxico que todavía tiene que fijarse firmemente o un trasfondo perceptible de narración que acompaña muchos poemas.¹¹³

¹¹² Entre los distintos ensayos de carácter general que intentan resumir la trayectoria valentiana señalamos C. Rodríguez Fer, 'José Ángel, poeta cero', en C. Rodríguez Fer (ed.), *Valente: el fulgor y las tinieblas*, Axac, Lug, 2008, pp. 11-24. En este ensayo se trazan cuatro líneas discursivas fundamentales: la elegíaca, que corresponde *grosso modo* a nuestra definición de poesía autobiográfica; la satírica, que determina la poesía que en distintos momentos hemos definido de reivindicación "social"; la fragmentaria, al que se llega tras *El inocente*; y el "no discurso místico", que inaugura la segunda etapa de la escritura valentiana.

¹¹³ Entre la escasa literatura crítica que se ha centrado exclusivamente en la primera etapa de la escritura valentiana señalamos M. Payeras Grau, 'Experiencia, meditación e iluminación: el poeta José Ángel Valente', en *Il confronto letterario*, N. 9, 1988, pp. 369-391. También señalamos el libro de A. López Castro, *Lectura de José Ángel Valente*, cit., citado a menudo en las siguientes páginas, que sigue siendo el monográfico más completo a la hora de leer de forma sistemática la primera etapa de la escritura valentiana.

II.1.1 A MODO DE ESPERANZA

A modo de esperanza (1954) es el primer libro de Valente y piedra angular de su entera obra. El poemario se compone de veinticinco poemas divididos en tres secciones (doce en la primera, uno en la segunda, otros doce en la tercera). Resulta enseguida evidente la simetría en la composición de la obra, lo cual se refleja también en la longitud de los poemas, que oscila entre los trece versos de *Noche primera* y los noventa y siete de *Destrucción del solitario*. Cabe señalar la presencia de otro poema extenso, 'Patria cuyo nombre no sé', al cual está dedicada la entera segunda sección. Las tres secciones resultan temáticamente heterogéneas, es decir, no hay un tema unitario, o una identidad temática, que justifique realmente esta parcelación sino que reaparecen los mismos temas en posiciones distintas a lo largo de la obra. Lo mismo se puede decir del tono y del estilo, en cuanto hay una diseminación equilibrada entre tono irónico, elegíaco, patético y de reivindicación social.

El libro se abre con un poema célebre dentro de la producción valentiana, que lleva el quevedesco título de '«Serán ceniza...»'. Por su posición de abertura y por los elementos en ello contenidos el poema no sólo prelude el rumbo poético que se irá recorriendo en la obra que lo contiene, sino de toda la trayectoria poética de Valente. Este poema, por su importancia dentro de la producción valentiana, es emblemático de una práctica que atraviesa toda la escritura de este poeta en su primera etapa, es decir, la apertura de los poemarios con un poema-síntesis, escogido por ser a la vez resumen y punto de partida del discurso desarrollado a lo largo de la obra. La presencia de estos poemas-síntesis son el primer síntoma visible de una tensión hacia lo fragmentario, en cuanto el poeta escoge un texto que se presente como punto de máxima aproximación al núcleo discursivo de la obra, convirtiéndolo a la vez en el punto germinal, del cual derivan los demás:

«SERÁN CENIZA...»

Cruzo un desierto y su secreta
desolación sin nombre.
El corazón
tiene la sequedad de la piedra

5 y los estallidos nocturnos
de su materia o de su nada.

 Hay una luz remota, sin embargo,
y sé que no estoy solo;
aunque después de tanto y tanto no haya

10 ni un solo pensamiento
capaz contra la muerte,
no estoy solo.

 Toco esta mano al fin que comparte mi vida
y en ella me confirmo

15 y tiento cuanto amo,
lo levanto hacia el cielo
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.
Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,
cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.¹¹⁴

El yo lírico se sitúa en el desierto y más precisamente emprende un verdadero viaje (“cruzo”), dentro de ese lugar que la tradición místico-religiosa de oriente ha decretado como espacio privilegiado para lograr adentrarse en la interioridad de uno mismo.¹¹⁵ La desolación, es decir, el vacío y la pobreza del entorno, se insinúan dentro del individuo hasta que no se haya asimilado al mismo, es decir, que haya una abolición de la dualidad sujeto-objeto (“el corazón/ tiene la sequedad de la piedra/ y los estallidos nocturnos/ de su materia o de su nada.”). Nótese aquí como la piedra, único elemento que el poeta reconoce en este desierto, añade un nivel de lectura adjunto que coincide con una meditación metapoética, al ser la piedra símbolo bastante difundido en la poesía del siglo XX para indicar la palabra poética. La piedra es materia y, a la vez, materia que se oculta, en cuanto su propio interior se esconde al ojo de quien mira. La desolación entonces parece poner en contacto el yo lírico consigo mismo y con una dimensión más profunda de la palabra. Al igual que Baudelaire atravesando la foresta de “correspondencias” que sería la realidad, aquí el yo lírico se encuentra en el

¹¹⁴ J. Á. Valente, '«Serán ceniza...»', en *A modo de esperanza*, en *Obras completas I*, cit., p. 69.

¹¹⁵ El sustantivo “desierto” es, de hecho, la quinta palabra del poemario (incluyendo el título). El valor de este poema es inmenso, sin duda, sobre todo desde el punto de vista de una mirada retrospectiva, en cuanto anticipa toda una serie de elementos germinales que aparecerán de forma cada vez más insistente a lo largo de la escritura del poeta. El desierto es el origen de toda la reflexión acerca de la nada, de la disolución del yo y de los discursos, de lo epifánico inmanente que encontraremos más adelante. En las palabras de E. Valcárcel: “el desierto es, en la reflexión de Valente, el lugar del no lugar, el vacío de la objetualidad, el espacio justo para el abandono del yo que permite la ocupación por el Otro en la revelación súbita y brevísima.”, E. Valcárcel, 'Variaciones sobre el pájaro y la red', en C. Rodríguez Fer (ed.), *Material Valente*, Júcar, Gijón 1994, p. 290.

territorio de lo desconocido, en donde la experiencia de la interioridad linda con lo inefable y se pone en contacto con una palabra que por traslado se califica de “secreta” y “sin nombre”. El lugar, el proceso de desposesión del individuo y la innominación verbal de la experiencia remiten de inmediato a la tradición mística, que en el caso de Valente puede resumirse con la *Noche oscura de los sentidos* de San Juan de la Cruz y en la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos.¹¹⁶

El descenso a la interioridad y el abandono del ego resultan similares a la experiencia de la muerte. Es este el tema que ocupa la meditación del poeta casi de forma obsesiva (como indica la marca temporal “aunque después de tanto y tanto no haya”) al cual no hay solución (“ni un solo pensamiento/ capaz contra la muerte”), sino en la aceptación de la condición esencial del hombre, es decir, su caducidad, su finitud. Y este momento de revelación, esta ruptura de la soledad esencial del poeta y del hombre, toma el aspecto de una “luz remota”, un asidero para un alma que parece tender hacia una visión marcadamente existencialista de la realidad.

El poeta entonces, en la tercera y última estrofa, parece reivindicar (“confirmo”, “proclamo”) su propia condición con orgullo, su materialidad de criatura mortal (“toco”, “tiento”, “levanto”, nótese como todos estos verbos remitan a un supuesto yo empírico gracias a la primera persona singular), la cual toma el aspecto fragmentario *par excellence*, es decir, la ceniza. La ceniza, resultado último del proceso de combustión es igualmente un residuo vital. Residuo es también lo que queda de la revelación, de la experiencia extrema e inefable de la interioridad, es decir, la palabra poética. La palabra, palabra recogida en el desierto, se enseña, entonces, como única forma de existencia verdadera, concedida al hombre para aceptar y vencer a la muerte.

El tema de la muerte es central en todo *A modo de esperanza*. Si por un lado la muerte representa la frontera última y obligada de la desposesión del hombre y de su pérdida de identidad (que puede leerse también de forma figurada y literaria como en el caso anterior), por el otro lado, y más concretamente, es la forma más cercana y brutal de forzar y probar los

¹¹⁶ Valente descubrirá tan sólo años después el verdadero valor de este poema y, sobre todo, del “desierto” como lugar de la epifanía. Una maduración tardía, que se basa también en una lectura retrospectiva de sí mismo a luz del encuentro con la obra de Edmond Jabès. Véase J. Á. Valente, 'Edmond Jabès: judaísmo e incertidumbre', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., pp. 662-673.

mecanismos de la memoria, es decir, de crear el olvido, la nada en que memoria e identidad desaparecen.

No extraña pues, la presencia de numerosos poemas elegíacos, dedicados a figuras más o menos cercanas a la persona del poeta. Destaca una sobre todos, es decir, su tía madrina Lucila Valente, figura femenina central en su educación, y a la cual están dedicados dos poemas: 'Lucila Valente' y 'Aniversario'. El poeta es investigador de la memoria, reanimador de fantasmas que se encarnan en la forma última de la esperanza, es decir, la palabra poética. Su dedicación se dirige también a lo universal, es decir, a extraños ('Epitafio') e incluso a una abstracción, un tipo humano universal como el que aparece en 'Misericordia'. Serían estas las primeras huellas de un proceso de acercamiento progresivo a una poesía de tipo impersonal, que intenta trascender, borrándolas, las identidades empíricas.

Sin embargo, la revelación que el poeta trae del desierto es también maldición, porque se presenta como conciencia de la inminencia del fin, que es tal tan sólo para quienes aman la vida. La fe en la palabra poética no es suficiente para abolir la muerte, y así el poeta se queda en suspenso, devorado por el miedo, como se lee en 'Hoy, igual a nunca': “Parece que el destino está en suspenso,/ que la desgracia pesa/ sin llegar a caer (...)” y el verso aislado “Tengo miedo a morir.”. La cercanía de la muerte cuestiona *in primis* la identidad del sujeto lírico, que se convierte en “máscara de nadie” como se puede leer en el poema 'Espejo'. Se notará que algunos de los elementos de «*Serán ceniza...*» aparecen aquí de forma aislada y vertidos en el espacio de un poema entero, respetando la idea de generación intrínseca al poema-síntesis. Al lado del miedo y de la meditación incesante también hay aceptación, como en 'Consiento', en donde el poeta reconoce su unicidad frente a lo real, en cuanto criatura que puede sondear (“he tocado”) el mundo gracias al lenguaje, que se convierte también en su conciencia de la inevitabilidad de la muerte:

Debo morir. Y sin embargo, nada
muere, porque nada
tiene fe suficiente
para poder morir.

5 No muere el día,
 pasa;
 ni una rosa,

se apaga;
resbala el sol,
no muere.

Sólo yo que he tocado
el sol, la rosa, el día,
y he creído,
soy capaz de morir.¹¹⁷

Este poema nos introduce también en uno de los aspectos estilísticos principales de *A modo de esperanza*. Tanto en el texto como en el libro entero es muy frecuente el uso de varias figuras de repetición.¹¹⁸ estas funcionan de acuerdo con toda la idea general que se desarrolla en la obra, es decir, el tanteo, el sondeo, el rodear un centro inefable que no puede ser repetido y que se hace presente exactamente en virtud de su ausencia en el texto. Aquí podemos individualizar una epífora en los primeros versos (“nada”), así como un “el sol, la rosa, el día” no es sino una resumen invertido de los sustantivos que aparecen en la segunda estrofa o también la reiteración de “No muere” en el primero y último verso de la segunda estrofa. Otros poemas que aprovechan el juego rítmico y semántico de las formas de repetición son 'El corazón' (“Como nada puebla el desierto, tal esta soledad;/ como la caída de una piedra en el sueño,/ tal esta soledad.// Como la sombra/ está, la noche/ está, la sed”), 'La rosa necesaria' (en este poema el sustantivo rosa aparece siete veces en los primeros catorce versos), u 'Odio y amo', con “Aquí” en posición anafórica. Las formas de repetición aunque indiquen la presencia de un núcleo de significación que subyace en el texto, no llegan a expresarlo de forma directa sino tan sólo de forma indirecta. Dentro de esta perspectiva podemos considerar este recurso retórico como manifestación de una tensión fragmentaria, que establece de forma implícita la insuficiencia del lenguaje a la hora de tramitar una significación absoluta. El centro silencioso del poema fuerza a la multiplicación y a la repetición del signo.

Sin embargo, al lado de un amplio uso de recursos de este tipo, también hay poemas que dejan transparentar un trasfondo narrativo y presentan una estructura diegética que fuerza el

¹¹⁷ J. Á. Valente, 'Consiento', en *A modo de esperanza*, en *Obras completas I*, cit., pp. 79-80.

¹¹⁸ Para un análisis más extenso de los rasgos estilísticos y métricos de las primeras dos obras de Valente señalamos el ensayo de Clara Isabel Martínez-Cantón, 'Métrica de José Ángel Valente: Análisis de *A modo de esperanza* y *Poemas a Lázaro*', en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N. 39, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/valente.html>

verso a un paso más bien prosístico y que se adapta a un contenido más social, como en el caso de 'Historia sin comienzo ni fin', 'Una inscripción' o 'El crimen', entre otros. Aunque no se puedan considerar fragmentarios, por extensión y tema tratado, hay que señalar dos poemas, cuyo título, sin embargo, aprovechan la idea de inacabado y fragmentario: 'Carta incompleta' e 'Historia sin comienzo ni fin'.¹¹⁹

Por lo que concierne en concreto a nuestra perspectiva sobre el fragmento, *A modo de de esperanza* no parece ofrecer datos concretos que podamos considerar relevantes. En este sentido, toda la obra está atravesada por una tensión hacia lo fragmentario que se manifiesta en la presencia de un poema-síntesis, de las figuras de repetición como formas de tanteo de lo absoluto y también, desde el punto de vista temático, de la muerte como punto de aniquilación, negativo y a la vez positivo, de la identidad. Sin embargo, la *ratio* poética de *A modo de esperanza* no pone al centro de su interés el fragmento, así que los elementos que hemos individualizado han de considerarse en todo momento como secundarios, por el contrario el riesgo sería de crear una ruptura dentro de una obra que es coherente y presenta una identidad fuerte construida alrededor de elementos concretos y reconocibles (el tema de la muerte, la elegía, el autobiografismo, la omnipresencia de la referencialidad a un yo empírico, la poesía como instrumento noético).

Además de estos elementos globales hemos seleccionado para nuestro análisis tres poemas, cuya composición parece acercarse de forma más plena a nuestra definición de fragmento: 'Noche primera', 'El circo: cinco fragmentos' y 'De vida y de muerte'.

¹¹⁹ Cuando hablamos de poesía "social" con respecto a Valente, cabe distinguir la connotación peculiar en que usamos este término. Los rasgos sociales de la poesía Valentiana se intensifican con *La memoria y los signos* hasta *Presentación y memorial para un monumento*, para ser luego progresivamente abandonados. Esta vertiente, que constituye también una línea temática, ha de verse como consecuencia o expansión del elemento autobiográfico, es decir la memoria individual, que traspasa o toca simplemente el ámbito colectivo. También nace de la idea de una subversión del orden, de un restablecimiento de la equidad social a partir de una revolución del lenguaje. La poesía social valentiana entonces no ha de entenderse en absoluto como poesía derivada de esa escritura "social" del posguerra, contra la cual Valente ha luchado a menudo. Su posición queda clara y definida dentro de los ensayos que constituyen la primera sección de *Las palabras de la tribu*.

NOCHE PRIMERA

5 Empuja el corazón,
quiébralo, ciégalo,
hasta que nazca en él
el poderoso vacío
de lo que nunca podrás nombrar.

Sé, al menos,
su inminencia
y quebrantado hueso
de su proximidad.

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

Alza entonces la súplica:
que la palabra sea sólo verdad.¹²⁰

El poema, el más breve de *A modo de esperanza*, se presenta en cuatro estrofas, de cinco, cuatro, dos y dos versos. El título resuena de matices bíblicos (Génesis) pero también de un trasfondo erótico (la primera noche de boda). En ambos casos nos encontramos frente a un poema que investiga el acto unitivo que se da en el acto de creación.

Desde el principio, el texto presenta un dato interesante, que reaparece de forma cada vez más insistente a lo largo de la primera etapa valentiana, es decir, el uso de la segunda persona singular. En este caso no podemos hablar realmente de un diálogo, en cuanto el yo se relaciona con la segunda voz mediante imperativos (“empuja”, “quiébralo”, “ciégalo”, “sé”, “alza” y un impersonal y casi bíblico “que se haga”), lo cual la convierte en entidad muda y receptiva de una orden. Primera parte, o fragmento de un diálogo, entonces, aunque el tono general del poema parece no suponer la posibilidad de una respuesta. Como podemos notar por la secuencia de los verbos, nos encontramos otra vez frente al mismo proceso de conocimiento que se daba en ‘«Serán ceniza...»’: acción, revelación/re-conocimiento y presentación. En este caso en vez del desierto, hay una invocación a la noche, que es limitación de los sentidos, descenso a la interioridad y espacio de manifestación de la memoria. Al lado de San Juan de la Cruz, que mencionamos antes, podemos recordar también el mito de la ceguera homérica. También en este caso se hace referencia a la piedra, calificada

¹²⁰ J. Á. Valente, 'Noche primera', en *A modo de esperanza*, en *Obras completas I*, cit., p. 79.

de “nocturna” y “sola”, lo cual indicaría no sólo la palabra poética, sino la unicidad de la poética que nace de este proceso de descenso a la interioridad.

Los tres primeros verbos de la primera estrofa (“empuja”, “quíbralo”, “ciégalo”) remiten a un acción de ruptura, cuyo resultado, es un “quebrantado hueso”. Se rompe el corazón, lugar de la unidad del individuo, para poder crear un vacío que se coloca en la “inminencia” y en la “proximidad”, inalcanzable, sin embargo, por el poeta, y del cual sólo puede darse como testimonio esa piedra solitaria que el poeta suplica sea palabra poética verdadera.

Aunque el proceso de conocimiento se explica en este poema mediante un pseudo-desenlace, es decir, un recurso diegético que daría al poema un estatuto de finitud y autonomía, la explicación del mismo resulta parecida a la idea de fragmentación que hemos visto en relación al primer capítulo: a una ruptura (enfaticada aquí por medio de tres verbos consecutivos) sigue la creación de una ausencia (el vacío) sin embargo presente (la inefabilidad) dentro del residuo, es decir, la piedra, que es la palabra poética. El texto, entonces, resulta marcadamente metapoético, en cuanto enseña al lector el proceso de conocimiento que supone la escritura, destacando el aspecto fragmentario del resultado que este proceso crea.

EL CIRCO: CINCO FRAGMENTOS

I

Nada aquí, nada
del otro lado.
Nada.
Escamoteo, juego
5 puro de la nada.
Y de todas las nadas
eres capaz al fin
de obtener sólo nada.
De tu bombín, de nada,
10 tus naipes o tus pájaros.

II

Y yo aquí,
parte de cien, de mil,
parte de todo,
cuerpo ciego, sin límites,
5 tan fijo.
Tú, sin embargo, arriba,

tan precisa,
nadadosa en el aire
sin amarras,
10 cuerpo sólo de ti,
que no se apoya,
que no asciende
ni cae,
15 se mece, dura
sin trapecio
y nivel,
fuera de todo.

III

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

IV

El osos, el ursus,
tan digno y tan antiguo,
que ha estado en París,
5 en Budapest, en Roma,
tan serio en apariencias,
puede bailar el mambo.
La misión del león
es ser el ferocísimo
10 león de tres comillos
y tiene un gran bostezo,
demasiado grande
aun para su boca.
El mono es despreciable,
insultante e igual
15 a cierto conocido.
La foca,
el elefante,
el oso y el león,
el mono, el hombre.

20 El hombre hace sonar un látigo redondo.

V

5 ¿Y tú que haces ahí,
fuera del circo, fuera
del mundo, contemplando
un elefante de papel pintado,
niño de nadie, niño
que jamás ha reído?¹²¹

Más interesante que el contenido de estos cinco fragmentos es la estructura del poema. Se nota enseguida cómo los cinco fragmentos, que son realmente poemas breves y autónomos, van simplemente numerados y se agrupan bajo un mismo título, que indica también el núcleo temático que los unifica. El poema se divide entonces en cinco distintos poemas o, al contrario, éstos confluyen como partes para constituir un poema único sobre el mismo tema. Sin embargo, en este sentido, el número cinco resulta puramente arbitrario, en cuanto podrían caber bajo el mismo título un número infinito de poemas variaciones, dedicados a aspectos distintos del circo. De ahí la ambigüedad estructural del fragmento, que permite la variación infinita, la proliferación del signo a partir de un mismo centro de sentido. Los cinco poemas son breves y vívidos al igual que instantáneas fotográficas, pero resultan filtradas por un filtro de especulación irónico y a la vez melancólico.

El primer fragmento está dedicado a la figura del ilusionista y se enfoca, sobre todo, mediante la reiteración de ese “nada”, en la verdadera potencia mágica del artista, que reside en la facultad de crear maravilla con escasos recursos (“bombín”, “naipes”, “pájaros”) y trucos de percepción. Sin embargo, la ironía se convierte en resentida amargura en cuanto el acto es pura ilusión, es decir, mentira, que además no crea nada que ya no estuviera allí, entre las manos del mago, desde el principio: “Y de todas las nada/ eres capaz al fin/ de obtener sólo nada”. Podríamos interpretar este breve fragmento también como una reflexión desconfiada sobre el quehacer poético, en cuanto el escritor, así como el mago, trabaja con la nada y con lo inconsistente, y llega a crear algo igualmente efímero.

El segundo fragmento es una imagen de una trapecista. La versificación es breve y casi nerviosa y reproduce la instantaneidad de la visión, el momento mismo en que el cuerpo de la

¹²¹ J. Á. Valente, 'El circo: cinco fragmentos', en *A modo de esperanza*, en *Obras completas I*, cit., pp. 95-97.

artista se queda perfectamente en equilibrio en el aire entre subida y caída. El yo queda literalmente fascinado, es decir provoca una suspensión en el lenguaje gracias a la completa atención que el objeto de su mirada requiere. Mirada en la lejanía que destaca la distancia entre la masa del público al cual el yo lírico pertenece (“Y yo aquí,/ parte de cien, de mil,/ parte de todo,”) hasta llegar a identificarse completamente en su conformidad (“cuerpo ciego, sin límites/ tan fijo”). Los hombres corrientes están atados a la tierra, por lo cual la artista es una figura de alteridad (“fuera de todo” concluye el poema), que la mirada del poeta convierte casi en aparición angélica, aunque no trascendental o divinizada.

El tercer y cuarto fragmento son respectivamente una descripción del payaso y el otro de los animales del circo. Mientras la primera se convierte en una brutal reflexión sobre la pobreza de condición del hombre (“tan animal, tan hombre,/ dios de risa”); la segunda, gracias a una visión irónica de los actos interpretados por los animales, llega a distinguir el hombre, representado por el amaestrador, de los animales tan sólo por su crueldad y capacidad de dominio (“La foca,/ el elefante,/ el oso y el león,/ el mono, el hombre./ El hombre hace sonar un látigo redondo.”).

El quinto y último fragmento introduce un dato fundamental que básicamente reescribe toda la secuencia, llegando de algún modo a darle mayor coherencia y unidad narrativa, en cuanto pide al lector volver a leer los fragmentos anteriores para buscarle un nuevo sentido. Hay que considerar entonces el poema como un contenedor cerrado, del cual los fragmentos son momentos seleccionados quizás al azar excepto por este último. De hecho vemos que éstos no son recuerdos sino visiones, sueños a ojos abiertos, de un niño que no puede acceder al circo y queda fascinado por el cartel pintado que propaga el espectáculo. El fragmento es muy breve y se dirige a un tú en forma de pregunta. Podemos pensar en el poeta que se interroga a sí mismo al recordar esa ocasión perdida y tan sólo imaginada. Lo fragmentario nacería entonces a partir del vacío de una experiencia negada, es decir, una experiencia o memoria ausente, que al no darse o cumplirse preserva toda su potencialidad, desembocando así en la pura imaginación.

Llega a cobrar más sentido entonces la amargura hacia el mago y su “juego/ puro de nada” y que el poeta acaba de replicar, o también la fascinación por la belleza femenina, así como el tono casi sarcástico en la descripción de los animales o el juicio despiadado sobre el payaso,

rasgos éstos indudablemente adultos y retrospectivos.

DE VIDA Y MUERTE

Pero seamos, al fin,
intrascendentes,
sin nudos y metáforas
seamos.

5 Sencillamente así,
 igual que somos,
 según la piel y el ritmo
 del corazón seamos.

10 Para morir,
 para vivir,
 para morir de cara.

 Para morir.
 Para vivir.

15 Para morir
 de haber vivido.
 Y basta.¹²²

Este es el poema que cierra *A modo de esperanza*. Tras el recorrido empezado en el desierto y que ha llevado el poeta a través de distintas etapas llegamos a este breve texto que contiene, ante todo, un augurio, un propósito ético-estético que se cumplirá sobre todo en la segunda etapa de la escritura valentiana: la caída de la máscara de la ficción (“metáforas”) para abrazar una dimensión más espontánea e inmanente (expresado por litotes con “intrascendentes”) de la palabra poética. Las dos primeras estrofas parecen como sacadas de un discurso o una reflexión previa y la conjunción adversativa “pero” que abre el poema refuerza la idea de un vacío anterior, de una fractura con algo que ya ha sido discutido y ahora se resume y se concluye en este poema. El poema parece ser un *a parte* o un *a posteriori* que quiere de alguna manera poner en segundo plano todo lo que se ha tratado en la obra para sacar de la misma la única lección válida como si fuera una nota al margen. El sintagma “al fin” del primer verso añade un matiz coloquial y de conclusión que se refuerza con el último verso “Y basta”.

Por el contrario, la segunda parte del poema parece referirse más bien al tema subyacente a

¹²² J. Á. Valente, 'De vida y muerte', en *A modo de esperanza*, en *Obras completas I*, cit., pp. 100-101.

toda la obra, es decir la tensión entre vida y muerte y la búsqueda de una dimensión de aceptación y equilibrio. Podríamos definirla una conclusión temática de la obra. Sin embargo, estos ocho versos aprovechan un juego de repetición (“para”, “morir” y “vivir”), enfatizado por el espacio blanco que queda entre las estrofas, para crear un ritmo y un tono que resultan cargados de *pathos*, por lo cual se traiciona en parte la idea inicial de abandonar todo tipo de artificio retórico.

II.1.2 POEMAS A LÁZARO

La obra, publicada en 1960, se compone de cuarenta y tres poemas así repartidos: 'Primer poema' en posición de abertura, cinco poemas en la primera sección, doce en la segunda, cinco en la tercera, diecinueve en la cuarta y uno, 'La salida', en la quinta. Tres breves citas componen un epígrafe inicial. Es inmediatamente visible como la estructura del poemario no resulta simétrica como en el caso de *A modo de esperanza*, en cuanto sigue un criterio de distribución de los textos supuestamente temático. Sin embargo, el centro discursivo que define el perfil de la obra se encuentra ya en el título, y precisamente en la presencia del personaje bíblico de Lázaro, tercera resurrección por el Cristo testimoniada en los Evangelios. En la obra de Valente esta figura lírica asume dos distintos niveles de significado: por un lado representa la palabra poética, que vuelve de la oscuridad como luz renacida que ilumina la vida; por la otra, representa al hombre iniciado en el misterio de la muerte, que sobrevive a ella para volver renovado. La resurrección es posible tan sólo gracias a la palabra, a la locución (“¡Lázaro, ven afuera!” Juan, 11:43 o en la *vulgata* “Levántate y anda”).

El tema de la aceptación de la finitud humana de *A modo de esperanza* aquí se desarrolla ulteriormente en un proceso de muerte y resurrección, de llegada a una vida más plena y consciente gracias a la poesía, encarnada precisamente en este personaje que acompaña al lector a lo largo de todo el libro. La “luz remota”, señal de la esperanza, que cerraba el ‘«Serán ceniza...»’, se convierte, en este poemario, en llamada a una vida renovada, en una transformación en vida, posible tan sólo gracias a la *poiesis-noesis*.

Poemas a Lázaro se abre con un texto, 'Primer poema', cuyo contenido resulta ser no sólo síntesis de todo el recorrido de la obra, sino también una verdadera declaración de poética acerca de la necesidad de una poesía impersonal que, aunque no se cumpla totalmente en esta obra, adquirirá mayor consistencia hacia el final de la primera etapa de la escritura de Valente, hasta llegar a ser uno de los elementos más importantes de su poesía. En este sentido, *Primer poema* representa no solo un momento necesario en la realización de una estética sino, idealmente, una nueva fundación. De ahí que el título, que hace referencia a la posición inicial dentro del libro, podría también interpretarse como la voluntad de reescribir o reanudar la

obra anterior, en el sentido de que el poeta fija aquí un nuevo origen desde el cual la poesía puede volver a buscar su propio sentido:

PRIMER POEMA

No debo
proclamar así mi dolor.
Estoy alegre o triste y ¿qué importa?
¿a quién ayudaré?
5 ¿qué salvación podré engendrar con un lamento?

Y, sin embargo, cuento mi historia,
recaigo sobre mí, culpable
de las mismas palabras que combato.

10 Paso a paso me adentro,
preciosamente me examino,
uno a uno lamento mis cuidados
¿para quién,
qué pecho triste consolaré,
qué ídolo caerá,
15 qué átomo del mundo moveré con justicia?
Remotamente quejumbroso,
remotamente aquejado de fútiles pesares,
poeta en el más venenoso sentido,
poeta con palabra terminada en un cero
20 odiosamente inútil,
cuento los caedizos latidos
de mi corazón y ¿qué importa?
¿qué sed o qué agobiante
vacío llenaré de un vacío más fiero?

25 Poeta, oh no,
sujeto de una vieja impudicia:
mi historia debe ser olvidada,
mezclada en la suma total
que la hará verdadera.
30 Para vivir así,
para ser así anónimamente
reavivada y cambiada,
para que el canto, al fin,
libre de la aquejada
35 mano, sea sólo poder,
poder que brote puro
como un gallo en la noche,
como en la noche, súbito,
un gallo rompe a ciegas
40 el escuadrón completo de las sombras.¹²³

¹²³ J. Á. Valente, 'Primer poema', en *Poemas a Lázaro*, en *Obras completas I*, cit., pp. 107-108.

El contenido del texto no necesita de una especial paráfrasis y resulta bastante lineal en el desarrollo del discurso. El poeta apuesta por una poesía que abandone el solipsismo romántico, la supuesta centralidad del yo empírico y de la experiencia biográfica que se celan detrás de la palabra poética, en cuanto la poesía de ese ámbito no puede anhelar a la salvación, como se lee en la primera estrofa, en cuanto destinada a perecer. Sin embargo, el poeta reconoce su debilidad a la hora de alejar del proceso creativo la dimensión autobiográfica (“Y, sin embargo, cuento mi historia,/ recaigo sobre mí, culpable/ de las mismas palabras que combato”), lo cual mistificaría toda experiencia de descenso interior (segunda estrofa) y de recepción de la palabra como entidad inmanente. El verso ha de entenderse también como manifestación del enlace indisoluble que une experiencia vital y creación artística, sin por esto renunciar a encontrar una palabra que transforma, de forma análoga a la muerte/resurrección de Lázaro, la experiencia en literatura.

Se hace referencia al *topos* de la “vergüenza de la poesía”, en cuanto arte que en la época moderna se asocia con la individuación y el sentimentalismo (“Poeta, oh no,/ sujeto de una vieja impudicia”). Valente parece retomar la lección de T.S. Eliot cuando declara su voluntad de desaparecer, como una voz se diluye dentro de un coro, dentro de la anonimia garantizada por la pertenencia a una tradición que supera al individuo y por eso resulta más verdadera y perdurable. Por último hay que subrayar el verbo “rompe” del penúltimo verso, que resulta interesante a raíz de nuestras consideraciones sobre el fragmento. El canto que al fin nace desde la interioridad ahora despojada del ego, se asocia a la luz (revelación) que tiene que romper la noche que lo engendra, salir de ella con violencia, al par de un nacimiento o de una encarnación. Usamos aquí esta analogía con la gestación y el dar a la luz, en cuanto el mismo motivo reaparecerá a menudo en la obra de Valente como forma de expresar el proceso creativo.

La primera sección trata temáticamente de la relación entre hombre y divinidad. Es la que más se acerca por tono y forma del discurso al motivo evangélico de Lázaro. El hombre, creado o re-creado, interroga la divinidad para darle sentido a su propia mortalidad. Dentro de la brutalidad y vacuidad de la existencia el hombre (“la criatura”) busca alivio a su tormento, que es ante todo causado por la imposibilidad de conocer(se). Sin embargo, todos los poemas de la sección, aunque remitan de forma directa o indirecta a la presencia de una segunda

persona, no admiten y no consiguen alcanzar al otro, es decir, la divinidad remota y muda. Lo sagrado, es decir, lo que es otro con respecto al individuo, se sitúa fuera del lenguaje, en cuanto origen del lenguaje mismo. Como en el caso del fragmento, este retiene en sí su propio origen que, sin embargo, se sitúa fuera de sí mismo y en cuanto ausente es también inalcanzable.

En tan sólo cinco breves poemas Valente traza un perfil del hombre y de sus aflicciones existenciales y encuentra, en el poema 'Cae la noche' que cierra la sección, una esperanza de renovación tan sólo en la poesía, que se convierte en forma de supervivencia de lo absurdo.

Sobre la segunda sección, más heterogénea en el tono general, gravita todo el peso de la conciencia de la muerte y el miedo a la inminencia del fin. De hecho, se siente palpable la presencia del topos del *carpe diem*, como en 'El día' (“Pero no esperes nunca, nunca esperes/ la madurez del fruto hasta muy tarde”), en 'La última palabra' (en donde el habla se convierte en la última frontera de libertad frente la muerte) o en 'La cabeza de Yorick', cuyo título remite, en la *vulgata*, al célebre monólogo de Hamlet aunque en la obra de Shakespeare el descubrimiento de la calavera de Yorick se coloca en otro lugar y es simplemente ocasión para un *memento mori* y una reflexión sobre el destino último del hombre. Sin embargo, toda la sección está íntimamente encaminada a enfocar el límite de la palabra poética (el “muro” que aparece a menudo citado), de su insuficiencia en reproducir la experiencia que la genera ('Entrada al sentido', 'La luz no basta', 'El otro reino', por ejemplo).

La misma idea atraviesa también la tercera sección. En 'Como un relámpago' se lee: “estallaba/ a nuestros pies/ la vida”, es decir, la inmanencia de lo existente (en este caso la experiencia del amor y del desamor), se reproduce en la palabra poética de forma inesperada y alumbradora, al lado de las intenciones del propio poeta. Sin embargo, el hombre está imposibilitado en retener y reconocer la experiencia en su producirse y puede tan sólo volver a ella en la memoria, es decir, en la soledad y por medio de la palabra, que siempre es insuficiente y fragmentaria:

Tú dijiste: –Detenla,
y no era posible.

Ahora la memoria
en soledad la busca.

5 Pero difícil es
 y triste
 con manos pensativas
 reconstruir la simple
 razón de la alegría.¹²⁴

El mismo tema se repite en 'Maternidad', poema en el cual el poeta declara la imposibilidad de “repetir”, con su arte, la fuerza del nacimiento, mientras que en 'Hemos partido el pan' volvemos al principio del proceso creador, en donde el poeta “rompe” el pan de la vida de forma comunitaria para poder recibir la “claridad”.

Estos rasgos metapoéticos se refuerzan en la sección siguiente (la cuarta), que se abre con dos poemas dedicados exclusivamente a la investigación del poema como objeto estético, lo cual refuerza toda esa dimensión matérica y sensorial del proceso de conocimiento poético que hemos visto en la obra anterior: 'Objeto del poema' y 'El cántaro'. El primer poema se enfoca en el proceso de tanteo que el conocimiento poético implica: aproximación continua al objeto del poema, que se revela tan sólo en el momento adecuado como revelación inmanente; el segundo se enfoca más bien sobre la constitución formal del texto usando la analogía del cántaro (y aprovechado también la paronomasia entre cántaro y canto), de decir, subrayando su esencia aérea y su centro vacío.

En esta sección también encontramos rasgos de poesía con contenido de reivindicación social ('A don Francisco de Quevedo en piedra' o 'Cementerio de Morette-Glières, 1944', por ejemplo) y también poemas con un trasfondo narrativo, que implican elementos diegéticos o diálogo entre personajes, lo cual afecta también a la longitud de los poemas, como en el caso de 'La salida' (sección quinta y cierre de la obra), poema extenso que llega a los doscientos noventa y cinco versos.

Con respecto a *A modo de esperanza*, *Poemas a Lázaro* resulta una obra más compleja, desde el punto de vista de la amplitud de temas tratados (que, sin embargo, encuentran su

¹²⁴ J. Á. Valente, 'Como un relámpago', en *Poemas a Lázaro*, en *Obras completas I*, cit., pp. 127-128.

coherencia en la figura de Lázaro), como de la composición y de los tonos empleados. En este sentido parece señal de una maduración intelectual y de una abertura hacia lo exterior la presencia de numerosas dedicatorias a figuras del mundo intelectual de Valente (Carlos Bousoño, Alfredo Costafreda, J. A. Goytisolo, J. L. Aranguren y Vicente Alexandre) al igual que el empleo de epígrafes. este último, sobre todo, resulta un recurso interesante desde el punto de vista de lo fragmentario, en cuanto la cita extrapolada y re-colocada no sólo cobra un nuevo significado al aislarse, sino que también echa una nueva luz sobre el texto que encabeza y, a la vez, traza un mapa de la lecturas de Valente. Así encontramos, citas del Génesis, de John Donne, de Quevedo y del Apocalipsis, las cuales, en su mera presencia, anticipan el tema tratado por los poemas que encabezan.

En este sentido, destaca, por su posición de abertura, el tríptico que antecede 'Primer poema', el cual crea, en tan sólo cinco versos, el núcleo discursivo de todo *Poemas a Lázaro*. La cita de Miguel de Unamuno (“me muero cada día/ y cada día resucito”), introduce el tema de la muerte así como el de la resurrección, es decir, el ciclo de destrucción y creación constante al cual el poeta se somete para alcanzar el punto cero de la poesía, en donde la palabra poética aparece inmanente y desposeída. Los versos “un hombre que vigila/ el sueño, algo mejor que lo soñado” de Antonio Machado, parecen remitir a la figura de Lázaro, o incluso del mismo poeta, como guardián en la vigilia, que es también víspera, o sea, espera activa de un acontecimiento. Por último el verso de Juan Ramón Jiménez, “¡qué poco tiempo más único!”, que es una celebración de la brevedad de la existencia.

La figura de Lázaro actúa en este poemario como destinatario y agente ideal del discurso de la obra. Su papel de centro semántico oculto, permite una constante presencia/ausencia del principio estructurante de la obra, que mantiene su coherencia precisamente a partir de esta tensión. Como la poesía nace de lo invisible, o mejor dicho, en la frontera entre visible e invisible, el poemario nace de la gravitación alrededor de un centro que no llega a manifestarse de forma unitaria.

Por lo que concierne al fragmento en *Poemas a Lázaro*, hemos seleccionado los siguientes poemas: 'Soliloquio del creador', 'Tres fragmentos' y 'Sobre el lugar del canto'.

'Soliloquio del creador' es el segundo poema de la obra e inaugura la primera sección. El texto contiene algunos elementos importantes, en cuanto no sólo justifica el desarrollo

temático de la sección entera sino que resume algunas de las inquietudes recurrentes en la obra:

SOLILOQUIO DEL CREADOR

Dijo Dios: Hagamos al hombre.
Génesis 1:26.

La criatura
salida de mis manos
alzó los ojos ciegos, dijo: –Tú.
Sabía que era
5 distinta de mí mismo
Creía en mí.
(Oh, nunca tanto amor
dejó abrasar tan quebradiza hechura.)
Alzó los ojos ciegos: –Tú me has hecho.
10 Ahora te pregunto. ¡Dime. Dime!
(Envuelta en mí latía
no con vida distinta...)
–¡Dime, dime!
(...pero jamás podría
15 comprender mi palabra.)¹²⁵

El título, de por sí, resulta extremadamente interesante. El poema se define como “soliloquio” de un “Creador” que, como indica la cita que encabeza el poema, resulta ser Dios mismo y que aquí desempeña el papel del yo lírico. Esto descarta entonces interpretar el poema según su latencia metapoética y refuerza la especulación, o el trasfondo, teológicos de toda la sección.

En un acto de amor Dios crea al hombre, pero este no tiene todavía nombre y se define simplemente como “criatura”. La naturaleza matérica de la criatura se implica en el segundo verso, “salida de mis manos”, que remite al relato del Génesis según el cual el hombre se creó moldeando el barro. El hombre vive desde su primer momento en la ceguera (“ojos ciegos” se repite en dos ocasiones distintas como rasgo calificativo de la criatura), es decir, está imposibilitado en ver su propio creador y tan sólo puede acercarse a la divinidad preguntando, movido por la fe (“creía en mí”), usar su propia voz como órgano sensorial. Sin embargo, el intento de comunicación resulta frustrado desde el principio. Aunque creador y creado compartan el mismo intento de aproximación (“Envuelta en mí latía/ no con vida distinta...),

¹²⁵ J. Á. Valente, 'Soliloquio del creador', en *Poemas a Lázaro*, en *Obras completas I*, cit., p. 109.

la palabra divina resulta fuera del alcance del hombre (“...pero jamás podría/ comprender mi palabra”). La creación divina, o *lato sensu* todo tipo de creación, empieza por el reconocimiento del otro, es decir, por el moldeamiento de una persona segunda, distinta de sí mismo. Ese “Tú” que es la primera palabra pronunciada por el hombre, fija de forma indudable la otredad, con respecto a lo divino, de sí mismo (“Sabía que era/ distinta de mí mismo”). El hombre pregunta de forma insistente, interroga al otro, pero, a diferencia de Dios, no puede oír, ver, entender así que el soliloquio del creador se convierte también en soliloquio del creado.

En esto reside el aspecto fragmentario de este texto, el cual puede extenderse a toda la sección y a la misma concepción estética que subyace en *Poemas a Lázaro*. El poema, y los poemas, son fragmentos de un diálogo que nunca llega a producirse. Diálogo con el otro, con lo sagrado, diálogo con la memoria pero, al fin y al cabo, diálogos en una soledad que los convierte en soliloquios. De hecho, el poema siguiente 'El muro (Voz de la criatura)' manifiesta esta tendencia fragmentaria que empuja los poemas a buscar entre ellos una complementad o un contrapunte, en cuanto siempre hay un residuo semántico inagotable o inexpresado que produce una multiplicación de los signos alrededor de sí mismo. En 'El muro', la otredad resulta próxima pero inalcanzable, aprovechando la imagen del muro que limita la visión del hombre (recuperando la ceguera primordial), pero todavía mantiene la esperanza de poder comunicar mediante la voz y el oído. El muro representa entonces el lugar liminar entre visible e invisible, frontera de lo cognoscible y lugar privilegiado para la manifestación de la palabra poética:

5 En la espesura de este muro puse
 mi oído. Golpeé tres veces,
 cien, mil, toda mi vida. Dije
 tu nombre, dije:
 –No sé tu nombre.
 Puse mi oído; deseaba voces,
 una respuesta, un eco.¹²⁶

'Soliloquio del creador' es un poema-síntesis, cuyos aspectos fundamentales se desarrollan desde distintas perspectivas a lo largo de la sección y, de hecho, esta primera estrofa parece

¹²⁶ J. Á. Valente, 'El muro (Voz de la criatura)', en *Poemas a Lázaro*, en *Obras completas I*, cit., pp. 109-110.

resumir y reanudar cuanto se ha dicho anteriormente. La presencia de una frontera infranqueable que corta toda posibilidad de comunicación limita el hombre al uso de recursos sonoros para investigar el “más allá” (sintagma que se repite tres veces en las tres estrofas sucesivas) del muro. Pero como Dios no había nombrado al hombre, el hombre desconoce el nombre de Dios, de ahí que no pueda evocarlo ni conocer su identidad más profunda. La poesía, entonces, manifiesta su esencia enigmática y paradójica, en cuanto interrogación que no llega a recibir respuesta, la respuesta que se sitúa en el origen, así como se lee explícitamente en el poema 'La ciudad destruida': “Pero no preguntéis,/ porque la respuesta es anterior a la pregunta/ y no puede encontrarla”.

TRES FRAGMENTOS

I (EL GALLO)

Vibra en la roja cresta
el fuego coronado
y despierta la sangre.

5 La arena está cubierta
de exhaustos luchadores.

10 Pero tú, el incansable,
alza tu poderío,
incorpórate, templa
la terrible garganta: clava
tu agudas espuelas
en los tibios costados de la sombra.

Corra toda tu sangre,
sin fin corra tu sangre.

15 Y viril nazca el canto,
como una saeta,
sobre la noche hembra,
abatida en los campos.

II (GALLO DE VELETA)

Lo enciende el viento,
lo desnuda el viento.

Es olvido y mudanza
y también permanencia.

- 5 Parece casi un alma,
 en memoria del alma
 levantado en las torres.
- 10 La primavera llueve
 y le da mansa herrumbre,
 el invierno se encrespa
 en su aguda silueta.
- 15 Su azar es destino
 (gallo del desafío:
 norte o sur, cara o cruz,
 cambiadoras veletas,
 veladoras veletas...)
 en memoria del alma.

III

(FRAGMENTO FINAL)

- ¿Un día han de cantar en la tierra desnuda?
- 5 ¿Proclamarán un día
 cuyo sol solitario
 alucinadamente
 queme nuestros despojos?
- ¿Vacío estará el aire
 y cantarán arriba,
 metálicos y ciegos,
 los gallos?¹²⁷

Desde nuestra perspectiva el título es de por sí explícito: 'Tres fragmentos'. A diferencia de 'El circo: cinco fragmentos' que hemos analizado anteriormente, aquí no hay mención del tema que agruparía estos tres poemas. Sin embargo, cada poema está encabezado por un subtítulo entre paréntesis, lo cual destaca, por un lado, la individualidad propia de cada uno de ellos y, por el otro, su subordinación a un discurso más general. Este recurso, que se retoma también en *Treinta y siete fragmentos* y a partir de *El fulgor*, con algunas modificaciones desde el punto de vista gráfico y una distinta función, será empleado como única forma para titular los poemas (título en cursivas entre paréntesis y al final del poema).

Los tres fragmentos gravitan alrededor de una imagen esencial, la del gallo, que en el primer poema se asocia a la corporeidad del canto (“templa/ la terrible garganta”), es decir el

¹²⁷ J. Á. Valente, 'Tres fragmentos', en *Poemas a Lázaro*, en *Obras completas I*, cit., pp. 135-136.

poder de la voz contra la oscuridad: “Y viril nazca el canto,/ como una saeta,/ sobre la noche hembra,/ abatida en los campos”. La misma imagen asociada al canto aparecía también en el cierre de 'Primer poema': “poder que brote puro/ como un gallo en la noche, súbito, / un gallo rompe a ciegas/ el escuadrón compacto de las sombras”. En esta primera fase de la poesía valentiana el canto tiene rasgos masculinos, algo que se invertirá por completo a partir de los años ochenta. El gallo, que es macho, se define a través de una serie de adjetivos (“roja cresta”, “incansable”, “terrible” “agudas”, “viril”) que, aunque hiperbólicos según el léxico usual de Valente, quieren subrayar la aspereza de la lucha emprendida contra sus rivales para llegar a dominar la noche y anunciar el alba.

El segundo fragmento traslada la imagen del gallo a un simulacro, la veleta, e investiga la relación que hay entre representación y ausencia del objeto. La veleta es un objeto pasivo que sufre los agentes atmosféricos (el viento, la lluvia, el frío) y a pesar de eso, en cuanto pura representación, persiste como señal de un *había* que gracias a su reducción a signo es un *será*. La veleta es análoga a la palabra, que existe plenamente tan sólo en la desaparición del objeto que designa.

El tercer fragmento, al igual que el quinto de 'El circo: cinco fragmentos', se compone de una pregunta, aquí dividida en tres distintas según la andadura estrófica, pero que se resume en el primer verso: “¿Un día han de cantar en la tierra desnuda?”. El poema toca el tema de la supervivencia del canto al propio poeta y, en definitiva, a la humanidad misma: el canto inicial (el gallo) convertido en signo permanente (la veleta) está destinado a un tiempo futuro en el cual el hombre estará ausente, es decir, acabará superando la mera existencia del poeta. Este fragmento tiene parecido con el célebre *koan* del árbol, pregunta paradójica formulada por los maestros del budismo zen para despertar el *satori* en sus discípulos: “¿Si un árbol cae en medio de la foresta y nadie lo escucha, hace ruido?”. La existencia del signo poético más allá del sujeto no sólo es tema de reflexión constante en la poesía poética, sino es también uno de los rasgos que fundan la modernidad literaria a partir de Baudelaire.

Desde el punto de vista del discurso podemos ver como hay una progresión temática que, desde una imagen esencial y calificada de forma vívida, llega a convertirse en pregunta filosófica y universal sobre el destino último del hombre. Los tres fragmentos, entonces, aunque resulten autónomos, están íntimamente enlazados, y no sólo por el uso de la misma

se conforma más bien como punto del origen que no admite fronteras. Esta idea se refuerza más bien en la segunda etapa de la escritura valentiana, y permite al poeta relacionarse con su propia condición de exiliado y también con otros autores o intelectuales en su misma situación, como María Zambrano, Paul Celan o Edmon Jabés, entre otros. En este poema, entonces, el “lugar” no encarna todavía de forma completa la idea de un espacio transhistórico y transnacional constituido por la palabra poética y en el cual convergen o se encuentran distintas voces, sino que mantiene un matiz de denuncia social (la repetición anafórica de “este” en la última estrofa nos sitúa precisamente en la condición del poeta), reforzado por los poemas que lo preceden ('La plaza', 'Cementerio de Morette-Glières, 1944', 'La mentira').

El poema trata precisamente de la “mentira y sus vástagos” causados por la represión de la dictadura: el odio insanable, la violencia, la pérdida de solidaridad, la corrupción, el miedo, hasta llegar a la decadencia de una patria que había sido “solar prodigioso de una casa más grande”. El poeta no renuncia todavía a su mandato social y se reconoce como participe de la historia que lo ha engendrado y contra la cual quiere combatir (“-hijo soy de esta historia-”). Nos encontramos, parece, lejos de las premisas dictadas por 'Soliloquio del creador', y por esa imposible búsqueda espiritual que era también búsqueda de la manifestación inmanente de la palabra poética. El poeta busca sí, una palabra para sí mismo, pero también una palabra que sea justiciera y que pueda rescatar las distorsiones y los crímenes que los hombres causan y sufren por medio de un lenguaje mistificado y corrupto. Este tema, entre otros, ocupa distintos ensayos escritos en la misma época y recogidos en *Las palabras de la tribu*.¹²⁹

Sin embargo, en este caso lo que nos interesa mayormente del poema no es su contenido sino su aspecto formal. Mientras en otros poemas con trasfondo social Valente aprovecha una andatura más prosística, aquí nos encontramos frente a una fracturación del flujo sintáctico del poema: sentencias breves, esenciales, separadas por un verso en blanco forman un listado de imágenes sin conjunciones.

Cada núcleo semántico (sentencia, verso o estrofa) presenta de inmediato un sustantivo clave, que puede ser acoplado a un calificativo o a otro sustantivo relacionado con el primero. En casi todas las sentencias falta el verbo y, aunque esté presente, resulta extremadamente

¹²⁹ Véase, por ejemplo, J. Á. Valente, 'Ideología y lenguaje', en *Las palabras de la tribu*, en *Obras completas II*, cit., pp 76-81.

débil en cuanto no llega a expresar ni acción ni progresión sino pura denominación. Cada sentencia, entonces, puede ser vista como unidad aislada, y resulta en sí completa gracias a un uso ejemplar de la brevedad, que intensifica y subraya el peso específico del sustantivo..

El espacio blanco que sustituye los nexos conectivos asume la doble función de unir y separar mediante el silencio. La separación crea un efecto enfático, que al aislar el verso o la estrofa aumenta su contenido semántico. La unión, por otra parte, permite una acumulación de imágenes en apariencia sin fin, hasta que no llegamos a la última estrofa, la cual recoge los fragmentos anteriores para darles un sentido unitario.

La última estrofa es también el único *locus* en el cual se declara, aunque de forma indirecta, la identidad del yo lírico. A lo largo de todo el poema faltan referencias pronominales y aunque demos por sentado la presencia de un individuo que observa y representa, todas las sentencias resultan impersonales, generalizadas y abstractas como si quisieran enumerar simplemente conceptos negativos, que en su acumulación van dibujando un perfil difuminado que no alcanza el estatuto de objeto verdadero. Sin embargo, la última estrofa concretiza (mediante la repetición de “esta/este”) el *hic et nunc* del poema y llega también a dar una identidad a la voz que se cela en el poema.

Este recurso tiene explicación en la voluntad del poeta de ocultarse a la hora de denunciar la corrupción que afecta a la colectividad a causa de los enunciados totalitarios. Aunque el poeta diluya su propio yo dentro de esa misma colectividad que sufre, este renuncia a identificar de forma precisa la multitud mediante el uso de un pronombre de segunda persona plural, un nosotros inclusivo, lo cual refuerza la idea de una aproximación objetiva y no retórica (con lo cual se caería en otra forma de mistificación) al tema de denuncia. El poeta, entonces, se oculta en el enunciado para evitar ocuparlo de forma involuntaria, lo cual mistificaría su propia labor de reivindicación mediante la palabra poética.

II.1.3 LA MEMORIA Y LOS SIGNOS

La obra, escrita entre 1960 y 1965, cuenta con cincuenta poemas, repartidos en siete secciones de esta manera: *La señal* como poema-síntesis de abertura, cuatro, uno, diez, siete, cinco, quince, siete. Como en el caso de las *A modo de esperanza* y *Poemas a Lázaro*, el primer poema ocupa una posición privilegiada dentro de la estructura del poemario, en cuanto resume y anticipa el tema central de toda la obra, es decir, el descenso a la memoria y su posibilidad de acceder al signo:

LA SEÑAL

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

5 Hermoso, sí, de pronto, sin saberlo,
dejarse ir, caer, ser arrastrado.

Tal vez la soledad, la larga espera,
no han sido más que fe en un solo acto
de libertad, de vida.

10 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.

Hermoso, sí.
Arriba rompe el día.

15 Aguado sólo la señal del canto.
Ahora no sé, ahora sólo espero
saber más tarde lo que he sido.¹³⁰

El acceso del poeta a la memoria se representa como un descenso repentino (el uso del verbo “caer” y “arrastrar”) a la interioridad, la cual se oculta en la oscuridad del signo inmanifiesto (“fondo oscuro”) en donde todavía persisten los vestigios o los residuos de la experiencia (cuarta estrofa), o sea, la memoria, combatida entre deseo (posibilidad) y realidad (lo que ha sido). Todo el proceso de conocimiento y de conversión de la experiencia en signo

¹³⁰ J. Á. Valente, 'La señal', en *La memoria y los signos*, en *Obras completas I*, cit., p. 163.

es un acto espontáneo que se da tan sólo como resultado (“al fin”) de una espera, de una vigilia a la manifestación de la palabra. El poeta, en su espera solitaria, reconoce su propia ignorancia (“sin saberlo”, “ahora no sé”) frente a lo desconocido que representa la palabra poética en su origen, la cual, en su manifestación sígnica, adquiere los atributos de una revelación al final de la noche (“arriba rompe el día”), es decir, al término de la inmersión en su propia oscuridad interior. Como se lee en la última estrofa, el poeta espera re-conocerse en esa palabra poética, en cuanto el acceso directo a la experiencia, su transformación en signo, no puede más que darse *a posteriori*. El poema, entonces, actualiza y re-formula el concepto de *poesis-noesis* así como aparecía en '*«Serán ceniza...»*', individualizando un ámbito específico, es decir, la relación entre memoria y signo o, mejor dicho, el signo como residuo de la experiencia original.

De hecho, 'La señal', aunque retome distintos elementos que ya habían aparecido en las obras anteriores, presenta algunos marcos distintivos, no sólo para la obra que encabeza, sino como expresión general de una poética que se va asentando. El proceso de conocimiento poético que ya hemos tenido ocasión de ver en detalle, aquí se enfoca de forma más intensa sobre el aspecto de la espera y de la imposibilidad para el poeta de intervenir directamente en la manipulación del lenguaje. El canto que surge al final de la noche, para ser expresión sincera del ser, no puede ser fruto del artificio poético, de modo que el poema es ante todo experiencia misma del poema, de su hacerse espontáneo. El canto, entonces, representa únicamente la experiencia de sí mismo.

Las mismas ideas reaparecen enseguida en el poema siguiente, 'El testigo', en el cual el poeta vela durante la noche para la revelación de la palabra poética al igual que Lázaro tras haberse iniciado a su nueva vida. El poema termina con unos versos que expresan la misma sensación de desconocimiento que caracteriza la espera en 'La señal', así como la esperanza de una manifestación repentina de la palabra poética, que se carga de conocimiento que supera el individuo: “Aguardo./ Alguien puede llegar, venir de pronto,/ no sé quién, conociendo,/ más que yo de mi vida”.

Sin embargo, *La memoria y los signos* oscila todavía entre el aspecto biográfico y el aspecto colectivo de la experiencia poética, sin llegar a abandonarse totalmente a la materialidad de la palabra así como se concebirá a partir de *Interior con figuras*. En

'Hablábamos de cosas muertas' Valente escribe: "Dije: hemos dejado/ la oración por el grito./ La pasión solitaria/ por el miedo de muchos" y, de hecho, muchos poemas de *La memoria y los signos* están dedicados al descenso a la memoria colectiva, a la búsqueda de una palabra que rescate la historia de sus corruptores. Aunque Valente nunca renunciará a escribir poemas de reivindicación social, este es el último lugar (a excepción de *Presentación y memorial para un monumento*), en donde encontramos una presencia tan masiva de poemas de índole "social" y que todavía mantienen la ilusión y la esperanza de poder alcanzar una palabra que de un sentido más verdadero a las palabras de la tribu. Se trata de textos en su mayoría extensos, que presentan a menudo elementos diegéticos, una estructura argumentativa o el desarrollo de una reflexión. 'Tiempo de guerra' y 'John Conford, 1936' tratan explícitamente de la guerra civil, mientras que los poemas siguientes introducen un tema importante en la poesía de Valente, es decir, el exilio, visto como condición de alejamiento que le permite observar la España de posguerra, pero también como condición de acercamiento a otros intelectuales exiliados (el poema a 'César Vallejo' y 'Epitafio', dedicado a la memoria de Alberto Jiménez Fraud, por ejemplo). La memoria colectiva, que aquí Valente investiga de forma intensiva, es entonces expresión de un trauma que el poeta reconoce afectar a la vida de individuos a él cercanos por afinidad, mientras que la poesía que se adentra en este territorio crea ante todo una red de conexiones, remite a una comunidad que no entiende de fronteras espaciales o incluso temporales (el poema 'Maquiavelo en San Casciano'), sino que se reconoce *in primis* por su conflicto con el poder instituido y por su marginalidad. De ahí el interés que Valente desarrolla por las místicas, las cuales siempre cuestionan el poder instituido y la verdad, por así decir, oficial. El inicio de 'Un canto' señala precisamente esta lucha en contra de la palabra petrificada por la ideología:

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

5

Un canto.
 Mas nunca la palabra como ídolo obeso
 alimentado de ideas que lo fueron y carcome la lluvia.

La explosión de un silencio.¹³¹

¹³¹ J. Á. Valente, 'Un canto', en *La memoria y los signos*, en *Obras completas I*, cit., p. 213.

A lado de los poemas que podemos definir como “sociales”, también hay textos dedicados a la investigación de la memoria individual, aunque a esta altura el elemento biográfico resulta menos preponderante respecto a *A modo de esperanza*.

La segunda sección, que está compuesta únicamente por el poema 'El autor en su treinta aniversario', se coloca dentro de un marco temporal y una ocasión que son estrictamente privados. Sin embargo, este poema extenso resulta ser una reflexión acerca del individuo y de su relación con la memoria y, sobre todo, acerca de la identidad y de su imposible representación. La figura autorial, con respecto al poeta, se da como entidad próxima y a la vez otra, radicalmente distinta del yo empírico:

Lejos estoy del hombre que contemplo,
autor de breves
composiciones o supervivencias,
inmóvil frente al muro
5 secreto que separa
 lo que no he conocido de cuanto desconozco.¹³²

Sin embargo, hay textos en los cuales el descenso a la memoria individual no puede renunciar por completo a elementos más autobiográficos, como 'Cuando las noches' (en el cual el poeta exiliado sufre con rabia y amargura su condición), 'Otro aniversario' (otro poema dedicado a la memoria de su tía Lucila) o 'El pecado' (en el que se manifiesta el conflicto con lo erótico típico de la adolescencia). También hay que señalar 'La víspera' y 'El círculo', dos poemas de carácter erótico que anticipan la sección cuarta, dedicada al tema amoroso, el cual, aunque no se defina todavía en los términos del más tardío *Mandorla*, ya indica una coincidencia entre aspecto literario y corporalidad de la experiencia erótica.

Por lo que concierne a nuestro análisis de lo fragmentario, la peculiar composición de *La memoria y los signos* no permite seleccionar poemas que puedan satisfacer nuestra definición de fragmento. A parte del brevísimo, pero no particularmente concentrado, 'No me dejes vivir' (tan sólo seis versos), la mayor parte de los textos contenidos en esta obra tienden a desarrollar discursos autónomos, coherentes sí, pero relacionados con formas extensas que

¹³² J. Á. Valente, 'El autor en su treinta aniversario', en *La memoria y los signos*, en *Obras completas I*, cit., p. 171.

bien aprovechan recursos narrativos y descriptivos. Esto se debe quizás a ese descenso a la memoria colectiva que hemos mencionado poco antes, y que parece preferir la deducción a la intuición. No debe extrañar, pues, que el progresivo abandono de este aspecto temático en la poesía de Valente y la búsqueda de la memoria material de la palabra poética (que caracteriza toda la segunda fase de su escritura) coincida también con una “implosión” de los recursos retóricos y del léxico, junto a una reducción de la longitud de los poemas, que resultan más sintéticos, y con una sobrecarga semántica del verso. Sin embargo, dentro de muchos poemas de *La memoria y los signos* es posible aislar referencias precisas acerca de la naturaleza fragmentaria de la memoria, de la identidad, del conocimiento y de la poesía, que van formando un discurso subyacente, a menudo oculto pero presente en profundidad, aunque el poema que reúne estos elementos de forma más coherentes resulta ser el anteriormente citado *La señal*, poema-síntesis o “manifiesto” de abertura.

El poema 'El autor en su treinta aniversario', aunque extenso y de andadura meditativa, contiene distintos momentos de compresión semántica que rodean lo fragmentario, sobre todo a la hora de explicar la relación del autor con su alter-ego. En la cuarta estrofa podemos leer:

5 En la estancia desnuda
 con una ventana abierta a la continuidad de lo gris
 o al pensamiento, el hombre no conserva
 ningún vínculo cierto, personal,
 con su vida.

10 Soledad,
 no de ti. Sed, pero no de agua.
 El centro está en lo gris
 y en la inmovilidad, no en la acción.
 El centro es el vacío.

15 Objeto
 ciego de mi propia visión, petrificado
 perfil de niño tenebroso,
 el hombre que contemplo no desciende
 de su memoria sino de su olvido.¹³³

La escena descrita en este fragmento parece tener una colocación espacial precisa así como una acción en desempeño: el poeta está en un cuarto con una ventana abierta y medita en ocasión de su cumpleaños. El yo lírico parece experimentar un alejamiento de sí mismo, es

¹³³ Ibidem, p. 170.

decir, el poeta se mira desde fuera, separando por completo su identidad de persona de su identidad de autor. Esto crea una ruptura entre la experiencia personal y su fijarse en el texto poético, que la convierte en experiencia poética y del poema. Como decíamos anteriormente, en este poema Valente está desarrollando un discurso acerca de la identidad, de la imposibilidad de representar el individuo, así como de la alteridad de la poesía con respecto a lo biográfico. El tema no es nuevo y sigue las líneas que ya habíamos encontrado en las obras anteriores.

Lo que sí resulta interesante es el intento de definición del objeto de la experiencia poética. El poeta mira a sí mismo (“el hombre que contemplo”), aunque se trate de una visión interior marcada por la paradoja, en cuanto el individuo resulta desconocido a sí mismo (“objeto/ ciego de mi propia visión”). La contemplación tiene lugar en el “centro”, el lugar al que se accede mediante la espera (la pseudo-parálisis y la no-acción), que se connota por el color gris que, como el blanco, es un no-color, color de la nada o del vacío. De echo “el centro es el vacío”, y es vacío a razón de que el retrato que el poeta saca de sí mismo “no desciende/ de su memoria sino de su olvido”.

El poema entonces, lugar en que la memoria llega a hacerse signo, tiene en realidad su raíz en una ausencia que toma la imagen de un lugar vacío. En Valente el vacío y la nada tienen un aspecto positivo por cuanto conciernen al acto creativo (despojamiento de sí mismo, retraimiento, espera) pero representan también la desaparición y la muerte, contra las cuales la palabra poética lucha constantemente.¹³⁴

Este último aspecto queda explicitado en la última estrofa del poema 'Esta imagen de ti': “Memoria de tu voz y de tu cuerpo/ mi juventud y mis palabras sean/ y esta imagen de ti me sobreviva”. La otredad del autor con respecto al yo empírico y la autonomía del texto poético con respecto a la experiencia biográfica se crean precisamente en este proceso de pérdida de memoria, es decir, tienen su origen en el olvido. La palabra nace entonces de una ausencia primordial, es decir, del olvido de su propio origen, hacia el cual tiende en todo momento sin llegar a alcanzarlo.

El poema entonces sufre la nostalgia hacia lo perdido, es decir, el origen. Sin embargo, la

¹³⁴ Cfr. P. Taravacci, 'Hacia el saber de la nada en Valente', en *La Página*, N° 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009, pp. 75-91.

ausencia primordial puede también convertirse en ausencia futura gracias a la melancolía. esta es un estado anímico en el cual el individuo proyecta la ausencia sobre los objetos presentes, es decir, coloca esos objetos en un futuro en el cual ya no estarán. Sobre este tema vierte el poema 'A veces viene la tristeza' que, como podemos ver en el siguiente fragmento, coincide con el proceso de descenso a la memoria individual:

5 A veces hay en la tristeza odio,
 ausencia y odio,
 ceniza y rostros olvidados,
 viejas fotografías y silencios
 y una larga desposesión.

10 A veces viene, irrumpe
 como un don invertido,
 como un don que se da y no se recibe,
 como lo nunca dado a la esperanza
 o lo que, en fin, se acepta y se da, pero no puede
 vivir.¹³⁵

La tristeza se da entonces en la experiencia poética a causa de la imposibilidad de recuperar los objetos de la memoria mediante el signo, es decir, de poder garantizarles una nueva vida en el poema. Melancolía y nostalgia, en este caso coinciden en la conciencia de la muerte. El poema lucha precisamente contra este estado de ánimo para encontrar una forma de supervivencia. En el poema 'Que no se quiebre todavía el hilo', la existencia se percibe como continuidad en el tiempo, de modo que la ruptura de esta continuidad significa la muerte. Ausencia y pérdida se conciben entonces como discontinuidad, de allí que todo poema, lugar en el que se experimenta dicha interrupción, asume a un estatuo fragmentario, en cuanto expresión de una discontinuidad.

El vacío ontológico que está en la base de la experiencia poética y de la palabra se expresa también a través de una imagen material del poema como objeto estético. En el poema 'El signo', Valente retoma y sintetiza el tema central de 'Objeto del poema' y 'El cántaro y el canto' de *Poemas a Lázaro*. Así se lee en la primera estrofa:

¹³⁵ J. Á. Valente, 'A veces viene la tristeza', en *La memoria y los signos*, en *Obras completas I*, cit., p. 174.

En este objeto breve
a que dio forma el hombre,
un cuenco de barro cocido al sol,
donde la duración de la materia anónima
5 se hace señal o signo,
la sucesión compacta frágil forma,
tiempo o supervivencia,
se extiende la mirada,
lentamente rodea la delgadez de la invención,
10 lo que puso la mano en esta poca tierra
tosca y viva.¹³⁶

El poema se define ante todo como “objeto breve” (idea que se repite en “delgadez de la invención”), objeto material que el poeta puede conocer, contemplar, con sus propios sentidos (“se extiende la mirada”, “rodea”). El proceso de creación es parecido a la labor artesanal, el poeta “puso la mano en esta poca tierra” para crear un “cuenco de barro”, es decir algo hecho de materiales pobres, vacío en su interior al igual que el cántaro. Nótese en esta imagen la referencia a la creación del hombre en el Génesis y también un enlace a 'Soliloquio del creador' de *Poemas a Lázaro*. La “materia anónima” es anónima en cuanto no pertenece al autor empírico, sino a su alter-ego lírico, y tan sólo gracias a esta separación la memoria se “hace señal o signo”. En la acumulación de los signos se crea una unidad, el poema, que, sin embargo, por ser objeto que viene de la materia y se convierte en materia, resulta siempre “frágil” y perecedero al igual que otro objeto.

¹³⁶ J. Á. Valente, 'El signo', en *La memoria y los signos*, en *Obras completas I*, cit., p. 211.

II.1.4 SIETE REPRESENTACIONES

Esta breve colección se publica en 1966, aunque su escritura empieza con *A modo de esperanza* y sigue de forma paralela la composición de las dos obras siguientes. *Siete representaciones* recoge siete poemas sin título y de mediana longitud que tratan de los siete pecados capitales, retomando motivos de la tradición literaria y plástica. Valente se opone al mito recibido, a los *topoi*, presentando las mismas premisas que había desarrollado en las obras anteriores. Toda la obra vierte alrededor de una negatividad, es decir, de una lectura negativa de estos tópicos par desmitificar, mediante la ironía, la miseria del hombre y de su entorno social. Se trata de una serie coherente, desde el punto de vista temático y estilístico, que crea una identidad propia, aunque se puede considerar una obra al margen de la escritura que el poeta iba practicando en ese entonces. En *Siete representaciones* lo fragmentario se da en su mayoría gracias a algunos recursos retóricos que determinan la estructura interna de los poemas. Tomamos como ejemplos más significativos el primero y el tercer poema de la serie.

El primer poema por ejemplo, se compone de ocho estrofas y todas, excepto la última, se cierran con el mismo verso “nace la envidia”, como si fuera un estribillo, un motivo recurrente. Todo el poema es un listado de ocasiones, lugares, causas que provoca la envidia (*invidia*), es decir, el afán por poseer los mismos bienes, talentos, virtudes y posibilidades que otra persona. Al igual que la avaricia, que encontramos en el poema inmediatamente sucesivo, la envidia nace en razón de un deseo insatisfecho o, mejor dicho, de un vacío que no puede llenarse de alguna manera sino deseando el mal hacia el prójimo.

Cada estrofa representa este vacío existencial precisamente posponiendo la presencia de la envidia como objeto poético, es decir, repitiendo el refrán en posición de cierre. Envidia como efecto o resultado de un proceso, que Valente introduce en cada estrofa mediante la preposición “de” (consecuencia) y también con la preposición espacial “en”: “En el vacío del amor”, “De la caída de la tarde”; “De lo que se carcome y no consiste”, “En las callejas húmedas”, “En herrumbrosas cerraduras”, “En el desasosiego”. Son excepciones la sexta estrofa, que emplea una similitud (“Como animal de lenta procedencia”) y la última estrofa que concluye trazando un perfil sintético de la envidia trasladando sus cualidades en una

similitud. De hecho, las últimas cuatro estrofas presentan una construcción alternada con *variatio* en el *incipit* cuyo valor es de afirmación del concepto y de la imagen:

5 Nace como la noche
de inagotable ausencia,
de muros arañados,
de vacíos espacios,
perpetua y giratoria,
sobre el rastro lunar del que más ama.¹³⁷

El léxico emplea un tono tétrico, sobre todo a nivel adjetival, que cubre los objetos del discurso de un valor moral negativo, vivificando la miseria y la sordidez del trasfondo en que nace este pecado capital: “vacío del amor”; “tiempo lunar, lívido y frío”; “amarilla hiedra”; “purulenta”; “días de otoño, incruentos y pálidos”; “herrumbrosas cerraduras”; “pozos cegados”; “destilación amarga”.

Todos estos elementos contribuyen a representar este vacío, que normalmente se da en Valente como fuerza positiva que antecede toda creación, como lugar de una negatividad de la cual no puede más que nacer sino una fuerza destructora. Toda la estructura del poema quiere representar este proceso creador invertido, precisamente anticipando las causas, para luego expresar el resultado en ese refrán aparentemente tan sencillo que, sin embargo, manifiesta toda la decadencia moral inherente a la envidia.

El tercer poema trata de la pereza (*acidia*), la cual se define desde la primera estrofa como condición de la repetición sin movimiento, que encuentra una analogía con los reptiles:

Pereza, tibia,
madre de lo que reptar,
de cuanto adviene al sol
en un retorno
sempiterno de lo inmóvil.¹³⁸

Las estrofas siguientes amplían esta definición por acumulación, como si la condición o la experiencia de la pereza se escapasen de una representación sintética y definitoria y no se pudieran explicar sino por aproximación mediante analogías. De hecho la mayoría de las

¹³⁷ J. Á. Valente, 'I', en *Siete representaciones*, en *Obras completas I*, cit., p. 224.

¹³⁸ J. Á. Valente, 'III', en *Siete representaciones*, en *Obras completas I*, cit., p. 226.

estrofas arranca con un sustantivo en primera posición (“madre”, “tapia”, “mano”, “mirada”), al que sigue una metáfora que define estos sustantivos por su imposibilidad de alcanzar un cumplimiento: la madre es “de un largo parto demorado/ longeva madre sin alumbramiento”; la tapia es “señora de otro reino/ de un tiempo ciego que al estar devora/ sin consumirlo nunca.”; la mano “casi/ empieza a ser humana/ y al borde de la forma/ se deshace y desiste”; mientras que la mirada es “ávida, no saciada”. esta última es quizás la que mejor encarna la naturaleza de este pecado capital, es decir, una tensión hacia el movimiento (la mirada sigue el objeto que enfoca pero el sujeto no se mueve), que resulta en una acción estática, congelada en sí misma, devorada por el deseo de cumplirse sin poderse saciar.

El vacío negativo que causaba la envidia y que se presentaba en el primer poema como anterioridad, aquí se da por ausencia y como posterioridad. Tras la definición inicial de pereza, el poeta no repite ese sustantivo ni sus calidades más directas, sino que presenta una serie de metáforas de ese proceso incumplido que sería la pereza en su esencia. La negatividad, entonces, se coloca precisamente al término de este proceso, el cual no logra cumplirse, pero, se alimenta de la tensión hacia un futuro irrealizable (“de sólo perdurar, no de esperanza”, sentencia el último verso del poema), que precisamente por ser irrealizable e inalcanzable (ausente y presente a la la vez) causa el estado de *acidia*.

II.1.5 BREVE SON

Desde nuestra perspectiva, la misma historia textual de *Breve son*, publicado en 1968, resulta interesante. La obra se compone de cuarenta y cinco poemas, repartidos por tres secciones (diecisiete en la primera, ocho en la segunda, veinte en la tercera), cuyo origen remonta a 1953, es decir, el mismo año en que Valente estaba escribiendo *A modo de esperanza*. Los textos reunidos en este poemario abarcan una época de quince años y el proceso de escritura y recopilación corre al margen de tres obras importantes cuales son *A modo de esperanza*, *Poemas a Lázaro* y *La memoria y los signos*, y por lo tanto, no debe extrañar la discontinuidad que afecta al tono general de la obra, que encuentra su propia coherencia a partir de la división en secciones, que recoge textos unidos por una cierta identidad formal o temática.

La idea original de Valente es la de acercarse a un tipo de poesía de rasgos populares, de temas cotidianos y que mantenga una musicalidad fácilmente perceptible al oído gracias a recursos métricos reconocibles a simple vista. Quizás en este intento haya que ver, ante todo, el redescubrimiento de la poesía tradicional gallega, y sobre todo de Rosalía de Castro.¹³⁹ En segundo lugar, en la obra es reconocible un proceso de popularización, parecido en muchos aspectos a la formación del romance que afectó a poemas celebres de autores como Lorca o Guillén, por ejemplo, entrados de forma fragmentaria en la cultura popular. Valente busca la posibilidad concreta de dejar atrás la identidad autorial en favor de un canto compartido, cuya accesibilidad tanto temática como sonora le permita integrarse en la tradición popular y convertirse en verdadero canto de todos y, a la vez, de nadie. El discurso acerca del antibiografismo y de la poesía impersonal intenta encontrar aquí una forma cumplida, una estética. Todo esto resulta resumido ya a partir del título, que anticipa la naturaleza sonora y

¹³⁹ Como se ha visto en el segundo apartado del primer capítulo, la fragmentación que a partir del romance medieval se transmite a la poesía tradicional ibérica, mantiene una relación con la anonimidad. La ruptura de la unidad del poema crea una nueva unidad que prescinde de su ascendencia autorial. Aunque en Valente sí haya una fuerte tensión hacia la poesía impersonal, no podemos, por razones obvias, decir que sus poemas se han transmitido de forma anónima. La voz del poeta es reconocible, así como su nombre. Sin embargo, la tensión entre fragmento y anonimidad permanece, sobre todo a la hora de reproducir formas expresivas tradicionales. Análogo sería precisamente el caso de Rosalía de Castro, cfr. M. Mayoral, *La poesía de Rosalía de Castro*, Cap. XXXIII, Gredos, Madrid 1974.

breve de los poemas que contiene, que en esta obra en especial se convierten en fragmentos dedicados a la investigación de ese fondo presémico que anticipa la palabra como signo verbal.

La primera sección manifiesta de forma explícita los rasgos que acabamos de mencionar. El primer poema, titulado *La poesía*, está dedicado a Rosalía de Castro, emblema de la poesía en lengua gallega durante el romanticismo, así como es un himno a la poesía misma. Es inmediatamente visible la cercanía de la escritura de Valente con la canción popular, gracias al uso sistemático el verso breve (cinco sílabas) y la repetición insistente de algunos versos (“Se fue en el viento” y “volvió en el aire” que constituyen la primera estrofa y son tomados de un poema de Rosalía de Castro) como para crear un pseudo-estribillo, con lo cual se crea un tejido rítmico y sonoro que se acerca mucho a la rima infantil, aunque renuncie a la simplicidad de las rimas pareadas a favor de una más sutil red de asonancias.

La idea de pérdida de la palabra como momento de supresión de la conciencia creadora para acercarse a la “antepalabra”, al lugar anterior a la verbalización, se encuentra explicitado en el poema siguiente, 'Perdimos las palabras':

Perdimos las palabras
a la orilla del mar,
perdimos las palabras
de empezar a cantar.

5 Volvimos tierra adentro,
 perdimos la verdad,
 perdimos las palabras
 y el cantor y el cantar.¹⁴⁰

Este poema representa bien el grado de condensación semántica que los textos de *Breve son* alcanzan, a pesar de su apariencia simple. Salta a primera vista la repetición del verso “perdimos las palabras” que, incluyendo el título, aparece cuatro veces (más la variación “perdimos la verdad”) en tan sólo ocho versos. La primera estrofa presenta la rima alterna mar/cantar, compuesta por un sustantivo y un verbo agudos, y la rima idéntica de palabras/palabras, mientras la segunda estrofa no presenta rima, pero repite la presencia de un verso agudo (verdad/cantar) en la misma posición que la primera estrofa, es decir, el segundo

¹⁴⁰ J. Á. Valente, 'Perdimos las palabras', en *Breve son*, en *Obras completas I*, cit., pp. 238-239.

y cuarto verso. Quizás sea este el lugar en donde la poesía de Valente alcanza el mayor grado de formalismo y uso de recursos rítmico-fónicos de este tipo. Desde el punto de vista del nivel semántico el poema resulta muy denso. El yo lírico, que aquí asume un carácter colectivo gracias al uso del pronombre nosotros, se sitúa de inmediato en un lugar de contemplación (“a la orilla del mar”) en donde, sin embargo, la experiencia poética no alcanza a expresarse. La segunda estrofa reitera la inefabilidad del objeto poético, en cuanto el regreso del poeta a la realidad corriente, ese “Volvimos tierra adentro” que también podría representar un alejamiento del entorno natural, corresponde a una pérdida del sentido originario de la experiencia (“perdimos la verdad”), así como a la inefabilidad corresponde una pérdida de la identidad del yo lírico, “el cantor”, en cuanto este no puede determinarse sino gracias al canto.

El uso de recursos rítmico-fónicos se encuentra también en los poemas siguientes. El breve texto de 'Canción de espera' juega con las asonancias (vuelve/enciende, niebla/candela/espera), así como en la rima infantil de 'Pato de invierno' (helada/resbalaba, dura/laguna y resbalaba/silbaba), que también presenta el uso de la anáfora “Por encima del agua...”. El uso de la epítome, con variación calificativa del sustantivo por cada estrofa, se aprovecha en el poema 'Vigilia' (“En su caja de pino...”, repetido variando el adjetivo asociado a “pino”), así como el uso de la anáfora en 'Con la luz que reluces' (“Toda la noche...”). El trasfondo popular aparece de forma explícita en 'Rueda de los santos' y también en 'Noviembre', que trata de la fiesta de Todos los Santos, así como en 'La nana de la mora', que es una variación de la célebre canción de cuna, o la referencia a Mambrú (personaje de una popular canción infantil) en 'Elle est trop souvent aux nuages'.

La segunda sección se aleja bastante de las líneas temático-estéticas que rigen la primera. Se manifiesta la discontinuidad que mencionábamos anteriormente, quizás debida al largo recorrido cronológico que embiste la composición del poemario. De hecho, sólo un poema responde plenamente a la búsqueda de esa sonoridad cercana a lo popular así como se había dado en la fase anterior. 'Por debajo del agua' alterna versos heptasílabos con pentasílabos y aprovecha también el uso de la anáfora (“Por debajo del agua”) así como de la asonancia (pelo/llego, cintura/suba, mirada/apaga). Sin embargo, desde el punto de vista temático, la sección resulta, al igual que breve, más coherente, dado que se reconoce su propio eje semántico en el tema amoroso. La relación afectiva y erótica se define a partir de su ausencia,

en cuanto todos estos poemas están dedicados a la memoria de un amor, ahora confinado en el espacio del texto. El tono melancólico es perceptible en el poema 'Más cierto', por ejemplo, en el cual se celebra la separación de la persona amada, cuya identidad está destinada al olvido:

La lluvia
parece ya borrar aquel amor,
disolver su frontera con tantas otras cosas
que un día hemos cambiado contra nada.

5 También aquí la apuesta es al vacío.

[...]

10 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.¹⁴¹

Se notará como aparecen los sustantivos “nada” y vacío”. La experiencia amorosa, en su terminar, se convierte en memoria y el poeta “apuesta” literalmente al vacío como forma de preservar el núcleo esencial del amor, el cual se conserva más allá de del acto final, acto que por ser doloroso intenta mistificar la verdadera esencia de la relación afectiva. El vacío, a diferencia de lo que pasa en *Siete representaciones*, con este poemario vuelve a asumir su papel de fuerza positiva y restauradora. El poeta busca en la palabra poética, que nace del vacío, la palabra verdadera, que se oponga al “representado acto del adiós” y a las “falsas palabras” de la derrota. Los poemas inmediatamente siguientes se desarrollan precisamente a partir de la ausencia del amor. 'En muchos tiempos' es un descenso desde la soledad a la memoria para recuperar la corporeidad de la amada: “Tu cuerpo se prolonga sumergido/ hasta esta noche seca/ hasta esta sombra”. 'Pero tú nunca' es un poema de tan sólo siete versos que declara la soledad del yo frente a la ausencia de amor, tema que se retoma también en el poema siguiente y que cierra la sección, 'La apuesta'.

La tercera sección es la que más se aleja de las premisas iniciales de *Breve son*. En el proceder de la obra se puede notar un cambio gradual, una progresión cuyo destino, sin

¹⁴¹ J. Á. Valente, 'Más cierto', en *Breve son*, en *Obras completas I*, cit., pp. 249-250.

embargo, resulta desconocido. La tercera sección pierde casi por completo esa sensibilidad inicial hacia el recurso rítmico-fónico, hacia la imagen popular y la condensación semántica, que eran los rasgos distintivos de la primera parte, así como no presenta un tema unitario tan coherente como la segunda. Aquí lo que comparten mayormente los poemas es el tono, irónico y trágico a la vez, en muchas ocasiones empleado para tratar de lejos temas de tipo social o, mejor dicho, para volver a adentrarse en la memoria colectiva así como ya se había hecho en *La memoria y los signos*. El poeta recupera su papel de desmitificador de la tiranía, de la falsedad, de las verdades compartidas y de las celebraciones del poder. En 'Segundo homenaje a Isidore Ducasse', poema que cierra el libro, Valente reconoce que “Un poeta debe ser más útil/ qué ningún ciudadano de su tribu” y su mandato social sería precisamente el de oponerse al poder constituido y denunciar la falsedad del lenguaje de los vencedores: “Ignora en cambio el regicidio/ como figura de delito/ y otras palabras falsas de la historia”. En estos versos que casi cierran la sección y la obra, reside la clave para leer los poemas inmediatamente anteriores. El poeta tiene que “cantar lo no cantable”, que aquí asume una connotación decididamente intrascendente, en cuanto se refiere a la posibilidad de ir en contra de las imposiciones del poder constituido ('Bajemos a cantar lo no cantable'). Así la poesía se interpone como discontinuidad dentro de la ritualidad de las celebraciones del poder (“votivo rompo el verso indigno/ de ti y de esta hora”, en 'Tiempo del héroe'), o como denuncia de la falsedad del lenguaje de la propaganda cuando oculta el asesinato legalizado con la máscara del heroísmo ('Canción de cuna'). El tema de la muerte y de la falsa heroicidad como fundación de las naciones se retoma también en 'Las legiones romanas', mientras que el acto de represión a cuesta de los vencidos se representa con ironía en 'El hombre pequeñito'. Toda la sección, entonces, aunque pierda como determinante el elemento sonoro popular, toma en realidad el aspecto de canción de protesta en contra de los vencedores y de su falsificación del lenguaje, tema que ya apareció en las obras anteriores y al que Valente había dedicado distintos ensayos recogidos en *Las palabras de la tribu*, que se publicará en 1971.

Con respecto al fragmento y a la fragmentariedad, *Breve son* presenta algunos elementos interesantes. Nuestro comentario vierte sobre cuatro poemas en particular: 'Infancia: elegía', 'Forma', 'Fragmentos fracturados' y 'Tres canciones de barcas'.

El primero pertenece a la primera sección, en donde la idea de sonoridad popular está más

presente, junto a algunos temas tradicionales. El título del poema es de por sí explícito, se trata de un texto de tan sólo ocho versos, dedicado a la infancia perdida:

INFANCIA: ELEGÍA

El mundo estaba perdido
en muchos pedazos idos.

Lo demás fueran afueras
de tantos mundo caídos.

5 Ya nunca, ya nadie vino.

Ya nadie pudo poner
iguales pedazos juntos,
tantos mundos en su sitio.¹⁴²

El primer dato interesante es el uso del octosílabo, verso que recordamos ir asociado de forma más preponderante a composiciones de carácter infantil y popular: baste con pensar en el uso de este metro en la poesía de Guillén por ejemplo. La presencia de este metro es aquí una señal precisa de adherencia al tema subyacente a la sección, en cuanto Valente, a lo largo de toda su producción, siempre ha preferido el uso de versos ascendentes y dispares. Además, el uso del octosílabo para una elegía, aunque dedicada a la infancia, crea un contraste irónico entre plano semántico y formal, así como el contenido resulta extremadamente condensado, enigmático y polisémico.

El poema se puede dividir en dos partes simétricas: dos estrofas de dos versos cada una y dos estrofas de uno y tres versos respectivamente. La primera coloca al lector dentro del centro mismo de la elegía, es decir, la pérdida del mundo de la infancia, de su supuesta inocencia, junto a la irreversibilidad del tiempo que confina el tiempo pasado en la memoria, lugar que limita constantemente con el olvido. Hay tensión entre dos fuerzas: memoria y olvido luchan para desintegrar y recuperar este espacio, y el proceso es análogo a lo que hemos reconocido pertenecer a lo fragmentario. El olvido actúa como fuerza de ruptura sobre un objeto que posee una unidad originaria. El resultado es una pluralidad de objetos que mantienen con la unidad originaria una relación de tipo genético y a la vez remiten a lo ausente. Los “pedazos” en que el mundo de la infancia se ha ido desmoronando son en su

¹⁴² J. Á. Valente, 'Infancia: elegía', en *Breve son*, en *Obras completas I*, cit., pp. 241.

mayoría “idos” (ausentes, perdidos) aunque algunos de ellos sobrevivan.

La posibilidad de supervivencia de lo ausente y del olvido es la razón por la que se escribe. Sin embargo, la segunda parte del poema introduce un elemento fundamental, la imposibilidad de recuperar el origen y el fracaso de la poesía. El poeta, que aquí ya es “nadie”, no llega a recomponer la unidad, y aunque la poesía manifieste la tensión hacia la unidad queda siempre como representación de los fragmentos que intenta recuperar, convirtiéndose a sí misma en fragmento. De ahí la melancolía y la nostalgia hacia lo ausente, la intrínseca conciencia de los límites del lenguaje con respecto a la representación de la experiencia originaria.

FORMA

El residuo que sólo nos deja
lo que ha sido llama.

La materia del sueño y del tiempo
en la ardiente raíz de la dura palabra,

5 hecha piedra en su luz,
 como queda la rosa quemada.¹⁴³

Este poema abre la tercera sección pero, al igual que 'Fragmentos fracturados', poco comparte con el tono o la línea temática de esta sección. De hecho, los dos poemas parecen ocupar un espacio aislado y autónomo, lo cual refuerza la especulación metapoética que desarrollan. Desde el punto de vista formal podemos reconocer de inmediato una cierta discontinuidad en la versificación, no tanto por el uso ya consuetudinario del verso libre, sino por la irregularidad silábica, que no es propia de Valente, el cual resulta muy preciso y se atesta en unas medidas reconocibles incluso cuando escribe en prosa. El esquema métrico sería el siguiente: decasílabo, hexasílabo, decasílabo, un verso de trece sílabas (que podemos partir en dos versos de seis y ocho), heptasílabo y decasílabo.

El poema aprovecha dos imágenes esenciales: por un lado el fuego o el acto de arder (“llama”, “ardiente raíz”, “rosa quemada”), por otro la materialidad del residuo (“residuo”, “materia”, “dura palabra”, “piedra”). También nos encontramos entre dos planos, uno más

¹⁴³ J. Á. Valente, 'Forma', en *Breve son*, en *Obras completas I*, cit., pp. 252.

abstracto o, por así decir, etéreo (la llama y el proceso de combustión que parece casi relacionado con la volatilidad y el aire), y otro más grave, es decir, relacionado con lo mineral y lo que se puede concretamente tocar. Vemos entonces que Valente concibe la experiencia y la memoria como algo perecedero, que arde sí, pero de breve vida. En cambio, el poema, aunque retenga esa luz originaria en su interior resulta opaco (la piedra), no permite ver con claridad el origen, pero, tiene una duración mayor.

La relación del poema con la idea de fragmento resulta bastante explícita dentro de la imagen metafórica de la combustión y de la formación del residuo. El segundo verso, “lo que ha sido llama”, puede referirse a la experiencia poética originaria, cuya volatilidad, o inefabilidad, es incontenible. Sin embargo, la combustión supone también una transformación. De ahí que lo que había sido en origen (“la materia del sueño y del tiempo”), aunque ahora resulte ausente, permanece bajo una forma distinta dentro de la materia verbal que ha sido vertida en el poema. Valente reitera aquí la naturaleza matérica de la palabra poética usando el símbolo de la piedra, que encontramos en muchos otros poetas contemporáneos (Celan o Sánchez Robayna, entre otros).

El poema trata el tema de la fragmentación de la memoria y de la experiencia originaria de manera análoga a 'Infancia: elegía', aunque en este caso se restablece la fe en la supervivencia del origen dentro del lenguaje. De este modo el poema-fragmento declara su origen en la presencia-ausencia de la unidad inicial, que queda atrapada dentro de la materia, distinta, del poema.

FRAGMENTOS FRACTURADOS

Fragmentos fracturados de luz negra,
jamás en la extensión,
sino en el reino de lo discontinuo.

5 Quien hilaba la melodía la ha olvidado
y ahora no preguntes
por donde anda la memoria nuestra.

10 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

15 de restaurar la imagen de lo único.
La fracturada luz tiene otro tiempo
donde es difícil dividir
en iguales porciones la memoria.

Y ahora no preguntes
por qué nos duele en el humano vientre
el feto no alumbrado,
el fruto agraz y su negada muerte.¹⁴⁴

Este poema, que sucede a 'Forma' y pertenece también a la tercera sección, desarrolla de manera aún más explícita la reflexión metapoética acerca del fragmento. La idea de escritura como práctica del fragmento toca aquí de forma coherente y sucesiva todos los elementos que aparecen en la poesía de Valente: la discontinuidad de la memoria, el olvido que embiste la experiencia del origen y contra el cual lucha la palabra poética, la disolución de la identidad, la imposibilidad de restaurar el origen perdido, el dolor existencial que resulta en la conciencia de la limitación del lenguaje y del hombre.

La primera estrofa se refiere al poema. La “luz negra” es metáfora para la tinta, es decir, para la la palabra escrita. Como vimos anteriormente en 'Forma', el poema, aunque retenga la luminiscencia de la experiencia originaria, es opaco, es sombra de lo ausente, nace de la noche interior y es asimismo objeto de la oscuridad. La “discontinuidad” a la que se refiere Valente, por un lado refuerza con una variación semántica la esencia del fragmento (que, además, se califica de modo enfático como “fracturado”), por el otro introduce la idea de la memoria como espacio simultáneo (“jamás en la extensión”), en oposición a la linealidad del lenguaje, y a la vez atacado constantemente por el olvido. La poesía que anhela a la materialidad propia de la pintura, por ejemplo, tiene que confrontarse precisamente con este aspecto “temporal” en la recepción de la obra de arte.

La segunda estrofa desarrolla esta idea del olvido como agente de ruptura sobre la memoria. El poeta sufre la corrosión del olvido de ahí que la unidad de la experiencia originaria sea siempre precaria e incluso imposible. Al mismo tiempo, la supresión de la intencionalidad previa al acto de escritura, convierte el acto del recordar en un acto espontáneo e intrínsecamente fragmentario.

La tercera estrofa es una declaración de renuncia frente al deseo de restaurar la experiencia

¹⁴⁴ J. Á. Valente, 'Fragmentos fracturados', en *Breve son*, en *Obras completas I*, cit., pp. 252-253.

originaria, así como de imposibilidad a la hora de determinar la identidad del poeta, que tiene necesariamente que trasladarse en la otredad del yo poético. La “bruma tentacular de la mañana” indica la opacidad de la experiencia, el gris de la niebla es color para lo indistinto, el territorio en donde el poeta busca a la revelación poética. Sin embargo, no llega a representarse sino “a tientas” que, como hemos visto anteriormente, indica el proceso de conocimiento poético que es siempre indeterminado hasta su fijación en el texto. El poeta aquí pare descalificar su propio intento “de restaurar la imagen de lo único” como “juego o drama/ o mimo- o psico-inútil-drama”, manifestando la conciencia de la imposibilidad esencial de la operación. Los últimos tres versos de la estrofa explican la causa primera de este fracaso: el poema (“la fracturada luz”) se coloca en un plano temporal distinto al de la memoria. Se refuerza aquí la idea de la simultaneidad de la experiencia frente a la linealidad del lenguaje. El lenguaje fracasa en su intento de conocer y reproducir (“dividir”) la unidad de la experiencia originaria, en cuanto se trata de dos entidades radicalmente distintas.¹⁴⁵

La última estrofa concluye con una pregunta retórica indirecta. El yo lírico se refiere a un tú de forma irónica, imponiendo el silencio como única reacción frente a la inefabilidad del lenguaje. La experiencia de lo presémico tiende siempre hacia su propia aniquilación, es decir, hacia la negación del lenguaje. También se introduce otro nivel de lectura, en cuanto el poema podría referirse a un intento fracasado de composición sin tocar de forma general la naturaleza de la palabra poética: el poeta declara la frustración hacia el poema que no ha llegado a manifestarse (“el feto no alumbrado”) y que permanece incompleto, suspendido entre la imposibilidad (“el fruto agraz y la negada muerte”) y la revelación.

¹⁴⁵ La idea de la linealidad del lenguaje trae a colación una cuestión interesante desde el punto de vista semiótico. El centro de significación originario, o matriz, despliega los signos en la escritura constituyendo así el texto en su unidad. La lectura, y así el conocimiento que de esta deriva, sería entonces un movimiento *à rebours* sobre esta “cinta sintagmática”, es decir, una recolección de los fragmentos de significación. Véase M. Riffaterre, *Semiotica della poesia*, Il Mulino, Bologna 1983, p. 155-156. Interesante, en este sentido, es también la reflexión de E. Benveniste sobre la relación entre pensamiento y lengua, por la cual podemos “pensar” tan sólo lo que podemos “decir”. De este modo, no sólo el pensamiento se ve encajado en las posibilidades (y limitaciones) del lenguaje sino también la percepción racional que tenemos de la realidad se ve afectada por la estructura de la lengua. Véase E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971, pp. 79-91.

TRES CANCIONES DE BARCAS

I

Al barquero de este río,
dije: –Vámonos;
barquero,
dame la mano.

5 Dijo el barquero: –Quien pasa
no regresa de este paso.

Dije: – Barquero,
vámonos.

II

Que nadar sé barquero,
que nadar sé,

aunque el mar sea alto,
que nadar sé,

5 alto y oscuro sea,
que nadar sé,

aunque sea de noche,
que nadar sé.

III

En la barca vamos sin testigo,
vamos en la barca del frío.

Vamos en la barca amarga,
quien no da moneda no pasa.

5 Quien no da moneda viva
sin barca queda ni orilla.

Vamos en la barca.¹⁴⁶

Presentamos por último 'Tres canciones de barcas' aunque estos tres fragmentos aparezcan en la primera sección. Entre los textos que hemos analizado, este poema es el que aparenta una relación más débil con lo fragmentario pero, a la vez, resume la idea originaria de *Breve son* y su intrínseca, a veces oculta, cercanía a lo fragmentario.

¹⁴⁶ J. Á. Valente, 'Tres canciones de barcas', en *Breve son*, en *Obras completas I*, cit., pp. 245-246.

El texto se coloca en la línea de 'El circo: cinco fragmentos' (de *A modo de esperanza*) y 'Tres fragmentos' (de *Poemas a Lázaro*) en cuanto recoge bajo el mismo título tres textos distintos, que son una variación sobre el mismo tema. En este caso los tres fragmentos no llevan título, y su autonomía interna se ve afectada por el hecho de crear una serie, un desarrollo con débiles rasgos diegéticos. El yo lírico insta un diálogo con un barquero para poder subir a su barca. La imagen remite de inmediato al barquero más célebre, Caronte, así como al río que simboliza la vida gracias al pronombre demostrativo “este río”, por último también se hace referencia a las monedas con las que había que pagar el pasaje para el otro lado de la vida. Los tres fragmentos son entonces una canción única sobre la muerte.

Más allá de la estructura interna de este poema tripartito, el aspecto fragmentario que resume la labor de Valente en *Breve son* reside en el uso de los recursos fónicos. El uso de las figuras de repetición es aquí evidente y limita fuertemente la amplitud del léxico empleado aumentando así la brevedad de los poemas. La repetición no tiene en este caso un valor mnemotécnico sino tan sólo rítmico, es decir, a diferencia de los romances, por, ejemplo, estas figuras no se emplean para simplificar el aprendizaje de memoria del texto. Sin embargo, la repetición, aquí como en toda la obra, posee un sobresentido que tiene que ver con la insuficiencia del lenguaje. El poeta, al verter la experiencia del origen en la materia verbal, apuesta por el aspecto sonoro de la palabra, por el trasfondo musical, que representaría la falta de significación propia de lo que pertenece a lo presémico. La infabilidad del lenguaje, pues, se simboliza por medio de la repetición, que se convierte en representación de la indeterminación del proceso cognoscitivo. La palabra se repite, no alcanza volver a ese más allá no-verbal que la ha generado, y como resultado se mueve a tientas hacia el objeto de su representación y se limita a un puro merodeo a su alrededor. De forma análoga, como veremos también más adelante, muchos poemas contenidos en una misma obra tienden a fijarse alrededor de una red de relaciones que se crean entre los textos para, al fin y al cabo, indicar un mismo núcleo de significación que, sin embargo, queda fuera del alcance del lenguaje.

II.1.6 PRESENTACIÓN Y MEMORIAL PARA UN MONUMENTO

Presentación y memorial para un monumento es una colección que recoge diecisiete poemas-fragmentos.¹⁴⁷ Se trata de un conjunto de clara índole polémica que cierra, por así decir, la época de la poesía de reivindicación social. Habrá una *coda* en el poemario siguiente, *El inocente*, y también en los años sucesivos Valente no renunciará totalmente a escribir otros importantes poemas que se insertan en esta línea temática. Sin embargo, la poesía social aparecerá en momentos aislados y cada vez más aplazados en el tiempo. Recordamos por ejemplo 'Hibakusha' de *Al dios del lugar* y 'Redoble por los kaiowá del Mato Grosso del Sur' de *Fragmentos de un libro futuro*, entre otros.

La peculiaridad de *Presentación y memorial* con respecto a la poesía “social” valentiana se pone en evidencia gracias a algunos elementos que distinguen esta obra del mismo tipo de poesía practicado anteriormente. En primer lugar, a diferencia de *La memoria y los signos*, por ejemplo, el poemario está enteramente dedicado a esta línea temática, por lo cual se puede considerar muy coherente dado que no se cruza con otros tipos de búsquedas poéticas. El número de textos recogidos, aunque parezca exiguo, es en realidad el más conspicuo de esta línea que se haya recogido en un único lugar (la sexta sección de *La memoria y los signos*, recordamos, consta tan sólo de quince poemas, esto sí, más largos). En segundo lugar, Valente abandona el tono a veces dramático, nunca solemne, de los poemas anteriores, para abrazar un tono marcadamente irónico y grotesco, lo cual contribuye a crear un contra-discurso que denuncia y desmitifica el lenguaje totalitario, su corrupción y la intención criminal y opresiva que la ideología siempre oculta y lleva a cabo. La obra mantiene su centro de interés en la labor lingüística que, como veremos, trabaja por medio de la subversión irónica y de la apropiación y decontextualización de fragmentos sacados de discursos ajenos. En una nota del *Diario anónimo* Valente escribe:

¹⁴⁷ J. Á. Valente, *Presentación y memorial para un monumento*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 266-276.

Dialéctica-o: toda forma de pensamiento o arte que en su enunciado o e su expresión lleva implícita su propia negación.

La ironía romántica.

El *método* se disuelve en la *experiencia*.

(Todo libro encierra su contralibro.)¹⁴⁸

En tercer lugar, relacionado con lo que acabamos de decir, esta es la primera vez en que el poema de tipo “social” renuncia al desarrollo narrativo o a la extensión, así como se daba en los poemas anteriores. Tanto la estructura de la obra como la estructura interna de los textos se moldean alrededor de un principio compositivo explícitamente fragmentario. De hecho, el poemario toma la apariencia de una recolección de recortes de prensas, de notas al margen, de diálogos extrapolados, en donde cada breve fragmento se relaciona con los demás por medio de una técnica de montaje. Fragmentos contruidos a partir de fragmentos, que no tienen títulos y no reivindican por sí mismos el estatuto de textos independientes, sino que al estar subordinados al discurso impuesto por el título del poemario piden crear conexiones entre ellos.¹⁴⁹

Este poema-montaje, aunque mantenga en todo momento una unidad esencial en la creación de un contra-discurso ideológico, se mueve de forma discontinua a través de distintas situaciones y distintos momentos históricos. Fechas y nombres propios ayudan a colocarse en el espacio y en el tiempo, aunque Valente prefiere tomar el punto de vista de los marginados, de los que la historia aplastó y olvidó. De hecho, la única personalidad de espesor relevante alrededor de la cual gravitan cuatro poemas, Hitler, no se nombra directamente, sino que se representa por medio de alusiones y referencias oscuras, que piden al lector el esfuerzo de descifrar los indicios que el poeta disemina en los poemas. De la misma manera, en los poemas

¹⁴⁸ J. Á. Valente, *Diario anónimo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2011, pp. 155-156 (7 de julio de 1973).

¹⁴⁹ El lenguaje de *Presentación y memorial para un monumento* es un lenguaje esencialmente fragmentario, que se disfraza constantemente ocultando su procedencia. La práctica de apropiación o asimilación del lenguaje ajeno es una constante de la escritura valentiana y sería una de las manifestaciones concretas de la concepción fragmentaria de la obra de arte y de la expresión poética. Versiones, traducciones, citas y alusiones, según A. Sánchez Robayna constituyen un verdadero “comportamiento textual”, derivado del deseo de anonimia, de desaparición de la figura autorial y de una poesía impersonal: “La anonimia es, si se quiere, el otro nombre de una impersonalidad; emergencia y circulación de la palabra que aspira a un absoluto más allá de la auto designación, más allá de todo Yo restrictivo y, en último término, fantasmal. No sólo el poeta carece de identidad [...] también el lenguaje carece de ella, como si toda firma, toda autoría representase la negación de la infinita libertad de la palabra” A. Sánchez Robayna, 'Sobre dos poemas de José Ángel Valente', en J. Ancet, A. Ferrari (et alii), *Entorno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza, Madrid, 2007, p. 44.

aparecen entremezclados fragmentos de textos e incluso traducciones, sin que el lector pueda determinar con claridad inmediata la procedencia de los mismos.

La obra está encabezada por una cita de Pound sacada de *The Cantos*: “Ma questo, *said the Boss*, è divertente”¹⁵⁰. El epígrafe resulta fundamental a la hora de guiar el lector a través de los diecisiete fragmentos de la obra, a razón de distintos elementos que la cita anticipa: se trata de una cita aislada, lo cual refuerza su estatuto fragmentario, y que a la vez representa el principio creativo que da forma al poemario, es decir, el fragmento; se trata de un *collage* que mezcla inglés e italiano, lo cual anticipa la fusión de distintas lenguas y lenguajes contenidos en los poemas; el verso de Pound, en realidad, remite a la reacción divertida que Mussolini (*the Boss*) tuvo al leer la poesía de Pound, con lo cual se explicita el objeto de denuncia del poemario y su forma de rodeo mediante alusión.

Junto al título, esta cita constituye el centro discursivo de la obra, como señala López Castro: “Todo el libro es una presentación de esos lenguajes, que tienen vocación siempre monumental, y una memoria de esos lenguajes, que son lenguajes ya pasados, pero que al mismo tiempo son lenguajes presentes. (...) esos lenguajes responden siempre a una elefantiasis de la ideología y del lenguaje, a una megalomanía del poder”¹⁵¹.

Los primeros cuatro poemas forman una micro-serie, en cuanto rodean la figura de Hitler por medio de extractos del *Mein kampf*. El primer verso del primer poema introduce un yo, que se define a sí mismo por negación: “No quise ser funcionario”. El poema es en realidad un soliloquio, una reflexión del yo lírico sobre sí mismo, el cual analiza de forma retrospectiva el proceso de su transformación en el siniestro personaje que la historia llegó a conocer. La individuación de un enemigo se convierte en obra santa (“cumpliré santamente la obra del Señor”), obra en defensa no sólo de los supuestos intereses de Alemania, sino del mundo entero. Valente, actúa aquí sobre el lenguaje ajeno, que es un punto de partida, trabajando con él de forma sutil para volver ese lenguaje contra sí mismo de forma natural. El proceso de ruptura y decontextualización permite a estos fragmentos incorporar su propio contra-discurso, lo cual denuncia sus falacias. Vemos en los versos de la octava estrofa, la más larga del poema, como el discurso ajeno se transforma, mediante la división en versos y la

¹⁵⁰ J. Á. Valente, *Presentación y memorial para un monumento*, en *Obras Completas I*, cit., p. 267.

¹⁵¹ A. López Castro, *Lectura de José Ángel Valente*, cit., p. 107.

amplificación enfática de una retórica ya de por sí pomposa, casi épica, resultado de algo que se parece mucho a un delirio apocalíptico. De hecho el último verso consta de un “Y así sea, así sea, así sea” que, aparte de remitir al eclesiástico *amen* en su repetición tripartita que refuerza el sentimiento sagrado del discurso, pero también replica la exaltación delirante del fanático. Todo el poema, entonces, a través de la forma del soliloquio, presenta el perfil de un yo obsesionado, megalómano, cuya aspiración mesiánica pide un registro hiperbólico que mezcla lo heroico con lo religioso y que el poeta remodela y redistribuye para subrayar sus falacias.

Los tres poemas siguientes son mucho más breves y siguen representando el delirio criminal del yo lírico, que ya está perdido en un vórtice paranoide. La brevedad de los textos y su fragmentación, es decir el aislamiento que crea el blanco de la página y que actúa como punto de ruptura, parece integrarse bien en la representación de este pensamiento obsesivo, que se repite a sí mismo de forma espiral. Tomamos como ejemplo el poema número dos, que sigue de inmediato al que acabamos de mencionar, y que se compone de tan sólo tres versos: “*Eine Spottgeburt aus Dreck un Feuer,*/ rebaño de cernícalos.// Yo limpiaré la Historia”. El primer verso es una frase sin traducir sacada textualmente del *Mein kampf*. El segundo simplemente va a integrarse con una metáfora zoomorfa típica del nacionalsocialismo, que rebasa al ser humano al estado animal o inhumano. Por último, el tercer verso, con ese “yo” en posición inicial y con mayúscula representa el punto culminante de la autoafirmación del yo lírico, que llega a asumir plenamente su misión sagrada, salvífica y casi divina.

El fragmento quinto empieza con un extracto del poema 'If we must die' de Claude McKay (nombrado de forma directa algunos versos más adelante) en cursivas y traducido. Claude McKay fue un poeta americano de orígenes jamaicanos, activista de izquierdas al que se le reconoce una importancia crucial en la lucha para los derechos civiles de los afro-americanos y también en la fundación del partido comunista en E.E.U.U. El soneto original, que fue citado también por Churchill en uno de sus discursos durante la segunda guerra mundial, hace en realidad referencia a las violencias raciales que los negros sufrieron durante el así llamado “verano rojo” de 1919:

SI DEBEMOS morir,
al menos que no sea
como cerdos castrados
 en América,
 5 negros
 de América,
 cantó con la implacable violencia
 insoportable de las víctimas
 Claude McKay,
 10 en el año de gracia
 de mil novecientos veintiuno,
 para mayor oprobio de este siglo inocente.¹⁵²

Valente traduce y a la vez reescribe unos pocos versos a los cuales adjunta una breve glosa que, en su conjunto, bien pudiera ser un epitafio, una lápida conmemorativa a las víctimas. El tono de este poema es radicalmente distinto de la secuencia dedicada a Hitler. La única traza de ironía es ese adjetivo “inocente” asociado a “siglo”, un siglo que ya había visto, por entonces, una guerra mundial y una revolución en Rusia. Sin embargo, el siglo, la historia en sí, no puede más que ser inocente, es el hombre quién mancha su propio tiempo con sus crímenes.

Valente recurre a distintos recursos fragmentarios. Por un lado la referencia, por medio de la apropiación y la reescritura, de un texto ajeno, que encabeza el poema y funciona a la vez como introducción y como centro discursivo, dado que todo el poema es un comentario y una explicación de esos versos iniciales. Por el otro, la versificación tensa e irregular, en oposición a la forma regular del soneto original. Por último, el uso intenso del desplazamiento de los versos, que se ven literalmente fracturados y aislados en el blanco de la página para resaltar los elementos semánticos significativos. Así queda en evidencia el nombre del poeta, como también la palabra “negro”, encasillada y a la vez aislada por “América”, para subrayar la tensión y la marginación de la población afro-americana.

Otra apropiación y reescritura se encuentra en el fragmento séptimo. El texto fuente es el poema 'Aux martyrs espagnols' del escritor francés Paul Claudel, del cual Valente selecciona y traduce algunos versos, mientras mantiene algunos de ellos en francés para crear el efecto de *collage*. El poema de Valente es emblemático de cómo el poeta puede llegar a revolcar un

¹⁵² J. Á. Valente, *Presentación y memorial para un monumento*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 270-271.

discurso ajeno tan sólo gracias a una acción de ruptura y decontextualización del material seleccionado. Un poema en defensa de la cristiandad atacada por el comunismo durante la Guerra civil española, se convierte en la denuncia de la retórica vacía e hipócrita que enmascara la brutalidad del conflicto y la criminalidad de los vencedores.

El poema octavo continúa el discurso sobre el régimen franquista. Concretamente, se trata de tan sólo ocho versos, sacados literalmente del discurso que Franco dio en Burgos el 18 de Julio de 1938, en el segundo aniversario del alzamiento. Valente, en la operación de recorte y aislamiento, reduce una breve parte de este discurso auto-celebrativo a sus ideas principales, las cuales, frente al conocido desarrollo histórico, denuncian por sí mismas sus falacias y su retórica mistificadora. Los versos, separados por un espacio blanco, crean una secuencia de palabras claves, cuyo significado originario se ve totalmente violado por la retórica franquista.

Irónica y terrible es la proximidad inmediata del fragmento número nueve, un extracto de la carta episcopal que el cardenal de Toledo envió a los arzobispos españoles para que la firmaran con ocasión del inicio de la Guerra civil. Valente mantiene intactos los versos en cursiva, mientras el resto del poema se compone de fragmentos extraídos de la larguísima carta episcopal y divididos en versos, dentro de los cuales Valente obra distintos cambios sintácticos para favorecer el ritmo. tan sólo añade un “dijeron los obispos” que introduce el efectivo narrador del discurso poético y que se puede comprobar en la lista de los firmantes, así como el proceso de fragmentación se hace visible en los recursos de reticencia que Valente introduce al final (punto de suspensión y “etc.”), que refuerza la ironía con el cual el poeta está criticando la retórica belicista de la Iglesia acerca de la Guerra civil. La estructura-montaje del poemario encierra el discurso de Franco entre el poema de Paul Claudel y este documento, creando un tríptico en el cual cada fragmento se refuerza el uno con el otro, dejando claro el tejido retórico que une el poder militar al eclesiástico, así como, al justificar la Guerra civil como si fuera una cruzada, nos damos cuenta de que en casi mil años de historia el lenguaje ideológico y de la represión se ha quedado inalterado.

El poema siguiente, el número diez, traslada el lector a otra época, al tiempo de la “cacería de las brujas”, sin romper el hilo argumental de la triada anterior, más bien, enfocándose sobre la represión que la Iglesia católica, mediante el brazo armado de la Inquisición, impuso sobre los miembros de su propia comunidad. Valente escoge una figura marginal, una chica de tan

sólo veintidós años, según la fuente consultada por el poeta, tal Anne de Chantraine, cuyo caso resulta emblemático de las persecuciones diarias sufridas por las mujeres de toda edad durante esa época. El poema, entonces, se apropia de un nombre y lo eleva, mediante simbolización, a representar los miles de casos anónimos (“como otros tantos en aquellos tiempos” concluye el poema), de muertes y torturas que la historia en su paso implacable ha borrado, y a las cuales se ha negado incluso la posibilidad de una justicia futura, de un *mea culpa*, en cuanto ya pertenecientes al olvido. El fragmento tiene una cierta andadura narrativa, reforzada por un *incipit* en media res (que irónicamente remite al Evangelio cuando en el tercer verso dice “y al alba del tercero”), y que se refleja en la longitud del poema mismo, que es de los más largos de la obra (treintaicuatro versos). No obstante el compromiso que el poeta emprende al querer rescatar y denunciar la brutalidad de una práctica corriente en la época, el poeta no renuncia a insertos de ironía, que permiten a la brevedad intrínseca del texto subvertir el discurso ideológico y sacar a la luz el mecanismo hipócrita y criminal que movía el aparato inquisitorio. De este modo, la quema en la hoguera de la joven se tiñe de un matiz falsamente piadoso cuando Valente nos informa que Anne fue “quemada, pero/ con estrangulación previa”, práctica que se supone aliviar el dolor de la pena. Al igual, la confesión de la imputada, en la cual se autodenuncia como adepta de un culto satánico, está repleto de detalles “impuestos de antemano por el tribunal”. De la misma manera la tortura se reduce “al natural estímulo del agua/ hirviendo y al *tormentum insomniae*”, donde este último se disfraza bajo un latinismo de sabor casi clínico.

En el poema se hace referencia al *Malleus maleficarum* (de 1487), mediante la denuncia de los nombres de sus autores, Heinrich Institor Krämer y Jacob Sprenger . El texto fue largamente usado hasta la mitad del siglo XVII como manual para detectar e interpretar los signos de la brujería, sus rituales y sus prácticas. El poeta lo define “feliz catálogo de engendros diabólicos” y, entre líneas, transmite al lector la clara idea de que el texto, más que de naturaleza especulativo-científica, hubiera sido fruto de la imaginación perversa de sus autores a la hora de recopilar creencias y supersticiones difundidas en épocas anteriores, y como tal aplicado a la realidad. El poeta define los autores como “santos dominicos teutones”, recalcando una retórica afectada no disímil a la que hemos visto anteriormente referida a Franco. En este caso también, se subraya el fervor militar, la idea de una misión sagrada cuyo

cumplimiento hubiera salvado la fe cristiana de sus múltiples, e imaginarios, enemigos:

5 Enrique Krämer y Jacobo Sprenger,
expertos en la lucha
contra la subversión maligna,
la infiltración perversa de orientales
y otras lacras
que han revuelto y revuelven
los sacrosantos reinos de la grande Europa.¹⁵³

Los fragmentos once y trece tienen una estructura similar entre ellos, introduciendo como personaje lírico la figura del “hombre santo”, que remite al *Opus dei* y a la ideología neocatólica y totalitaria promulgada por esta institución.¹⁵⁴ El hombre santo, en su camino de perfección, se ve ocupado en el primer fragmento en una oración de agradecimiento por haber demostrado su alcanzado nivel de santidad al haber tocado sin repulsión a un hombre musulmán, mientras que en el segundo está dando un sermón a sus discípulos a partir de una célebre referencia al libro del Génesis (“sed fecundos y multiplicaos”, *Génesis*, 1:28), en donde Dios establece el dominio del hombre sobre la creación, aunque en su sermón el hombre santo alcanza una retórica al límite de la parodia. Ambos fragmentos participan de una ironía ácida en la cual el poeta, más que denunciar el lenguaje totalitario e ideológico de forma directa, se dedica a la voluntaria puesta en ridículo de la moral y de la retórica de la institución católica por medio de sus contradicciones intrínsecas.

El fragmento doce, aunque se coloque en diferentes coordenadas espacio-temporales, presenta distintas analogías con el fragmento número diez. En primer lugar toma la perspectiva de la víctima, Jean Tatlock, otra persona cuyo destino se cruzó con la feroz represión ideológica de una época y cuyo nombre ha sido borrado de la historia casi por completo. En segundo lugar el fragmento habla de forma indirecta de otra “cacería de brujas”, la así llamada *witch-hunt* o mccarthismo, es decir, el proceso de represión y terror contra los comunistas que tuvo lugar en E.E.U.U. y encontró su climax en la década inmediatamente siguiente a la Segunda Guerra Mundial. En tercer lugar, aunque sea un aspecto menos relevante, el poema tiene una estructura narrativa, en la cual intervienen distintos personajes:

¹⁵³ J. Á. Valente, *Presentación y memorial para un monumento*, en *Obras Completas I*, cit., p. 273.

¹⁵⁴ Véase la reconstrucción de las fuentes y la lectura de estos dos poemas en A. López Castro, *Lectura de José Ángel Valente*, cit., pp. 113-116.

el coronel Boris Pash, especialista en detectar infiltraciones comunistas, y Robert Oppenheimer, indicado en el texto de forma elíptica como “el Doctor”, el brillante físico que dirigió el célebre proyecto *Manhattan*.

Jean Tatlock fue alumna de Oppenheimer y con este mantuvo también una relación afectiva que fue considerada extremadamente peligrosa por parte del gobierno estadounidense, dada su cercanía al partido comunista. De hecho, aunque en el poema se alude a su suicidio, la muerte de esta joven estudiosa nunca fue aclarada por completo. Valente utiliza la ironía tan sólo en la descripción del aparatado de seguridad y control que fue alzado alrededor del científico, y que representa la suma del sentimiento paranoide de ese contexto histórico: el Coronel Pash y los agentes que rodean la casa del doctor se presentan como “disfrazados de mariposas, de marionetas/ de margaritas para el sí y el no,/ de rodapiés, de esquinas,/ de floreros”.

Los recursos fragmentarios inherentes al uso del lenguaje pueden reducirse a dos: por un lado la presencia de versos en inglés, por el otro el empleo de la reticencia. Los versos en inglés se suponen sacados de alguna entrevista (como en el caso del célebre (como en el caso del célebre “My God what have we done?” de Oppenheimer que se parafrasa en “*what have they done?*”) o de algún artículo de periódico (Borish Pash,/ *the son of the Metropolitan of the Russian Orthodox Church in USA*) o más bien de algún *dossier* sobre el caso (“*Damaging information.// She was a Red*”). El uso del inglés crea unos agarraderos con los hechos históricos, un punto lingüístico de mediación entre el espacio del poema y el de la realidad, y se propone como eco de una verdad indiscutible así como la consideraba la ideología mccarthista. La historia personal de Pash, aquí reducida a sus credenciales genealógicas, resume su índole heroica de luchador contra el bolchevismo y se considera un hecho incontrovertible, al igual que Jean Tatlock se considera una amenaza para la seguridad nacional y el desarrollo de la primera bomba atómica que habría permitido ganar la Segunda guerra mundial. En un plano distinto se coloca la cita atribuida al Doctor, la cual resume su posición neutral, al fin y al cabo traicionada por el mismo aparato que le proporcionó los recursos para su investigación, en cuanto científico devoto a su materia y totalmente ajeno a la maquina ideológica.

El uso de la reticencia, que puede aislarse a un punto preciso del poema, se puede

considerar más bien un recurso narrativo, casi cinematográfico, que rompe la acción y reproduce, mediante el blanco de la página, las sombras que rodean la muerte de la alumna de Oppenheimer:

donde el Doctor,
secretamente vigilado,
pasó la noche.

Damaging information.

5 *She was a Red.*

Jean Tatlock se quitó la vida.¹⁵⁵

La andadura narrativa que el poema había tenido hasta el momento aquí se interrumpe. A la ruptura de la versificación corresponde una ruptura en el flujo de los acontecimientos, una frustración informativa, la rapidez del juicio (resumido en la cita en inglés) y sus consecuencias nefastas. Los versos se reducen a la sintaxis más elemental y el poeta elige el silencio, suspende aquí el juicio irónico para reconstruir en un montaje rápido de causa-efecto los hechos.

El poema decimoquinto resulta interesante en razón de la forma empleada, que es un diálogo en prosa entre seis personajes con acotaciones teatrales. El lector, en realidad, no percibe discontinuidad, en cuanto el poeta representa una escena que, aunque breve, presenta un inicio, un desarrollo y un final. Sin embargo, a parte de la mezcla de formas y géneros, el uso del diálogo se convierte en el centro argumental irónico del texto. El diálogo supone la concatenación de fragmentos de uno o más discursos empujados por el silencio que separa los hablantes. En este sentido, el silencio del oyente resulta siempre productivo, en cuanto permite al otro desarrollar su propia argumentación, su propia voz, para luego encadenar otros fragmentos en una serie polifónica virtualmente infinita. En este poema, sin embargo, la fragmentación es sólo aparente, en cuanto el discurso no se desarrolla, sino que ha sido fijado previamente. Al mismo tiempo, el oyente no alcanza a expresarse, por lo cual el diálogo se convierte en el soliloquio de una entidad, que aunque parezca múltiple, es en realidad encerrada en su monolingüismo.

¹⁵⁵ J. Á. Valente, *Presentación y memorial para un monumento*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 274-275.

La ironía valentiana resulta aguda y despiadada y alcanza distintos blancos a la vez. La ocasión de la “crítica” de unos escritores hacia un compañero se convierte en un ataque, no sólo en contra de la ideología estalinista (reminiscencia explícita del *modus operandi* del partido socialista), sino también en contra de esos grupos que de alguna manera intentan controlar y codificar su propia producción artística (en esto Breton resulta emblemático). En el poema, crítica y autocrítica se convierten literalmente en actos de grotesco autoerotismo, en los cuales el ego inflado de cada personaje coopera junto con los demás para derribar los gérmenes de un pensamiento independiente y no conforme a las normas preestablecidas por el grupo. De hecho, el poeta criticado “habla con palabras que nadie comprende” y sus obras tienen el despreciable don de ser “generativas”, así como los personajes de ficción en ellas representados no guardan relación ninguna con la realidad, es decir, van en contra del uso materialista y realista del lenguaje propio del socialismo. Valente resume aquí todo su pensamiento acerca del rol de la poesía como medio de subversión de las normas preestablecidas, como espacio de libertad que no admite limitaciones.

Himno a la libertad contra todo tipo de represión es también el fragmento decimosexto. Estos cuatro versos nacen a raíz de una referencia textual oscura, aunque muy cercana a la fecha de composición de *Presentación y memorial para un monumento*:

Cierra bien la puerta, hermano,
dice la vieja canción de cuna,
cierra bien la puerta, hermano;
*será larga la noche.*¹⁵⁶

Como hemos visto anteriormente, el lenguaje ideológico de la opresión vive en un punto de simultaneidad entre tiempo pasado y presente, lo cual constituye la idea básica de la obra entera. Por esta razón, los versos en cursivas, sacados de una canción, se definen como “vieja canción de cuna” es decir, algo que ya ha entrado en la tradición y que pertenece a la memoria de un pueblo. A la permanencia transhistórica de la represión se opone una memoria ancestral de resistencia. Los versos propuestos por Valente, en realidad, son una traducción de los

¹⁵⁶ J. Á. Valente, *Presentación y memorial para un monumento*, en *Obras Completas I*, cit., p. 276.

últimos versos de *Bratříčku, zavírej vrátka*, una canción *folk* escrita por Karel Kryl durante la Primavera de Praga, es decir, el año anterior a la escritura de *Presentación y memorial*, y que se convirtió en el tema musical de esos meses de revolución y represión. Además de esta base referencial disfrazada de saber ancestral y colectivo, por las razones que acabamos de ver hay que señalar también como la versificación se ve constantemente interrumpida por un verso en blanco, lo cual no sólo ralentiza la lectura al imponer pausas (al contrario de la canción original), sino que añade también una cadencia tétrica y elegíaca.

El poema que cierra la obra se compone de tan sólo dos versos: “Porque es nuestro el exilio.// No el reino”. En su brevedad lapidaria, los dos versos concluyen de forma pesimista *Presentación y memorial para un monumento*. El hipérbaton del primer verso desplaza el sujeto “exilio” en posición privilegiada, es decir, a final del verso, creando un enlace inmediatamente visible con el otro término clave “reino” que aparece en el verso siguiente, separado sí por un verso en blanco, pero también desplazado para aislarlo y crear una conexión con el verso anterior. De esta manera se crea entonces una tensión antinómica entre los dos sustantivos. Podemos entender el reino como lugar abstracto en el cual reside el poder, ese poder totalitario contra el cual lucha todo el poemario. De la misma manera el sustantivo remite al “Reino de Dios”, así como aparece en los Evangelios, y simbolizaría un alcanzado estado de armonía y paz entre los hombres. Se trata de dos significados distintos, opuestos, que cambian también el valor que adquiere ese exilio al que está destinado o al cual pertenece el hombre. En el primer caso, el exilio tiene un valor positivo, en cuanto sería una condición que permite alejarse y librarse de la represión representada por la ideología. El exilio, que para Valente será en unos pocos años una condición estable y obligada, se convierte entonces en símbolo de la poesía como lucha contra el lenguaje totalitario, de la heterodoxia contra la ortodoxia, de la periferia contra el centro. Por el contrario, en el segundo caso, los dos versos pueden leerse como una reflexión universal sobre la condición humana, es decir, acerca de la imposibilidad de redención y salvación del hombre, condenado a repetir una historia de violencias y vejación contra sí mismo y sus símiles.

II.1.7 *EL INOCENTE*

Los poemas que componen *El inocente* fueron escritos entre 1967 y 1970, año de publicación de este poemario. La época de composición es paralela a la de *Presentación y memorial para un monumento* y a los últimos textos que van a formar *Breve son*. Aunque las dos obras que acabamos de mencionar tengan una identidad propia indiscutible, no dejan de ser, por las razones que hemos visto en sus respectivos apartados, pequeños y también necesarios *detours* en la que podríamos entender como la línea mayor de la poesía de Valente. Con *El inocente* el poeta gallego reanuda el discurso dejado con *La memoria y los signos* y avanza en ese descenso a la materia oscura del canto que podemos indicar como el pulso principal de su obra en esta primera etapa.

El poemario está encabezado por una dedicatoria y una cita. La primera va dirigida al poeta cubano, y amigo de Valente, Calvert Casey, muerto suicida en el exilio en 1969. Al poeta cubano podemos remitir otra dedicatoria idéntica que encabeza *Notas de un simulador* (de hecho, el título es un homenaje a un cuento largo de Casey) y la prosa 'El regreso', contenida en *El fin de la edad de plata*. La cita, por otra parte, pertenece a *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert: “Le vent qui passait emportait les prophètes”¹⁵⁷.

El epígrafe, al unir estos dos elementos crea un punto de partida enigmático para el lector. Flaubert anuncia la fragilidad de los poetas-profetas, que el viento en su soplar arrastra consigo, y que se concretiza en la dedicatoria, que remite precisamente a la muerte de un poeta. Sin embargo, el epígrafe no aclara la naturaleza de este viento, ni tampoco el significado del título de la obra, cuya complejidad se irá desarrollando a lo largo del poemario. La inocencia a la que se refiere aquí Valente no es disímil al proceso de muerte y vuelta a la vida que hemos visto en *Poemas a Lázaro* o también en *A modo de esperanza*. El estado de inocencia, sea este visto como un estadio primigenio o un estado alcanzado posteriormente tras algún acontecimiento, supone una renovación, un despojamiento de lo que se considera como innecesario y falaz, que el poeta logra en su inmersión en la materia verbal y en el olvido de sí que este proceso supone. El desmoronamiento de la identidad del

¹⁵⁷ J. Á. Valente, *El inocente*, en *Obras Completas I*, cit., p. 279.

individuo y del autor, que ya había aparecido de forma discontinua en las obras anteriores, hace un paso adelante en *El inocente* y llega a reconocer, en distintos poemas, entidades autónomas y distintas a la del autor, dando un empuje radical al descenso a la memoria impersonal de las palabras.

En todo *El inocente* nos encontramos frente a la idea de un proceso de destrucción positiva, de una aniquilación necesaria para dar paso a una nueva conciencia del individuo, del mundo y de la historia y, en definitiva, para permitir a la palabra su manifestación inminente y libre de constricciones. La idea, ya presente *in nuce* en los poemarios anteriores alcanza aquí la madurez de una formulación explícita, aunque presente todavía un eco de tipo social en la tercera sección, que se desarrollará ulteriormente en la tapa sucesiva de la escritura valentiana, hasta convertirse en el punto focal de toda su poética. De ahí que el viento, introducido por la cita de Flaubert, se convierte en fuerza destructora de tipo negativo, contra la cual el poeta tiene que oponerse mediante una autoaniquilación previa, que le permita sobrevivir al margen de la historia, así como alcanzar y mantener su inocencia. La imagen del viento de la historia, que en su progresión lo arrastra todo, recuerda de cerca la célebre pintura de Klee, *Angelus novus*, que sirvió de inspiración a Benjamin para escribir sus tesis *Sobre el concepto de historia*. En la obra de Valente, el poeta ha asumido la imposibilidad de poseer el Reino (como recitaba el último poema de *Presentación y memorial para un monumento*), no anhela a un tiempo mesiánico al término de la historia, sino apuesta por alcanzar una redención personal, literaria y no biográfica, en la materia verbal, que, al fin y al cabo, queda siempre fuera de la historia y no participa enteramente en su proceder. Sin embargo, no hay que confundir esta posición con una negación de lo histórico a favor de una poesía metafísica y transhistórica, privada de toda conexión con la realidad. Las “palabras en el tiempo” de Machado son sin duda un eje poético fundamental de la escritura valentiana, que se manifiestan de forma explícita a lo largo de *El inocente*, sin embargo, la perspectiva asumida por Valente se encuentra bien resumida en este fragmento de *Notas de un simulador*:

En el diario de Kafka las líneas dedicadas a la primera guerra mundial no pasan de cincuenta. Pocas semanas después del comienzo de la guerra sus preocupaciones son la escritura de «En la colonia penitenciaria» y el comienzo de *El proceso*.

Durante la guerra, Joyce está entregado a la escritura de la primera parte del *Ulises*.

El tiempo del escritor no es el tiempo de la historia. Aunque el escritor, como toda persona, pueda ser triturado por ella.¹⁵⁸

El inocente se divide en tres secciones que contienen respectivamente dieciséis, cinco y veintiuno poemas. La estructura del poemario es aparentemente discontinua, en cuanto las tres secciones aparecen en sí autónomas, aunque mantengan su propia unidad global a partir de los datos ofrecidos por las citas contenidas en el epígrafe. La coherencia interna de cada sección actúa de forma complementaria con las otras, creando así un recorrido reconocible, que ciñe la noción de inocencia anticipada por el título y que de ella depende.

El poemario y la primera sección se abren con el poema 'Biografía sumaria':

BIOGRAFÍA SUMARIA

Hizo tres ejercicios
de disolución de sí mismo
y al cuarto quedó solo
con la mirada fija en la respuesta
que nadie pudo darle.¹⁵⁹

A pesar de su posición, podemos considerar este breve texto al igual que los poemas-síntesis que abrían las obras anteriores. Se trata de un verdadero manifiesto, una declaración de intenciones, que presenta el punto de partida, y a la vez de llegada, de todo el poemario. El poeta introduce una voz lírica a través de la tercera persona del singular, lo cual se adecua al tema del poema, es decir, la asunción de la destrucción positiva de uno mismo por medio de la disolución del ego. La *via negationis* que marca de forma clara la segunda etapa de la escritura valentiana se traza aquí en este poema, que abre a una temporada nueva, en la cual el afán de una escritura inmanente, por fin libre de las restricciones y de las falacias del biografismo, se reconoce en la búsqueda de una escritura impersonal. La disolución del ego a la que remite 'Biografía sumaria' es realmente una fragmentación del individuo en distintas voces, que ocupan de forma más o menos ordenada las distintas secciones del poemario y

¹⁵⁸ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 465.

¹⁵⁹ J. Á. Valente, 'Biografía sumaria', en *El inocente*, en *Obras Completas I*, cit., p. 281.

representan los escalones sucesivos que el poeta recorre para descender en la materia verbal. De una primera aproximación a la memoria individual, tocada de biografismo, pasamos al diálogo entre un yo y un tú ficticio e irreconocible (el Agone de la segunda sección), hasta llegar a la mirada transparente que el poeta arroja sobre “el tiempo presente” de la tercera sección.

'Biografía sumaria' se distingue de los demás poemas de esta sección por algunas peculiaridades formales. En primer lugar la brevedad, en cuanto, salvo aislados casos ('Retrato del autor', 'Tango y perdón', 'Himno' o 'Límite', por ejemplo), todo *El inocente* favorece no sólo la extensión, por así decir argumentativa, de los poemas, sino también la versificación pausada y larga, a veces irregular, que desemboca también, y por primera vez, en la presencia de poemas en prosa.¹⁶⁰ En segundo lugar, el uso de la tercera persona del singular, empleada aquí para subrayar la lejanía de la materia experiencial y la impersonalidad del sujeto lírico, da inmediatamente paso al uso del yo, que acerca el lector a ese proceso de disolución del ego que le acompañará de forma progresiva a lo largo de todo el poemario.

Más allá de la forma breve y lapidaria del texto, su cercanía a lo fragmentario se debe sobre todo a nivel del contenido. Los “ejercicios de disolución”, sintagma que remite casi a una práctica de tipo espiritual, operan una ruptura del sujeto lírico, de su integridad. El individuo reconoce su fragmentariedad esencial, la ilusión de ser uno, y en ese momento de revelación llega a comprender su propia vacuidad. De ahí que el cuarto y último intento de disolución desemboca en el silencio, es decir en la ausencia y en la nada de esa “respuesta/ que nadie pudo darle”. Valente reconoce en este poema dos elementos importantes, a partir de los cuales se marcarán de forma incisiva y progresiva toda su escritura: por una parte la ilusión de unidad del individuo, destinado a ser plural y ajeno a sí mismo en toda sus representaciones; por otra parte, el poeta reconoce y fija en el silencio el límite cognitivo del

¹⁶⁰ La disolución de las formas que, como hemos visto en el primer capítulo, es típica de una concepción fragmentaria tanto de la obra como del texto. En el caso de Valente, la presencia de poemas en prosa al lado de poemas en verso manifiesta no sólo la urgencia expresiva que deriva al situarse en el “punto cero”, es decir, la irrupción repentina del saber poético en la forma, sino también la esencial ausencia de forma de la experiencia originaria del lenguaje, que en la producción de los signos no puede fijarse de forma permanente. Según M. Zambrano “el paso sin fronteras de la poesía a la prosa puede darse tan sólo cuando el sentir y el pensar poético se alojan por entero dentro del lenguaje, cuando el concepto no asoma ni la idea se fija al realce, sino que sigue finalmente a la palabra que la hizo despertar”. M. Zambrano, 'José Ángel Valente por la luz del origen', en C. Rodríguez Fer (ed.), *Valente: el fulgor y las tinieblas*, cit., p. 42.

lenguaje, su centro enigmático y de máxima potencialidad expresiva, es decir, el punto desde el cual el lenguaje se manifiesta de forma inmanente como expresión siempre imperfecta e inefable de ese silencio primordial que es la forma más cumplida de aproximación a la experiencia poética originaria. De ahí que en la naciente “estética de la retracción” apostará para una poesía impersonal como única forma de superar la multiplicidad ilusoria del individuo y acercarse al punto de manifestación inmanente del lenguaje que, sin embargo, representa también el punto de ruptura de la unidad experiencial originaria y desde el cual el lenguaje asume un estatuto fragmentario. En este sentido, resulta explícito de esta perspectiva el fragmento treinta y siete de *Treinta y siete fragmentos* que, como veremos en el apartado siguiente, mantiene una fuerte conexión temática con 'Biografía sumaria' y señala otro eslabón fundamental en la construcción de la poética de la retracción.

El poema siguiente, 'El viento trae sobre todas las cosas', entra ya de lleno en la constitución formal de *El inocente*. El poema en sí, no parece ofrecer peculiares elementos que podamos remitir a la definición de fragmento que hemos postulado hasta el momento. De hecho, nos encontramos frente a un texto relativamente extenso (veintiocho versos) y de versificación larga (endecasílabos y acoplamiento de septenarios, por ejemplo) cuyo tema, como he anticipado anteriormente, roza lo biográfico, aunque prefiera a la primera persona singular el uso de un nosotros inclusivo. Sin embargo, el viento del título retoma la idea introducida por la cita de Flaubert: sobre los objetos del pasado se proyecta un progresivo desmoronamiento, una cancelación, reforzado por el tono tétrico del poema, que abunda en una adjetivación moralizada de forma negativa. El poeta representa una porción de su pasado, sobre la cual vierte un doble sentimiento de abandono: por un lado el definitivo despido de una etapa vital percibida como opresiva, por el otro la marginalización de un entorno al cual el poeta no siente pertenecer.

En la misma línea se inserta también el poema siguiente, 'Lugar vacío en la celebración', en el cual el elemento biográfico es amplificado por el uso de la primera persona singular que abre de forma abrupta el poema. La memoria individual, que retoma los mismos rasgos negativos presentados en el poema anterior, aquí converge y se mezcla con la memoria colectiva, convirtiéndose en punto focal por el cual se describe el entorno social que marcó la infancia del poeta. Sin embargo, reaparece el viento (“Después, un viento hosco barrió la faz

de aquella tierra”), esta vez sí connotado claramente como el viento de la historia que lo arrastra y lo destruye todo: la infancia, que aquí no se presenta en ningún momento como el momento edulcorado de la inocencia, es una etapa breve, destinada a chocar con la historia y más precisamente con la Guerra civil. Sin embargo, el poeta reconoce en estos dos tiempos, en esta ruptura entre dos tiempos distintos y opuestos, el momento de su fundación:

5 Y yo empecé a crecer entonces,
como toda la historia ritual de mi pueblo,
hacia adentro o debajo de la tierra,
en ciénagas secretas, en tibios vertederos,
en las afueras sumergidas
de la grandiosa, heroica, orquestación municipal.¹⁶¹

La imagen es estrictamente valentiana y resume claramente los rasgos temáticos distintivos de su poesía : la tensión hacia la interioridad, la percepción de un fondo oscuro hacia el que dirigirse, la cercanía al lugar, el alejamiento del poder y la negación de su retórica vacía.

También el poema siguiente, 'Hombre a caballo', sigue de cerca el recorrido de la memoria individual. El poema es una meditación sobre una foto (“una estampa/ que ya era entonces de otro tiempo”), que nos retrae a su abuelo cuando era joven. Nos encontramos frente a una elegía, un poema tierno de conmemoración de una figura que, dentro del entorno descrito hasta ese momento, resulta de una positividad tranquilizadora, que bien explicita ese “amor al que aún amo más que a mis propios huesos” que se encontraba en el poema anterior y que surge del entorno familiar del poeta. La memoria dibuja un perfil lapidario y minimalista, que se ciñe alrededor de pocos y apreciados rasgos del carácter, que mucho se acercan a la personalidad del poeta así como se percibe de su propia escritura (“Nunca hablabas de ti./ Eras firme y secreto” y “Jamás me hablaste/ (Tú entre todos)/ de dios./ Esta omisión recuerdo./ Gracias”), hasta llegar a la conmemoración de la muerte del abuelo, de la vela y del entierro, cumpliendo plenamente el objetivo elegíaco del poema.

Siguen dos poemas que entremezclan el argumento biográfico al aspecto metapoético. El primero resulta explícito desde el título: 'Un joven de ayer considera sus versos'. Valente vuelve a leerse y no puede que percibir la inadecuación de su propia poesía (“Cómo han

¹⁶¹ J. Á. Valente, 'Lugar vacío en la celebración', en *El inocente*, en *Obras Completas I*, cit., p. 283.

envejecido nuestros poemas”), que ya se está asomando a una nueva etapa de madurez. En este sentido resulta sumamente interesante la anotación del 15 de marzo de 1972 contenida en su *Diario anónimo*, que aparte de anunciar el proyecto de una antología personal, puede leerse como glosa al margen de esta consideración: “*Poemas a Lázaro* es el libro que menos me gusta. La lectura de algunos poemas me resulta insoportable. Y, sin embargo, ese libro ha sido muy importante para mí”¹⁶². Sin embargo, el movimiento autodestructivo con el cual el poeta concibe su propia poesía se convierte pronto en un acto de destrucción positiva, que deja espacio para una nueva poesía, una poesía que parece replantearse sus propias premisas a partir de esta exhortación final:

Busquemos otra cosa para entregar la vida
entre líneas menores,
otra decoración,
otro piso de más modesto lujo
y un nuevo amor
y otra fidelidad menos posible.¹⁶³

5

Poema complementario es el sucesivo 'Ya sin memoria nuestra'. Valente desarrolla la autocrítica y enfoca la razón supuesta de ese “envejecimiento” que parece afligir su propia escritura temprana. El poeta emplea una primera persona plural que amplifica la impersonalidad del sujeto lírico, además del pretérito perfecto, que coloca el momento de transición descrito en el poema en un punto ya lejano de la memoria, asumiendo así una mirada retrospectiva. El poeta reconoce “dos tiempos” en su escritura, una “tierna adolescencia prolongada”, en la cual la escritura se define por la visibilidad y la búsqueda de confirmación exterior, y un tiempo de madurez a punto de abrirse, que apuesta de forma radical por la interioridad y el olvido de la subjetividad como formas de aproximación a la memoria de las palabras, al ser inmanente al lenguaje:

¹⁶² J. Á. Valente, *Diario anónimo*, cit., p. 150.

¹⁶³ J. Á. Valente, 'Un joven de ayer considera sus versos', en *El inocente, Obras Completas I*, cit., p. 286.

YA SIN MEMORIA NUESTRA

- En general pusimos
excesivo cuidado, no tanto en el hacer,
que es toda la razón del arte,
como en hacer visible allí lo nuestro.
- 5 Para aquellas palabras buscamos argumento
 que nos significase un poco ante los otros.
- Sólo más tarde descubrimos,
 cuando una costra tenue comenzó a recubrir
 la tierna adolescencia prolongada,
10 otro oficio más cierto.
- Del mismo amor era posible
 hacer simples objetos,
 más reales que nuestro propio amor.
- Objetos para dar y para olvidar,
15 para perder y recobrar,
 para desnacer,
 para vivir,
 para estar.
- Y en la fidelidad de la materia, usado,
20 prohijado, devuelto,
 ya sin memoria nuestra, nuestro ser.¹⁶⁴

Las últimas tres estrofas fijan el rumbo de la poesía por venir. Valente reitera de forma explícita la naturaleza matérica del poema, que se convierte en verdadero objeto estético y que asume un estatuto autónomo. El poema como expresión de la inmanencia del lenguaje es un objeto “simple”, es decir, se libera de toda sobre-estructura retórica y de significado para acercarse así lo más posible a la unidad originaria de la experiencia. Sin embargo, es en la última estrofa donde el poeta alcanza un síntesis de esta estética: la materia de las palabras se reconoce como núcleo objetivo, transhistórico (como hemos visto anteriormente) y transubjetivo, en cuanto expresión sin mediación del ser del lenguaje, que se logra tan sólo gracias a un olvido (“ya sin memoria nuestra”) de la identidad autorial. La tensión hacia lo anónimo que se percibía en un poemario como *Breve son*, llega aquí a una formulación completa, en cuanto el poeta apuesta por una disolución de su propia identidad como única forma de supervivencia (“para vivir,/ para estar”) del poema. Sin embargo, se impone aquí

¹⁶⁴ J. Á. Valente, 'Ya sin memoria nuestra', en *El inocente*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 286-287.

una diferencia sustancial, dado que la tensión hacia lo anónimo se debe incorporar en el proceso creativo, es incluso anterior a ello, o sea, que el autor fija como punto de partida una ausencia, su propia ausencia, sin dejar a la historia la tarea de borrar su nombre.

Los tres poemas siguientes ('Mitad del otoño', 'Un cuerpo no tiene nombre', 'Llamada y composición del lugar', 'Túnel del diablo') parecen incorporar estas normas estéticas de forma distinta a los poemas anteriores. Aunque el trasfondo experiencial empírico siga siendo perceptible en algunos de ellos (la vendimia de 'Mitad de otoño' o la feria de pueblo de 'Túnel del diablo'), el poeta se entrega por completo a la impersonalidad. El objeto de la búsqueda poética es la poesía misma, el conocimiento que deriva de esta búsqueda es un conocimiento de las palabras. No tiene que extrañar entonces la presencia de un nivel metatextual, que en la oscuridad de estos poemas llega a ser el punto de entrada privilegiado al sentido de los mismos.

La primera sección prosigue en la búsqueda de esta impersonalidad esencial del poema, presentando un poema híbrido (prosa y verso), 'El descampado', en el cual dos figuras (un yo y un usted, emblemas de la otredad y de la separación entre yo biográfico y yo lírico), luchan hasta la muerte en un lugar a las afueras de una ciudad y tras haber escapado a una persecución. En este texto se hace referencia a esa topografía valentiana de la poesía, que coloca el poeta en su lugar natural, es decir, fuera de la ciudad.¹⁶⁵ También destaca la quinta estrofa, que mediante el empleo de la cursiva y del paréntesis, actúa como segunda voz que irrumpe en el poema. Sin embargo, es en los poemas 'Estatua ecuestre', 'Week-end' y 'Retrato del autor' donde Valente alcanza el poder alejarse de lo biográfico mediante la ironía. En el primero se apuesta por una renuncia de la imagen de sí mismo, de lo monumental y de lo celebratorio; en el segundo, se narra del suicidio de un funcionario, convirtiendo el hecho en un simple trámite burocrático; en el tercero, el yo se declara como poeta (citando en francés el último verso del 'Prólogo' a *Les fleurs de mal*) delante de su perro, cuya impasibilidad e incompreensión son para el poeta mismo motivos de orgullo y confirmación de su propio *status*. La sección termina con el breve 'Tango y perdón', que asume el tono de una despedida

¹⁶⁵ El arranque del primer fragmento de *Notas de un simulador* es explicativo de esta concepción: “El poeta no tiene, en realidad, lugar que le sea propio. Es ave de extramuros. Fuera de la ciudad lo puso, con sobrado fundamento, un célebre ironista antiguo”, J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 455.

(“Adiós, gracias; adiós regocijados/ amigos” que es una cita del *Persiles y Sigismunda* de Cervantes), pero que es también una bienvenida para ese estado de transparencia e inocencia que el poeta ha alcanzado y que supone la entrada en un estado de renovación, de nueva vida.

La segunda sección, que se compone tan sólo de cinco poemas, se construye alrededor de una *persona* lírica, Agone, que encarna el alter-ego del poeta, es decir, un interlocutor o un tú lírico al cual el poeta se dirige como a una persona totalmente otra de sí. La presencia de Agone impone una distancia, un alejamiento del trasfondo biográfico que era perceptible en la primera sección, lo cual permite una aproximación impersonal al punto de manifestación inmanente del lenguaje. De hecho es inmediatamente visible la distinta disposición de estos poemas en la página: una versificación generalmente más seca se acompaña de una menor extensión de las estrofas y de los poemas y de una mayor presencia de versos en blanco.

El primer poema se titula 'Agone', y además de introducir de forma directa esta figura (que, recordamos, aparece en distintos momentos también en los poemarios sucesivos), fija algunos rasgos, por así decir “característicos”, que la acompañan y que son expresiones finitas de una poética: el rechazo del sentimentalismo, que aquí se da gracias al uso de la tercera persona (“Agone siente en la tenue raíz de sus ojos la tristeza”) y a la dimensión “espacial” del descenso o del regreso a un punto germinal (“El paso que adelanta bien pudiera volver hacia su origen”). Interesante es también el paso de la tercera persona (que cumple un mandato pseudo-introductorio y descriptivo) a la apelación directa que se da en la última estrofa y que confirma el espacio de intimidad que los dos personajes comparten en el poema:

Mas yo retengo como eje del mundo su secreto
nombre.
Le digo con firmeza: ven.
Le tiendo
5 mi mano húmeda de sustancias amargas.

Tu cuerpo es como una espada, Agone,
mientras la lluvia, el llanto anegan
tu niñez furtiva y el residuo abrasado
de esta primavera.¹⁶⁶

¹⁶⁶ J. Á. Valente, 'Agone', en *El inocente*, en *Obras Completas I*, cit., p. 294.

Es muy probable que Agone nazca a raíz de ese pasaje, que vimos anteriormente, entre la infancia y la madurez. Como el poeta señala en los versos anteriores “su rubio cabello empieza apenas a ceder la luz” por lo cual descartamos que sea una figura representativa de la infancia o de la adolescencia. Agone se eleva “como una espada” sobre las ruinas de un tiempo pasado, un tiempo que, en la primera sección, presagia, en el desmoronamiento del mundo en el que vivía el poeta, un tiempo futuro de tragedia al que sobrevivir. Sin embargo, lo que aquí destaca como fundamental es el pasaje entre la tercera y la segunda persona singular, justificado por la cercanía entre las dos entidades líricas, más bien, por el poder que las palabras conceden al poeta y que le permite invocar desde sí mismo otra persona, aunque sea sólo en el espacio del poema. El poeta accede a una dimensión ignota, que roza con lo oculto, y, como en la tradición cabalística, puede conocer el verdadero nombre de las cosas (Agone posee otro nombre “secreto” que el lector desconoce y representa el poder del poeta sobre la criatura lírica).

El segundo poema, 'Lo sellado', incorpora las dos entidades en el uso del nosotros. El texto retoma y explicita la idea de poesía que se había formulado en 'Ya sin memoria nuestra', es decir, el poema como objeto (“Cerquemos el amor y cuanto poseemos/ con muy secretas láminas de frío”) en donde la experiencia original se acerca a su punto de unidad originaria, para poder así sobrevivir frente a las amenazas de lo biográfico, de lo manierista y del lenguaje ideológico, que aquí están representadas por “el vendedor de baratijas”, “el traficante de palabras terciarias” y “el voceador de su estúpida nada”. El mismo sentimiento de comunión frente a lo mistificador se encuentra también en el cuarto poema, 'La batalla', que con tono épico describe la lucha (de algún modo anticipada e intrínseca al nombre del personaje) frente a las fuerzas que se interponen en la búsqueda de la inocencia (“Podía y quise combatir contigo”, concluye el poema).

La sección termina con el lapidario 'Himno' que representa también la clave de lectura de toda la sección:

HIMNO

La única forma perfecta del amor
es la soledad
(cuando ante la pútrida rosa de la infancia arrasada no reconoce límites el
odio).¹⁶⁷

A la luz de cuanto visto, la declaración resulta a primera vista paradójica, sin embargo, es tan sólo en la soledad del poema, en la lucha que el poeta emprende contra el olvido y la destrucción negativa que se da la posibilidad de apelarse al otro, a ese tú que en este caso toma las apariencias de Agone, y que representa la posibilidad de alcanzar la inocencia salvífica que existe tan sólo tras abandonar la máscara ficticia de la identidad biográfica. El *aparte* incluido entre paréntesis es una glosa a los dos versos iniciales. La brevedad casi afóristica sobre la cual se construye el poema pide al poeta, o a una segunda voz, romper el silencio, es decir, la suspensión del lenguaje que esa brevedad alcanza, para poderse explicar al margen. El poema actúa como punto germinal del que nace toda la sección, en cuanto fija el nacimiento de Agone como respuesta al odio, a las fuerzas destructivas que causan la ruptura y la degradación de la infancia, así como vimos en la sección anterior.

'Himno', al igual que 'Biografía sumaria', respecta de forma coherente los principios que hemos atribuido al fragmento. A nivel formal nos encontramos frente a un poema brevísimo, de versificación irregular (un compuesto pentasílabo más heptasílabo en el primero, un hexasílabo en el segundo), cuya lapidarietà le acerca mucho a la forma aforística, así como el hecho de encerrar una visión definida de la experiencia o del mundo. La glosa, ya por el mero hecho de ser un apunte al margen que no podría existir sin la formulación anterior del poema, es igualmente fragmentaria. Las dos partes actúan complementándose en una tensión dialógica, que crea un significado superior que embiste ambas. De igual manera, el poema en su entereza, permite releer toda la sección y llenar los vacíos, virtualmente representados por los espacios blancos que pertenecen como signos en los poemas, sin por eso dejar de ser un texto con una identidad autónoma.

La tercera sección es la más extensa por número de poemas, pero también por el tamaño de los mismos que, en su mayoría, son textos largos, de tono especulativo o narrativo y de

¹⁶⁷ J. Á. Valente, 'Himno', en *El inocente*, en *Obras Completas I*, cit., p. 297.

versificación pausada. Esta sección es también la que tiene una relación más débil con lo biográfico, punto de llegada de una evolución o proceso de disolución de la identidad autorial que, como habíamos anticipado, ha pasado anteriormente por la memoria individual y por la otredad del alter-ego Agone hasta alcanzar la impersonalidad anhelada. Al lado de poemas cuya voz llega de la boca de personajes líricos ficticios encontramos también homenajes y poemas nacidos a raíz de lecturas. 'Sobre el tiempo presente' y 'El templo' participan, aunque en formas distintas, a esa necesidad de destrucción y renovación que subyace en todo *El inocente*. Mientras el primero es una larga especulación sobre la naturaleza de la poesía como medio de abolición y renovación transtemporal del ser, el segundo encarna el mismo concepto en la figura de Cristo que, al destruir los vestigios de un mundo antiguo, fija su propia morada en la palabra: “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”.

'Reaparición de lo heroico' es una reescritura del canto vigesimosegundo de la *Odisea*, hipotexto que reaparece también como base textual de cuento breve titulado 'Raspodia vigesimosegunda', que abre la recopilación de prosas *El fin de la edad de plata*, cuya primera edición es de 1973, por lo cual podemos suponer que las dos versiones, prosa y verso, hayan sido escritas en la misma época. Otro poema cuyo origen se debe a una reescritura es *Anales de Volusio*, versión de Catulo como se indica en el epígrafe, y también 'A fool' que también da noticia de su fuente en un epígrafe (el *Troilo y Crésida* de Shakespeare).¹⁶⁸

Entre los poemas-homenaje destacan 'El escorpión amigo de la sombra...', homenaje a Buñuel que retoma como imagen las secuencia inicial de la película *L'âge d'or*; 'José Lezama Lima', dedicado al homónimo poeta cubano y 'Una oscura noticia', dedicado a Miguel de

¹⁶⁸ El uso constante de referentes hipotextuales representaba uno de los ejes semánticos y formales sobre el cual se construye *Presentación y memorial para un monumento* y constituye, como vimos, un “comportamiento textual” típico de Valente. El alcance de una poesía impersonal es uno de los retos más significativo de *El inocente*, y para lograr eso Valente construye un complejo tejido de referencias intertextuales que se apoyan en un lector implícito que comparta con el la misma base referencial. La perspectiva intertextual es también una perspectiva dialógica, en cuanto crea una tensión entre el texto presente y el texto ausente, es decir, es texto previo. Este sería uno de los rasgos más importantes de la *obscuritas* valentiana, en cuanto el poema crea y re-crea, explora las posibilidades del signo, a partir de un núcleo de significación previo y oculto, que convierte el poema en fragmento. Sobre este tema señalamos el fundamental estudio de A. P. Debicki, 'La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)', en C. Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Taurus, Madrid 1992, pp. 54-73.

Molinos. Estos dos últimos tienen una relación inesperada y curiosa: Valente, en su viaje a Cuba en 1967 discutió con Lezama Lima sobre la edición que el poeta gallego estaba preparando de la *Guía espiritual* de Molinos, texto fundamental en la formulación de su “poética de la nada”.¹⁶⁹

Esta sección de *El inocente* resulta interesante también por incluir, por primera vez en absoluto en la obra valentiana, textos líricos en prosa. Se trata de 'Crónica II, 1968'¹⁷⁰, que pertenece a una serie-tríptico sobre el año del Mayo francés y de la Primavera de Praga (actualización del discurso sobre la mistificación del lenguaje que opera la ideología), la prosa 'Laberinto' (que alude a la pérdida de un tiempo ancestral en el cual hombre vivía más próximo a lo sagrado y a lo sacrificial) y 'Con sus sutiles redes mágicas, Herr Doktor', (en el cual hay resonancias del *Faust* de Goethe).

Entre los poemas más explícitamente metapoéticos señalamos 'El poema' y 'Arte de la poesía'. El primero retoma la línea temática del poema como objeto estético matérico, esta vez destacando las calidades más brutas, incómodas y menos manipulables (metálico, duro, incruento, resistente, odioso e incómodo son algunos de los adjetivos calificativos que le definen) y en cuya manifestación, sin embargo, reside un poder salvífico, nunca trascendente, sino puramente inmanente, como reiterado por la interrogativa indirecta que constituye el estribillo “cuándo podremos poseer la tierra”. De forma complementaria, aunque se coloque en coordenadas distintas, 'Arte de poesía' es un ataque irónico contra quienes mercifican, mistifican, y manipulan la creación poética.

El desdén y el desprecio hacia la poesía que no busca la frontera del lenguaje y la abolición del sujeto encuentra un contrapunto positivo en el poema *Punto cero*, apología de la poesía impersonal. En los primeros versos del poema Valente reconoce el punto de partida de su escritura:

¹⁶⁹ Véase J. Á. Valente, 'Lezama Lima y Molinos: dos cartas', en *Obras Completas II*, pp. 1318-1320. La importancia de Lezama Lima en la escritura de Valente trasciende el mero homenaje que representa este poema. El material dedicado o dirigido a Lezama Lima es conspicuo (poemas, prosas, ensayos, cartas). Hay un encuentro, entre el poeta gallego y el “maestro cantor” cubano, en la raíz misma de la escritura valentiana, de sus premisas y de sus manifestaciones. Para un estudio sobre la presencia de Lezama Lima en Valente señalamos A. López Castro, 'Lezama Lima en la escritura de Valente', en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N. 750, diciembre 2012, pp. 33-45.

¹⁷⁰ Como señala Sánchez Robayna el poema es una traducción exacta de un fragmento procedente de *El ombbligo de los mundos* de Antonin Artaud: A. Sánchez Robayna, 'Sobre dos poemas de José Ángel Valente', en J. Ancet, A. Ferrari (et alii), *Entorno a la obra de José Ángel Valente*, cit., pp. 41-42.

Lautrémont y Rimbaud murieron.

Rimbaud
después de la explosión oscura de las *Iluminaciones*.
Lautrémont para que nunca nadie
viera su rostro.

5

Lautrémont y Rimbaud murieron.

¿Podríamos nosotros sobrevivirlos?¹⁷¹

Ambos poetas citados terminaron su respectivas trayectorias artísticas ante del tiempo, a raíz de unas elecciones voluntarias cuyas razones son distintas y misteriosas. Lautrémont y Rimbaud representan dos casos emblemáticos de poesía impersonal, del poder de la poesía de alcanzar una autonomía propia que puede incluso ir en contra de los intereses del autor, de esa frontera del lenguaje que implica el fracaso, la frustración y la muerte del poeta (otro caso sería Mallarme, cuya muerte está enlazada a la composición de *Herodiadas*). El eje del poema se coloca en esa pregunta directa, que aunque suene como un desafío, es puramente retórica, si consideramos la concepción estética que Valente transmite en *El inocente* y en las obras anteriores. El poeta gallego, en ese título que también encabeza la primera antología de su poesía, fija el punto cero, es decir, el punto de manifestación inmanente del lenguaje, en el lugar en el que se alcanza la abolición del autor, y ese punto, al colocarse fuera de la intencionalidad y del oficio del poeta, no supone ningún punto de partida, en cuanto es impredecible. El “punto cero” es el resultado de la destrucción positiva a la que se somete el poeta, es el estado de inocencia alcanzado en el cual se hace posible la aparición del poema como objeto matérico y supone la entrega del poeta al lenguaje, sobre el cual ya no tiene control para fijar un rumbo. La labor del poeta, eso sí, consiste en actuar la disolución de sí mismo, en crear el estado de disponibilidad que permite a la poesía manifestarse.

El poemario se cierra con un texto brevísimo, 'Límite', que anticipa la condensación del lenguaje propia de la obra sucesiva, *Treinta y siete fragmentos*:

¹⁷¹ J. Á. Valente, 'Punto cero', en *El inocente*, en *Obras Completas I*, cit., p. 315.

LÍMITE

Qué oscuro el borde de la luz
donde ya nada
reaparece.¹⁷²

Estos tres versos carecen de una conexión fuerte con el resto de la sección e incluso con el poemario. Límite se colocaría en esa línea discontinua idealmente trazada por poemas como 'Biografía sumaria' e 'Himno'. Sin embargo, 'Límite' representa el cierre adecuado para una obra que ha fijado en la destrucción y la renovación la posibilidad de la renovación y de la inocencia.

El yo lírico se esconde detrás de la forma exclamativa y de la percepción sensorial inmediatamente introducida por el adjetivo “oscuro”, pero al ocultarse crea también un alejamiento, una rarefacción lexical que se proyecta en el contenido. El sentido del poema se desarrolla a partir del oxímoron creado por la pareja oscuridad/luz y que constituye la frontera entre aparición y desaparición, entre sombra y luz, es decir, el lugar liminar en el cual el lenguaje poético alcanza la transparencia.

La presencia de la luz, el contraste entre visible e invisible, otorga a la mirada la tarea privilegiada de adentrarse en el reino de lo desconocido, convirtiéndola en principal instrumento de investigación de lo desconocido. La coincidencia de visión y conocimiento no sólo convierte el poema en representación pictórica de ese proceso de conocimiento, sino que refuerza ese trasfondo universal que une todas las artes, en particular la poesía y las artes plásticas.¹⁷³

Sin embargo, la posición final de “nada” y el aislamiento de “reaparece” construyen una nueva tensión de significado que no encuentra una verdadera resolución. Como todo fragmento, el volumen de vacío y silencio que rodea el texto, fomenta la multiplicación de los signos, es decir, las posibilidades de interpretación. Si entendemos el sustantivo “límite” no en el sentido de separación sino de extremo y de fin, el poema podría indicar el punto en que se agotan las posibilidades del lenguaje, la frontera que el lenguaje no puede cruzar, y por eso

¹⁷² J. Á. Valente, 'Límite', en *El inocente*, en *Obras Completas I*, cit., p. 318.

¹⁷³ Véase M. Zambrano, 'La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente', en C. Rodríguez Fer (ed.), *José ángel Valente*, cit., pp. 31-38, y S. Daydí-Tolson, 'Contrastes de luz y sombra como técnica de representación en la poesía de José Ángel Valente', en *Material Valente*, cit., pp. 33-42.

asume una forma residual o fragmentaria. La unidad originaria de la experiencia, al convertirse en memoria se transforma a sí misma en ausencia, es decir, “en nada”. Lo que ha cruzado la línea de separación entre ser y no ser ya no puede volver al lado de la vida igual a antes, lo desaparecido no vuelve a aparecer en cuanto ya pertenece a esa nada que el poeta sondea. El mito de Orfeo, en este sentido, resulta explicativo, por eso la poesía, que hace de su materia la memoria, vive en esa línea fronteriza entre luz y oscuridad y se balancea entre palabra y silencio.

Por lo que concierne el ámbito específico de lo fragmentario, *El inocente*, al igual que las obras anteriores, parece no entregarse aún de forma radical a las premisas estéticas que los propios textos sugieren. Excepto por *Breve Son y Presentación y memorial para un monumento*, la trayectoria valentiana ha enfocado distintos elementos que todavía aparecen de forma discontinua y que siguen buscando su propia unidad en una expresión formal coherente. Los poemas de *El inocente*, por ejemplo, alcanzan en distintas ocasiones una perfecta adherencia entre nivel semántico y nivel formal. Sin embargo, el registro formal de la obra parece favorecer la reflexión pausada y la argumentación, lo cual se refleja en la estructura interna de los poemas, en la versificación, en la presencia de poemas en prosa, en la abundante presencia de elementos y momentos descriptivos. A parte de algunos casos aislados, 'Biografía sumaria', 'Himno' y 'Límite' por ejemplo, el aspecto fragmentario pertenece aquí más bien al nivel semántico y conceptual de la obra. La tensión hacia la impersonalidad, que aquí se incorpora en el discurso acerca de la búsqueda de la inocencia, sería uno de estos aspectos, en cuanto fija como principio anterior a la creación artística la ausencia del sujeto enunciante; de igual manera la búsqueda del “punto cero” del lenguaje, fija una frontera entre inteligibilidad de la experiencia y enigma, sobre la cual la poesía se manifiesta de forma inmanente ya libre de las interferencias biográficas e histórica. La inefabilidad del lenguaje, como veremos también más adelante en los apartados de poética, reconoce no sólo la insuficiencia de la expresión lingüística frente a la unidad originaria sino también la naturaleza otra de la experiencia del poema con respecto a la experiencia biográfica, que es siempre trans-verbal y pertenece entonces a un ámbito distinto.

Por estas razones, a la hora de enfrentarse a una obra como *El inocente* resulta arduo distinguir, diferenciar, destacar con claridad unos textos que pertenezcan a una taxonomía

que, como ya hemos visto en el primer capítulo, incluye como posibilidad la imposibilidad de definir, cuando incluso no vea en esta imposibilidad su propio fundamento. El análisis general de la obra ya ha destacado elementos que pertenecen a nuestra definición de fragmento, también ha propuesto la lectura de algunos poemas en esta perspectiva. Sin embargo, no podemos aislar casos autónomos, olvidándonos de las premisas ético-estéticas que ofrece la obra en su entereza. De ahí que para terminar nuestro análisis hemos escogido un texto, 'Sobre el tiempo presente', cuya apariencia le coloca en un punto contrario y extremo a nuestra idea de fragmento. Sin embargo, el poema resume el discurso general de la obra, su constitución formal y los temas tratados.

'Sobre el tiempo presente' es el primer poema de la tercera sección, y como muchos de los textos que le siguen es un poema extenso (de setenta y tres versos), una larga meditación sobre las necesidades y las posibilidades de la poesía, sobre la naturaleza misma de la poesía según Valente, que puede leerse como un breve tratado de metapoética o más bien una serie coherente de fragmentos e imágenes:

SOBRE EL TIEMPO PRESENTE

Se freres vous clamons, pas n'en devez.
Avoir desdaing, quoy que fusmes occis
Par justice.

«Ballade des pendus»

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

- 5 Escribo sobre el tiempo presente,
sobre la necesidad de dar un orden testamentario a nuestros gestos,
de transmitir en el nombre del padre,
de los hijos del padre,
10 de los hijos oscuros de los hijos del padre,
de su rastro en la tierra,
al menos una huella del amor que tuvimos
en medio de la noche,
del llanto o de la llama que a la vez alza al hombre
al tiempo ávido del dios
15 y arrasa sus palacios, sus ganados, riquezas,
hasta el tejo y la úlcera de Job el voluntario.

20 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,
 sobre el ciego legado
 que de generación en generación llevará nuestro nombre.

25 Escribo sobre el mar,
 sobre la retirada del mar que abandona en la orilla
 formas petrificadas
 o restos palpitanes de otras vidas.

30 Escribo sobre la latitud del dolor,
 sobre lo que hemos destruido,
 ante todo en nosotros,
 para que nadie pueda edificar de nuevo
 tales muros de odio.

35 Escribo sobre las humeantes ruinas de lo que creímos,
 con palabras secretas,
 sobre una visión ciega, pero cierta,
 a la que casi no han nacido nuestros ojos.
 Escribo desde la noche.

40 desde la infinita progresión de la sombra,
 desde la enorme escala de innumerables números,
 desde la lenta ascensión interminable,
 desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada luz,
 de presentir la tierra, el término,
 la certidumbre al fin de lo esperado,

45 Escribo desde la sangre,
 desde su testimonio,
 desde la mentira, la avaricia y el odio,
 desde el clamor del hambre y del trasmundo,

50 desde el condenatorio borde de la especie,
 desde la espada que puede herirla a muerte,
 desde el vacío giratorio abajo,
 desde el rostro bastardo,
 desde la mano que se cierra opaca,
 desde el genocidio,

55 desde los niños infinitamente muertos,
 desde el árbol herido en sus raíces,
 desde lejos,
 desde el tiempo presente.

60 Pero escribo también desde la vida,
 desde su grito poderoso,
 desde la historia,
 no desde su verdad acribillada,
 desde la faz del hombre,
 no desde sus palabras derruidas,

- 65 desde el desierto,
 pues de allí ha de nacer un clamor nuevo,
 desde la muchedumbre que padece
 hambre y persecución y encontrará su reino,
 porque nadie podría arrebatárselo.
- 70 Escribo desde nuestros huesos
 que ha de lavar la lluvia,
 desde nuestra memoria
 que será pasto alegre de las aves del cielo.
 Escribo desde el patíbulo,
- 75 ahora y en la hora de nuestra muerte,
 pues de algún modo hemos de ser ejecutados.
- Escribo, hermano mío de un tiempo venidero,
 sobre cuanto estamos a punto de no ser,
 sobre la fe sombría que nos lleva.
- 80 Escribo sobre el tiempo presente.¹⁷⁴

El poema se abre con una cita de la 'Ballade des pendus' de François Villon. Por lo general no es necesario repetir cual es la función teórica que desempeña un epígrafe de este tipo dentro del ámbito fragmentario. En este caso, el fragmento extrapolado por Valente, su estatuto autónomo fragmentario, no da pista útiles para enfrentarse al largo poema que encabeza, ni tiene una relación explícita con ello. En estos pocos versos, los ahorcados piden dignidad a los transeúntes, aunque hayan sido matados “por la justicia”. Cabe suponer que en este caso que el fragmento, más allá de la literalidad que ofrece el *excerpta*, represente un punto de mediación con el poema original, una señal dirigida al lector. La balada de los ahorcados' es un texto dedicado a un grupo de criminales que no ahorra los detalles grotescos e incluso macabros. En esto podríamos buscar huellas del “discurso social” de *Presentación y memorial para un monumento*, sin embargo, la conexión con 'Sobre el tiempo presente' aparece en un *omissis*, es decir el subtítulo de la balada original: *l'epithape Villon*. El poeta francés, cuya vida turbulenta le hizo un *poète maudit ante litteram*, escribe un poema dirigido, en definitiva, a sí mismo, por medio de unas *personae* líricas cuales los ahorcados, que bien podrían representar una visión de como podría acabar su propia vida. Los dos datos importantes son, entonces, por un lado la celebración de la propia muerte, es decir, la figuración de una ausencia futura del autor; por el otro el empleo de la impersonalidad, es

¹⁷⁴ J. Á. Valente, 'Sobre el tiempo presente', en *El inocente*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 298-300.

decir, la abolición del autor como entidad lírica.

Cada estrofa del poema está encabezada por el verbo en primera persona singular del indicativo “escribo” lo cual fija no sólo el sujeto enunciador del poema, haciendo que voz lírica y voz autorial sean coincidentes, sino también respeta la temporalidad, por así llamarla, enunciada en el título, la inmanencia, el *hic et nunc* del proceso de escritura. Por último pero no menos importante, nos introduce a la dimensión metaliteraria a la cual pertenece el poema. El verbo escribir, su predicado verbal, se convierte en el eje semántico y discursivo de cada uno de los fragmentos-estrofas, creando así una cadena de imágenes que encuentran su propia unidad precisamente en la acción misma de la escritura.

La primera estrofa resulta importante, en cuanto, al encabezar el poema, nos sitúa de inmediato en el *locus* lírico que el poeta ve como primario, es decir, el naufragio. El naufragio es metáfora de la ruptura, de la destrucción, pero también de una renovación que tiene su punto de partida en la ruina. En este paisaje interior desolado el poeta se apela a un “signo o una sombra”, es decir, participa de los residuos de lo que ha sido, de la anterioridad. La imagen se condensa rápidamente en una definición casi metafísica, “discontinuo vacío”, que, sin embargo, no es una vacuidad negativa, en cuanto permite la revelación repentina de lo desconocido, que aquí es representada por una “amenazante luz”, en donde el adjetivo puede remitir tanto a la otredad de la revelación, tanto al miedo natural por lo nuevo.

La segunda estrofa nos mueve dentro de la dimensión histórica de la escritura valentiana. Frente a la discontinuidad el poeta busca la unidad, frente a lo absurdo de la existencia el poeta puede dar significado a la cotidianidad del hombre para así preservarla. Sin embargo, el adjetivo “testamentario” crea una tensión con la idea de presente, en cuanto la poesía así concebida puede vivir el presente tan sólo de forma retrospectiva. Esta estrofa abraza aún más la idea de la discontinuidad y de la fragmentación de la experiencia original al verterse en la materia poética: la esperanza última del poeta en esta tarea es de poder salvar “al menos una huella del amor que tuvimos”.

La tercera estrofa reitera el título, seguido por un verso en blanco. Aquí se hace concreta la idea de la dimensión sagrada de la poesía como forma de convivencia con lo desconocido y lo inefable (“Con lenguaje secreto escribo”). El poeta descifra el “hálito de un dios que aún no ha tomado forma”, es decir, se enfrenta a la materia poética que en su estado originario no

tiene y no puede tener forma. De su lucha con el dios nace el poema, que es revelación cumplida, es decir, la transformación de un estado de devenir (“una revelación no hecha”).

La cuarta estrofa retoma la imagen de la primera. Desde el lugar del naufragio el poeta no puede que recoger fragmentos. La destrucción de lo antiguo crea nuevos objetos (“formas petrificadas”, “restos palpitantes”) que el poeta recoge de la misma manera que acoge la revelación y la luz de un nuevo conocimiento. Esta estrofa es bipartida, en cuanto en su interior la presencia de “escribo” reanuda la imagen y el discurso. En esta segunda parte se hace alusión a Celan (la “latitud del dolor” se acerca mucho al celaniano “meridiano del dolor”) pero también a la esperanza que la poesía, como forma de supervivencia, permita no repetir y vivir los mismo acontecimientos negativos es decir, permita una renovación.

También la estrofa siguiente, la quinta, es bipartida. En la primera parte se refuerza la imagen de las ruinas, de la naturaleza enigmática del lenguaje poético, del proceso de escritura como tanteo en la oscuridad que pide al poeta fe en su propia labor. La segunda parte presenta una serie de imágenes que remiten a la idea de “fe”, representando el proceso de escritura como una tensión hacia un punto desconocido en el futuro, cuya realización en el poema no es algo que el poeta pueda plantear o decidir, sino tan sólo esperar. Tras llegar al punto cero, es decir, tras alcanzar ese estado de aniquilación positiva y de transparencia, el poeta mira hacia delante, ignorando el rumbo de las palabras y sus intenciones.

La sexta estrofa presenta una serie de “lugares”, es decir, de temas desde los cuales se hace posible la escritura. El “tiempo presente” es un tiempo de conflicto y el poeta lucha aquí contra todas las fuerzas negativas que amenazan la existencia del hombre: la injusticia, el olvido, la hipocresía, la crueldad, la manipulación y, en definitiva, la muerte.

La séptima estrofa empieza con “pero” adversativo, que intenta volcar la negatividad expresada en la estrofa anterior. El poeta no sólo escribe desde la muerte, sino también desde la vida, es decir desde la justicia y la esperanza de un mundo nuevo. Se hace aquí concreta la ilusión, ya expresada en las obras anteriores, de una palabra justiciera, es decir, que el estado de inocencia pueda realmente dar paso a una renovación no sólo del hombre sino también del mundo. Es interesante como el poeta coloque idealmente el lugar desde el cual emprender este proceso en el desierto, que recordamos aparece también en el primer poema que abre la primera obra de Valente, '*Serán ceniza...*'. El desierto se reafirma como lugar de la

interioridad, lugar vacío y a la vez exterior, lugar iniciático también, en el cual el poeta puede alcanzar la distancia necesaria de sí mismo y del mundo para poder renacer.

La octava estrofa retoma la idea de la mortalidad y del fin siempre inminente del hombre, de su camino destinado a la muerte. La misma idea se encuentra también en la estrofa siguiente, en la cual la muerte se traslada a un punto indeterminado, pero cierto, en el futuro y la poesía se coloca en la línea de frontera entre ser y no ser, entre visible e invisible, entre la aparición y la desaparición, entre memoria y olvido. El poema se cierra con un verso aislado que repite el título, creando así un círculo cerrado que da al texto un estatuto de finitud.

Como mencionado anteriormente, *Sobre el tiempo* resume, sin resolver, las tensiones presentes en *El inocente*. A estas alturas, la idea de destrucción, el punto cero, y el alcanzado estado de inocencia ya se han interiorizados totalmente en la escritura valentiana. A pesar de su constitución formal, el poema ofrece una larga serie de imágenes tanto visuales como conceptuales que podemos remitir a una concepción fragmentaria de la experiencia y de la materia poéticas. También el léxico, como hemos visto, es un léxico de la ruptura, de la ausencia y de la ruina. Aquí el fragmento permanece al nivel semántico, dibuja, aunque por medio de un poema extenso y acabado, un mundo de fragmentos, que es irrenunciable para alcanzar la manifestación inmanente del lenguaje, la desaparición del sujeto y, al fin y al cabo, la anhelada inocencia que solo otorga la poesía en su transparencia.

II.1.8 TREINTA Y SIETE FRAGMENTOS

Treinta y siete fragmentos aparece por primera vez en 1972, en la primera antología, luego ampliada de forma progresiva en las sucesivas ediciones, de la poesía de Valente titulada *Punto cero*. Aunque la fecha de composición se puede individuar en 1971, la primera vez que este poemario se publica de forma independiente es en 1979.

El título de la obra resulta explícito tanto del número de poemas contenidos en el poemario como de la naturaleza de los mismo. La componente fragmentaria constituye el eje compositivo de la obra entera, e influye tanto a nivel semántico como formal. En esta obra el fragmento pasa a ser el punto focal de la investigación poética y determina su expresión en el lenguaje. La analogía más cercana se encuentra en *Presentación y memorial para un monumento*, otra obra que hace de lo fragmentario su principal razón de ser, aunque existe una diferencia sustancial entre los dos poemarios: a pesar de mantener una identidad formal y discursiva muy fuerte, *Presentación y memorial...* no deja de ser en ningún momento, por así decir, un *a parte* en la trayectoria valentiana. Esos diecisiete fragmentos crean un espacio sólido y perfectamente autónomo en donde Valente reúne las piezas sueltas de un discurso que había acompañado su escritura de forma discontinua durante quince años. Por el contrario, *Treinta y siete fragmentos* representa una etapa importante dentro de la escritura valentiana, en cuanto reanuda toda las premisas poéticas y estéticas contenidas en *El inocente*. Una vez establecidas las vías al “punto cero” de la poesía, nace, bajo una luz distinta, un poema renovado, que aunque mantenga una clara relación con la producción anterior, es expresión clara de una evolución y de una convergencia entre la dimensión conceptual y la expresión estética.

Treinta y siete fragmentos representa un punto de llegada concreto dentro de la búsqueda incansable de la inmanencia del lenguaje, del conocimiento poético de lo real, de la transparencia de la expresión y de la poesía impersonal. Quizás el salto evolutivo representado por este poemario sea incluso más radical de lo esperado. Si acostamos *El inocente* a *Treinta y siete fragmentos* y también a *Interior con figuras* (el poemario que le sucede y que inaugura la segunda etapa valentiana), podemos notar como *Treinta y siete*

fragmentos representa un momento de ruptura, una línea de frontera, que no se asienta en sí mismo sino indica tan sólo una vía que se pondrá nuevamente en tela de juicio con el poemario sucesivo. El punto cero es precisamente esto: el infinito reanudarse de la poesía a partir de sus posibilidades infinitas. El discurso sobre la necesidad de la destrucción para poder crear una poesía libre de vínculos se realiza, de aquí en adelante, de forma sistemática, logrando con cada nueva obra poner una y otra vez en tela de juicio todo lo dicho anteriormente sin faltar en coherencia.

A pesar de la peculiar posición que este poemario tiene dentro de la obra valentiana, *Treinta y siete fragmentos* recoge y reinterpreta distintos elementos que aparecían en los poemarios anteriores. Los fragmentos 'XX (Crónica 1970)' y 'XXV (Mil novecientos diecinueve)', por ejemplo, actualizan la línea temática del compromiso social y que parecía agotada con *Presentación y memorial para un monumento*, así como se mantiene, aunque esporádico, el uso de fragmentos procedentes de otros textos y en lengua extranjera, como el alemán del fragmento 'XVII (El yo tardío)' y el provenzal del fragmento 'XXI (Ai Toloza!)', por ejemplo. La influencia mayor, sin embargo, deriva de *El inocente*, y sobre todo la idea de la destrucción positiva, de la poesía como residuo germinal y el punto cero.

El primer elemento de novedad introducido por *Treinta y siete fragmentos* es visible en la macroestructura de la obra. Los textos construyen una serie progresiva virtualmente infinita, sin reparticiones en secciones que puedan agrupar textos distintos según criterios temáticos o formales. El título mismo del poemario es puramente descriptivo y no ofrece al lector ningún punto de partida para un supuesto discurso. En la entrada del 25 de marzo de 1972 del *Diario anónimo* Valente advierte del cambio: “Romper la ley de repetición como eje formal del lenguaje poético. El principio de la composición lineal se busca en algunos de los poemas recogidos en *Treinta y siete fragmentos*”¹⁷⁵. La “composición lineal” a la que se refiere explicita el principio creativo que podemos extender al poemario entero y resume toda la especulación acerca de la arbitrariedad del proceso noético de la escritura poética, del poema como territorio de una revelación sobre la cual el poeta no tiene control. En este poemario Valente renuncia a la redistribución de los textos, a la individuación de un poema-síntesis de abertura, a la construcción, aunque *a posteriori*, de un discurso, sino que parece respetar el

¹⁷⁵ J. Á. Valente, *Diario anónimo*, cit., p 151.

orden dictado por el lenguaje, la voluntad de las palabras. La composición linear sería entonces la reacción formal más inmediata tras el reconocimiento del “punto cero” y se convertirá en el principio creativo de otros poemario de la etapa de madurez. Manifestación de esta aproximación a la materia poética es también la numeración en serie de los poemas, que sustituye los títulos o obliga el poeta a ponerlos entre paréntesis. El poeta, al igual que el lector, no puede fijar de antemano el contenido del poema, sino que puede reconocerlo tan sólo en el proceso de escritura/lectura, es decir, en su hacerse o *a posteriori*. Creador y lector coinciden entonces en la operación de acercamiento al núcleo de significación que subyace en el poema, en cuanto ocupan la misma posición.

Los treinta y siete poemas que componen la obra adhieren a la idea de fragmento que expresamos en el primer capítulo: frente a lo absoluto inalcanzable del origen, el poema se convierte en residuo. Por eso los textos tienen la apariencia de imágenes sueltas, huellas o señales de una revelación que se da al margen del silencio y cuya obscuridad semántica se refuerza notablemente a razón de no estar encajadas en una estructura proyectual o en un montaje que tenga alguna función retórica o semántica. Toda la obra participa de un fondo de significación que permanece en su mayoría oculto, un discurso no dicho que se manifiesta dentro del silencio que los fragmentos incorporan. El lenguaje es llevado al extremo de la rarefacción, la versificación se hace irregular como si respondiera a la inmediatez de una exigencia expresiva que no admite sobre-estructuras. De ahí también la presencia de prosas líricas y de poemas en versículos, en cuanto lo invisible y lo informe, al trasladarse en la materia finita del lenguaje, forjan formas nuevas, que se adecuan al núcleo de significación originario e inexpressable.

El primer poema lleva el sugerente subtítulo 'Exordio', y representa realmente el punto de partida del poemario, en cuanto reanuda el discurso interrumpido con *El inocente*:

I
(EXORDIO)

Y ahora danos
una muerte honorable,
vieja
madre prostituida,
Musa.¹⁷⁶

¹⁷⁶ J. Á. Valente, 'I', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., p. 321.

El poema tiene un típico arranque *in media res* (“Y ahora”), que nos da la idea de una dimensión de anterioridad inexpresada sobre la cual se construye el fragmento. El volumen blanco de la página que rodea un fragmento tan breve tiene su propio traslado a nivel semántico, en cuanto el poema no sólo incluye silencio, sino que está atrapado en ello. Este vacío inicial, anterior al poema y a la obra, puede representar idealmente el discurso sobre la destrucción positiva que vimos en la obra anterior. Tras haber encontrado el punto cero, el poeta tiene que seguir en su camino.

El aislamiento del adjetivo “vieja” y del sustantivo “Musa” resulta significativo, en cuanto crea un puente sobre el verso “madre prostituida” y crea una imagen concreta de la dimensión de agotamiento, desgaste y corrupción que ha sufrido el lenguaje poético. Valente emplea el uso de la primera persona plural, para crear una distancia y disolver el yo lírico según los principios expresados en *El inocente*. El poema es una violenta petición para realizar ese sacrificio tan necesario para alcanzar la impersonalidad. La muerte, extremo de la destrucción personal, es “honorable” en cuanto voluntaria y no circunstancial, y representa, al igual que para Lázaro, el umbral de un mundo renovado desde sus fundamentos.

Sin embargo, la “muerte honorable” también puede ser interpretada de forma distinta. El fragmento en general representa una (no)forma de aproximación a una totalidad perdida y lleva consigo la conciencia de la insuficiencia y de la imposibilidad. El vacío que el fragmento incorpora no puede ser llenado, pues el fragmento dejaría de ser fragmento. Esto crea una compresencia de tensión (hacia la expresión, la forma, la finitud, el origen) y renuncia (el silencio, la inefabilidad, la oscuridad). Desde esta perspectiva, la petición del poeta puede ser leída como la denuncia del fracaso total de la poesía. En este sentido, los fantasmas de los Lautrémont y Rimbaud de *Punto cero* vigilan sobre este fragmento. Sin embargo, a diferencia de los dos *maudit*, el poeta pide (“danos”) el sacrificio a mano de la misma madre-Musa, como única forma de renacer sin renunciar definitivamente a la posibilidad de la escritura.

El punto de encuentro entre luz y oscuridad que se había manifestado en el poema 'Límite' de *El inocente* reaparece a menudo a lo largo de *Treinta y siete fragmentos*. Todo poema fragmentario es expresión en el límite y de ese límite entre dicho y no dicho. Sombra y noche

representan el espacio interior, un espacio en el cual el significado conserva toda la plenitud que le es propia ante de ser vertido en el cuerpo del signo. De ahí que la nada, el vacío que se percibe detrás de las palabras, no tenga una connotación negativa, sino más bien positiva, en cuanto es el lugar en donde el poeta desciende para buscar una revelación, la “antepalabra”.

Así es, por ejemplo, en el fragmento 'II', en el cual el espacio interior y su potencial de significación se percibe como vasto e inabarcable, casi amenazador, en cuanto niega la expresión verbal finita: “Progresión enorme de la sombra abierta sobre la tarde contra/ ti”. Es de notar también como el tú lírico está aislado, como para resaltar la dualidad que es propia del signo (significado/significante). El espacio de la interioridad no tendría expresión verbal, no llegaría a vivir, aunque de forma fragmentaria, en el poema sin la presencia de un testigo. Ese “tú” indica también la otredad de la voz lírica, el hacerse otro del poeta en el espacio del poema.

El fragmento séptimo introduce en el poemario el primer eslabón del discurso acerca de la negación, que se encuentra también en el fragmento 'XII' y 'XXXVII', entre otros. La negación, como se daba en el último poema de *El inocente*, no corresponde una negatividad, sino, por lo contrario, es otra forma de percibir el punto cero de la poesía, es decir, el punto de máxima potencialidad de significación del lenguaje:

VII
(No)

Nunca
decapítame
día
o mañana anegado
cuando en racimo inmenso
acudamos al no.¹⁷⁷

5

El fragmento presenta un estatuto autónomo y completo, aunque sus características fragmentarias se pueden remitir a la brevedad y a la manifestación parcial de un discurso subyacente en el poemario. El poema se abre y se cierra circunscribiendo la negatividad: en el “nunca” inicial hay una abolición del tiempo, mientras que en el “no” terminal hay la expresión de la imposibilidad/posibilidad de lo poético. El monosílabo adquiere el estatuto de

¹⁷⁷ J. Á. Valente, 'VII', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., p. 323.

palabra-sello como podría darse en la Cábala: el “no” es la clave para entrar en el espacio del lenguaje renovado y transparente, en cuanto contiene, de forma germinal, todas las posibilidades en potencia del lenguaje, es decir, representa la totalidad del lenguaje.

El poema 'XI', por el contrario, abandona el tono serio y asume más bien una perspectiva irónica a la hora de acercarse a un objeto de la cotidianidad cual es una cuchara:

XI

Cuchara
dulce,
inerte,
naufragada,
5 mía,
de azúcares y posos,
paladares radiantes.

Buenos días, mi luz.¹⁷⁸

El fragmento empieza poniendo en evidencia el sustantivo que rige todo el poema y al cual sigue una serie de adjetivos que ocupan singularmente los versos siguientes. La mirada poética se fija aquí en un objeto de lo cotidiano, sacado de un ritual también cotidiano (podemos suponer que el poeta está desayunando con un café, considerada la presencia de “azúcares y posos”). El sustantivo inicial incluye en potencia todas las características que la mirada poética consigue asilar y, para poderlas expresar, está obligada a doblarse a la serialidad del lenguaje, a su fragmentación intrínseca de lo real. El poema termina con con ese augurio, “Buenos días, mi luz”, donde el sintagma “mi luz” puede ser tanto un cliché para referirse a la persona amada, como una metáfora para referirse al desayuno, dado que “luz” sería una extensión del adjetivo “radiante” que aparece en el verso anterior. En este poema de tono aparentemente ligero se celebra el acto cotidiano de vuelta a la vida tras el sueño de la noche, el pasaje de la oscuridad a la luz.

Sin embargo, en este caso lo más interesante reside en la forma adoptada. El poema es el emblema de como la revelación poética, que aquí confluye en la imagen de la luz que llena el paladar, aunque sea nimia o derive de la observación del objeto más humilde, tiende siempre a una expresión fragmentaria, conflictiva entre unidad originaria de la experiencia y expresión

¹⁷⁸ J. Á. Valente, 'XI', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 324-325.

lingüística. Para expresar la totalidad del sustantivo hay que desencadenar su potencial, en un proceso que aquí toma el aspecto de una serie, en la cual cada eslabón presenta una modificación, una aproximación peculiar e irrepetible a esa totalidad.

En el fragmento 'XII' vuelve a emerger la línea metapoética subyacente en el poemario, es decir, la interrogación acerca del origen. De hecho, el fragmento 'XII' y el fragmento 'XXXVII' representan quizás las dos formulaciones más contundentes de la percepción fragmentaria que Valente tiene de la poesía y del proceso creativo. La negación como potencialidad del fragmento 'VII' y hacia la cual el poeta se dirige, se convierte aquí, de forma literal, en una pregunta:

XII

De la palabra hacia atrás
me llamaste
¿con qué?¹⁷⁹

La interrogación acerca del origen es explícita y está formulada en tan sólo tres versos que forman un poema cumplido, que no deja espacio para interpretaciones o merodeos. Sin embargo, el poema no llega a responder, no puede hacerlo en cuanto la respuesta está ella misma en el origen, es decir, en el espacio unitario y transverbal que antecede la palabra y que permite a la palabra aparecer. El problema de la imposibilidad de acceder al origen está formulado y encuentra respuesta, como veremos más adelante, en el fragmento 'XXXVII'.

La pregunta directa está dirigida hacia un tú, que a estas alturas podemos identificar con lo otro, con la entidad impersonal que nace del poema. La presencia del yo lírico está subordinada al pronombre “me”, acoplado al verbo “llamar”, es decir, la identidad autorial no existe ni antes ni después del poema, sino que está vinculada a la manifestación de la palabra poética y coincide con ella. De ahí que el objeto estético y matérico adquiera rasgos antropomorfos, de modo que el poeta puede dirigirle de forma directa la pregunta acerca de su origen. La palabra poética, que se manifiesta en el límite entre posibilidad e imposibilidad de la expresión, es también el punto de mediación entre estos dos mundos y conserva algo de ambos. De ahí que el poeta se interroge acerca de lo invisible, de lo absoluto, cuyos residuos

¹⁷⁹ J. Á. Valente, 'XII', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., p. 325.

permanecen latentes en la palabra poética.

El proceso de descenso al fondo oscuro de la experiencia se expresa de forma casi literal con un movimiento de regreso, de vuelta al origen (“hacia atrás”). El poema, que tiene una identidad propia y autónoma, llama al poeta, es decir, el poeta, en el acto de escritura impersonal responde a la llamada de las palabras, se hace tramite. Sin embargo, tras la revelación que toma forma en el poema no queda memoria de la experiencia originaria o, mejor dicho, el poema es la memoria material de la unidad originaria, que el poeta puede conservar tan sólo de forma fragmentaria e incompleta. El poeta se pregunta “¿con qué?”, y en esta pregunta reside la naturaleza enigmática del poema, que mantiene la nostalgia hacia ese fondo de significación pre-verbal al cual no se puede acceder sino de forma discontinua.

El tema de la otredad y del alter-ego lírico aparece también en el fragmento 'X':

X
(A Pancho, Mi Muñeco: Aniversario)

Pancho, han pasado vario inviernos y te he sacado al fin con un cepillo el polvo irremediable de la noche. Tú dijiste: –Amo mío. Y yo me hincué de hinojos al pie de tu zapato incontinente, mientras las tres Marías cantaban.¹⁸⁰

Mientras el Pancho de *La memoria y los signos* era tan sólo un espejo inerte en el cual el poeta se reflejaba de manera análoga a Agone, aquí el muñeco se libra de la posición jerárquica que lo veía subyugado a la identidad autorial. De hecho, al igual que el tú lírico del fragmento 'XII', el muñeco adquiere rasgos antropomorfos y participa de forma activa al diálogo. Aún más interesante resulta el reconocimiento de esta autonomía por parte del yo lírico, gracias a la cual las dos entidades pueden por fin ser puestas en una posición de mutua equivalencia.

El tono irónico siempre latente en la escritura valentiana se manifiesta de forma contundente en el fragmento 'XIV':

¹⁸⁰ J. Á. Valente, 'X (A Pancho mi muñeco: aniversario)', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., p. 324.

XIV
(BIOGRAFÍA)

Ahora cuando escribo sin certeza
mi bionotabibliográfica
a petición de alguien que desea incluirme
de favor y por nada
5 en consabida antología
de la sempiternamente joven senescente
poesía española de posguerra

*(de qué guerra me habla esta mañana,
delicado Giocondo, entre tenues olvidos,
10 de la guerra de quién con quién
y cuándo)*

cuando escribo
mi bioesquelonotabibliográfica
compruebo minucioso la fecha de mi muerte
15 y escasa es, digo con gentil tristeza,
la ya marchita gloria del difunto.¹⁸¹

El poema tiene un trasfondo autobiográfico, tratado de forma irónica gracias a la formación de neologismos (“bionotabibliográfica” y “bioesquelonotabibliográfica”) o al uso de modificativos cuales “consabida” y “sempiternamente joven”, por ejemplo. Valente dejó clara en distintas ocasiones su aversión hacia la así llamada “poesía de posguerra”, en la cual se veía, y se ve aún, a menudo incluido a pesar de su trayectoria poética al margen de todo tipo de moda, generación o escuela. De ahí también su aversión hacia lo antológico, percibido como sistema taxonómico que cristaliza la labora poética e intenta clasificarla, cuando la razón primaria de lo poesía es precisamente la de oponerse a la sistematización y a la cristalización del lenguaje. La denuncia de la hipocresía en el uso de las etiquetas resulta clara en esa adenda entre paréntesis, que actúa como ruptura del discurso principal y a la vez como explicación para desenmascarar la manipulación que afecta a los poetas que han olvidado el compromiso con la materia poética. La guerra civil, que justifica el nacimiento de la poesía civil y la constitución de la así llamada “Generación de posguerra”, es un evento que pertenece al pasado, así que la poesía que todavía hace referencia a ese momento es una poesía que se ha cristalizado y no sabe librarse del peso de su pasado.

A pesar de todas las referencias intratextuales y extratextuales que confluyen en este

¹⁸¹ J. Á. Valente, 'XIV', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 325-326.

poema, el elemento que nos interesa reside en los últimos tres versos. Como anunciado por el subtítulo “Biografía”, el poeta se encuentra frente a la obligación de escribir lo imposible (“sin certeza” aparece ya en el primer verso), por eso recurre a la ironía para alejarse hasta el punto más extremo, es decir, la figuración de su propia muerte como autor. En la ficción lírica el poeta comprueba “minucioso la fecha de mi muerte”, se coloca en el tiempo de su propia ausencia, con el resultado de ser testigo de la escasa resonancia que su obra ha tenido. Naturalmente el último verso ha de ser tenido en consideración desde el punto de vista irónico, en cuanto el poema retoma toda la línea temática del anti-biografismo y quiere denunciar, o poner en ridículo, precisamente aquellos que dedican su escritura a la consagración de su propio nombre.

En los mismo términos podría considerarse también el fragmento 'XXII':

XXII
(HIMNO Y CORONACIÓN)

5 El doctor sentado en la escalera,
el ataúd difunto,
el muerto vivo
y todas las banderas
desplegadas
al
fin.¹⁸²

El poema se define a partir del aislamiento de los últimos tres versos, que nos sitúan en la celebración elegíaca del personaje lírico. Podemos suponer un enlace con los últimos versos del fragmento 'XIV (Biografía)' en cuanto también este poema participa del mismo juego irónico ya a partir de subtítulo, hasta la adjetivación de los sustantivos “ataúd” y “muerto”, cuya inversión rompe el sintagma estereotipado. La celebración a la cual el lector está invitado es la celebración de un muerto, confinado en su ataúd, aunque el muerto esté todavía vivo. El breve fragmento podría considerarse como una parodia del aparato auto-celebrativo que rodea un cierto tipo de poesía, una poesía que evidentemente cabe dentro de esa práctica que, en varios momentos, el poeta había definido como despreciable. Las banderas y el doctor podría representar el reconocimiento por parte de las instituciones y del poder, que fomentan la glorificación personal dentro de un sistema artístico que pertenece al pasado.

¹⁸² J. Á. Valente, 'XXII', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., p. 330.

El poema 'XVI' se inserta en la línea de investigación cuyo objetivo es acercarse al punto cero. Nos encontramos otra vez frente a una imagen de *chiaroscuro*, que opone sombra y luz para enfocar el punto liminar de la aparición poética:

XVI
(Homenaje a Klee)

El paisaje retiene
alrededor del pez inmóvil
toda la luz del fondo no visible.¹⁸³

El poema no puede definirse de forma estricta como ékfrasis, en cuanto falta un consistente elemento descriptivo aunque el paratexto nos vincula explícitamente a la presencia de un hipotexto, o sea, la pintura *El pez dorado* de Paul Klee, que podemos considerar el núcleo meditativo y de la experiencia poética. La presencia de poemas derivados de la visión de obras de arte es una constante discontinua de toda la segunda etapa de la escritura valentiana, que encuentra en la pintura y en la escultura (incluso en la música) esa coincidencia entre materia y expresión que el poeta gallego busca de forma incesante para la poesía.

Si no fuera por la versificación (septenario, novenario y endecasílabo), estos tres versos podrían considerarse un *haiku*. La imagen es concreta y representa una revelación inmanente de la realidad que surge al fijar un instante en el cual se hacen visibles las relaciones ocultas entre los objetos que comprende la mirada. El pez, puesto al centro del espacio tanto lírico como de la figuración, representa el enigma de la palabra poética, su imposible equilibrio entre visible e invisible y su pertenencia ambos espacios de la mirada. El fondo oscuro, que ya no necesita de paráfrasis, se hace visible al igual que el iceberg, mediante la manifestación de una parte, un fragmento que es *pars pro toto*. Es más, en cuanto Valente parece reconocerle a la palabra poética precisamente esos rasgos que discutimos en el primer capítulo, es decir, su capacidad de retener de forma genética los atributos del origen: en el pez confluye la luz del fondo, que no es oscuro por falta de luz sino por estar fuera del alcance de la mirada.

El mundo en desmoronamiento y ruinas que constituía el paisaje lírico de *El inocente* reaparece en el fragmento 'XXIV':

¹⁸³ J. Á. Valente, 'XVI', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., p. 326.

XXIV
(Ruinas)

Se abatieron los muros,
cayó el templo,
regresó el navegante
y volvió a partir.

5 Y nosotros inmóviles
mientras iba dejando la ceniza
en las manos desnudas
su temblorosa luz.¹⁸⁴

La idea de destrucción presenta dos facetas: por una parte la positividad de la destrucción como acto anterior y necesario a un nuevo nacimiento; por el otro la negatividad de un mundo corrompido que amenaza la posibilidad de inocencia y rescate. El fragmento se hace eco de la primera declinación, en acuerdo con el discurso emprendido por *El inocente*. No tiene pues que extrañar la presencia del templo, al cual estaba dedicado un poema en la obra anterior ('El templo'), y también de la figura cristológica del hombre que abate los muros del mundo antiguo para restaurarlo desde sus fundaciones. De este proceso de destrucción y generación no queda sino la ceniza, residuo del viejo mundo pero también semilla, punto germinal que el poeta custodia para sembrar un nuevo mundo. Las “manos desnudas” remiten a la dimensión matérica y sensorial de la escritura, también, al igual que Adán, a una inocencia primordial. La poesía, entonces, se presenta siempre como resto de lo antiguo y abatido y a la vez germen de lo nuevo y del devenir. El tema y la imagen aparecen como variación también en el fragmento 'XXXI', en el cual, el poeta es profanador de lo ritual y por eso testigo de lo sagrado: “Sólo quedaron sobre las ruinas/ del dios, sagrados, los profanadores”¹⁸⁵.

El poema 'XXXVI' presenta otra imagen del punto cero de forma parecida a los fragmentos 'VII', 'XII' y 'XVI':

¹⁸⁴ J. Á. Valente, 'XXIV (Ruinas)', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 330-331.

¹⁸⁵ J. Á. Valente, 'XXXI', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., p. 333.

XXXVI
(El blanco)

El arco armado y tenso une dos puntos del círculo a su centro.

El hemisferio del arquero en posición de tiro es la mitad visible de la esfera completa que la flecha aún inmóvil ya ha engendrado.¹⁸⁶

El poema remite al libro de Eugen Herrigel *Zen en el arte del tiro con arco*, referencia textual que encontramos también en uno de los fragmentos de *Notas de un simulador* y que bien resume toda la especulación venidera acerca del punto cero y del origen de la poesía:

Para explicar cómo el tirador de arco llega a vencer el combate contra sí mismo, los maestros japoneses utilizan una exposición que les es cara, según nos dice Herrigel en su libro memorable.

«El tirador, haga lo que fuere, se convierte en centro inmóvil, y sucede así lo más extraordinario lo último: el arte se queda despojado de arte; el tiro se convierte en un no tirar; el maestro se hace alumno, principiante; el fin se hace principio; el principio, perfección».

Y en las líneas más adelante, añade Herrigel: «Cuando la cuerda se tensa al máximo, el arco se inserta en el Todo».¹⁸⁷

El fragmento 'XXXVI' se encuentra también entre las páginas del *Diario anónimo*, en la fecha de el 20 de marzo de 1972, acompañado por un dibujo/esquema que explicita el movimiento del arquero, seguido una anotación entre paréntesis “Posición del poema”.¹⁸⁸

La andadura prosódica del fragmento es prosástico, de hecho podría tratarse de la paráfrasis a unos de los pasajes contenidos en el libro. Sin embargo, Valente captura la imagen esencial de la posición del arquero, que aquí corresponde al poeta en el acto de escritura. El arco en tensión es la parte visible de un círculo imaginario y la flecha se sitúa precisamente en el centro invisible manifestándolo, mientras que el arquero, aunque permanezca inmóvil, en el crear ese momento de tensión entre la parte visible e invisible, ha engendrado el movimiento y con ello la trayectoria que seguirá la flecha.

Treinta y siete fragmentos termina con un texto cuya importancia se extiende mucho más

¹⁸⁶ J. Á. Valente, 'XXXVI', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., p. 335.

¹⁸⁷ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 471.

¹⁸⁸ J. Á. Valente, *Diario anónimo*, cit., p. 151. Al célebre libro de Herrigel está dedicada también una nota del 2 de julio de 1968 (p. 129), en la cual Valente expresa su entusiasmo acerca del descubrimiento de este libro.

allá del sistema que esta obra construye. En su último libro, *Fragmentos de un libro futuro*, Valente cita como poema-síntesis inicial precisamente el fragmento 'XXXVII', definiéndolo como “raíz” de su obra testamentaria. No sólo *Fragmentos de un libro futuro* retoma como principio estructural la composición linear de *Treinta y siete fragmentos*, sino que actúa como espacio de multiplicación signica que gravita alrededor del significado de este breve texto:

XXXVII

5 Supo,
 después de mucho tiempo en la espera metódica
 de quién aguarda un día
 el seco golpe del azar,
 que sólo en su omisión o en su vacío
 el último fragmento llegaría a existir.¹⁸⁹

El poema se abre de forma abrupta con el verbo “saber”, que constituye el primer verso, conjugado a la tercera persona singular. Estas dos sílabas crean por sí solas un intricado tejido de significación, que podemos distinguir en dos ámbitos. En primer lugar se resume aquí todo el pensamiento acerca de la poesía como medio de conocimiento y que resulta implícito en la elección de este verbo. El pretérito coloca la acción en un estado de suspensión y cumplimiento: la revelación tuvo lugar y ahora converge en el espacio del poema para tomar forma. El pretérito también remite a una memoria de tipo ancestral, que no se puede colocar concretamente en el tiempo, sino que permanece indefinida. Si consideramos el tema tratado por el poema, es decir, la muerte como imposibilidad última de alcanzar lo absoluto inmanente, la respuesta o el origen, veremos como el mismo tema es, de hecho, parte de una memoria ancestral, en cuanto ha acompañado la poesía de Valente desde el principio, además de ser un universal filosófico.

En segundo lugar, el uso de la tercera persona singular y la omisión del pronombre son el signo manifiesto de un cumplimiento dentro de lo que es la búsqueda efectiva de la impersonalidad lírica. La universalidad del tema se expresa por medio de una voz que es también universal.

El segundo verso mantiene su eje semántico en el sintagma “espera metódica”. De hecho

¹⁸⁹ J. Á. Valente, 'XXXVII', en *Treinta y siete fragmentos*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 335-336.

Valente fija aquí uno de los ejes conceptuales que determinarán el proceso creativo de aquí en adelante, haciendo de ello un verdadero “método”. El poeta que ha logrado librarse del peso de lo biográfico y que ha alcanzado el punto cero es también el poeta que renuncia, en acuerdo a la concepción de la poesía como medio de conocimiento, a una intencionalidad o proyectualidad previa al acto de escritura. El poeta actúa dentro de la imposición de un límite, fijado de antemano, a su propio ego. La transparencia del lenguaje se logra cuando el poeta se abandona a la voluntad de las palabras, cuando convierte en creación la espera y la escucha. Dos de los fragmentos metapoéticos contenido en *Notas de un simulador* aclaran esta posición: “Se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todo los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir” y “Escribir por espera, y no desde la locución, sino desde la escucha de lo que las palabras van a decir”¹⁹⁰.

La acción activa de la espera se reitera también en el tercer verso gracias al verbo “aguardar”. La espera se convierte no sólo en procedimiento estético sino también en condición existencial, en cuanto es también espera de la muerte (el “seco golpe del azar”), cuya irrupción crea una discontinuidad insanable que pone término a la búsqueda poética. Como hemos visto en las primeras obras, la escritura de Valente lucha constantemente con la muerte bajo todas sus manifestaciones. La conciencia de la mortalidad, del límite y de la finitud, se convierte en conciencia del límite de la obra, de su imposibilidad de alcanzar lo absoluto.

Como hemos visto también en el primer capítulo, la obra artística es una obra en progresión cuyo termino está fatalmente relacionado con el límite existencial de su autor. Valente en este poema pone en relación la conciencia del límite con la posibilidad del conocimiento. Sin embargo, la revelación es cuanto menos aterradora: la respuesta sobre el origen y la reconciliación con lo absoluto se colocan en un tiempo futuro, en un tiempo ausente y, en definitiva, en una imposibilidad. El “último fragmento” es el fragmento que permite reconstruir la unidad original. Es también el fragmento que cortaría en su nacer todas las posibilidades, y que, al reintegrarse al origen perdido, dejaría de ser fragmento. De ahí que el poeta reconoce en el vacío y en la omisión las únicas formas de manifestación posible de lo absoluto y la esencia germinal de la poesía, que se construye precisamente a partir y alrededor

¹⁹⁰ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., pp. 460-461.

de esta ausencia. La pregunta sobre el origen que el poeta expresaba en el fragmento 'XII' encuentra como única respuesta la conciencia de una imposibilidad. Imposibilidad del canto reiterada en distintas ocasiones y que es intrínseca a la categoría de lo infame, como veremos adelante, que el poeta convierte en “posibilidad” infinita de la palabra.

II.1.9 CONCLUSIONES

La primera etapa de la escritura poética valentiana comprende ocho obras, cuya fecha de composición ocupa la época que va desde 1953 (los primeros poemas que confluyen en *Breve Son*) hasta 1971 (año en que se escribe *Treinta y siete fragmentos*). El análisis que hemos presentado en este capítulo ha intentado destacar los hitos principales, tanto formales como conceptuales, de una escritura progresiva y en constante evolución que establece, en la última obra analizada, un punto de partida concreto, que realiza muchas de las tensiones que cruzan esta primera etapa. Nuestro interés se ha focalizado sobre la presencia del fragmento y de lo fragmentario, ambos vistos como punto de unión de una poética y de una obra complejas, coherente, y en busca de una unidad esencial.

La parte inicial de la trayectoria artística valentiana comprende algunos poemario que construyen una línea de pensamiento, por así decir, mayor, o sea, que desarrollan uno o más discursos concretos a lo largo del tiempo. Estos poemarios serían *A modo de esperanza*, *Poemas a Lázaro*, *La memoria y los signos*, *El inocente* y *Treinta y siete fragmentos*. Aunque todos ellos mantengan una identidad clara y puedan considerarse como obras en sí concluidas, participan, a la vez, en la constitución de un sobre-discurso que los incorpora, manifestando así una evolución. Por el contrario, *Breve son*, *Siete representaciones* y *Presentación y memorial para un monumento*, constituyen unos momento aislados, de fuerte identidad tanto conceptual como formal, que no consiguen aportar una evolución consistente al discurso poético principal aunque sen derivaciones del mismo, y del cual representan más bien un *a parte*.

Nuestra lectura se ha focalizado sobre algunos aspectos que pertenecen al ámbito del fragmento y de lo fragmentario, jerarquizados según las necesidades interpretativas de los textos y de las obras en general. En primer lugar se ha destacado la macroestructura de los poemarios y sus funciones a la hora de construir un discurso unitario (la división en secciones, la presencia de series, la diseminación temática y los enlaces intratextuales). Interesante, desde este punto de vista, resulta la presencia de poemas-síntesis, que resumen de forma global el discurso desarrollado por los poemarios y que representan un punto de partida, o

germinal, de los poemarios mismo. Dentro del nivel macroestructural de las obras cabe también el uso de citas en epígrafe y el aparato paratextual.

En segundo lugar se ha pasado a analizar el nivel microestructural, sobre todo en los textos seleccionados, es decir, el uso de recursos diegéticos y retóricos, el uso de *excerptas* (paráfrasis, traducciones o insertos de fragmentos textuales ajenos), así como el aspecto gráfico y, en fin, el nivel semántico. Muchas veces, aunque los poemas no tengan una clara identidad fragmentaria, el contenido puede hacer referencia a una concepción fragmentaria de la obra de arte, tanto a nivel conceptual y discursivo que a nivel metapoético.

A modo de esperanza se define a partir de un sentimiento pesimista y existencialista de la vida. La muerte, en toda sus declinaciones e implicaciones semánticas, constituye el tema central. En todo el poemario la presencia de un yo empírico guía el descenso a la materia poética a través de la memoria individual, con el resultado de una poesía a menudo autobiográfica, elegíaca. Sin embargo, la poesía de *A modo de esperanza* nace del desierto, visto como paisaje interior en el cual se hace posible la manifestación de una palabra inmanente que permita un conocimiento del real. El yo emprende un viaje iniciático y da el primer paso hacia una desposesión de sí mismo, necesaria a lograr la realización de una *poiesis-noesis*. En este sentido, la muerte representa el punto irrevocable de aniquilación del sujeto, que pone en tela de juicio la misma noción de identidad y memoria.

Poemas a Lázaro, retoma esta idea de la muerte y del viaje iniciático, convirtiéndola en muerte-en-vida gracias a la presencia de la persona lírica de Lázaro. Nos enfrentamos a un proceso de muerte y resurrección, posible gracias a la palabra y el hombre vuelve de su viaje en la interioridad a la vida, renovado. Nivel existencial y literal se confunden y coinciden en el espacio matérico del poema, reforzando el pensamiento acerca de la poesía como medio de conocimiento de lo real, al igual que hay, por lo menos declarado, un rechazo de la poesía sentimental de ascendencia romántica, a cambio de la apuesta por una poesía antibiográfica e impersonal.

La memoria y lo signos presenta ya un grado de madurez, que se expresa en la voluntad de reformular y unificar los núcleos temático-poéticos que aparecen las obras anteriores. La práctica de una poesía destinada a la *noesis* se convierte en experiencia del canto mismo, que asume un estatuto autónomo. El descenso a la interioridad se caracteriza aún más como un

proceso de investigación del vacío y de la nada, es decir del olvido. Esto se refleja también en el cuestionamiento de la identidad autorial y el progresivo abandono de la poesía de carácter autobiográfico. De hecho, todo el poemario está más bien dirigido hacia la investigación de la memoria colectiva, gracias a la cual el poeta puede acceder a una verdad compartida. El descenso a la memoria colectiva, que a menudo hemos definido como poesía de “reivindicación social”, busca restaurar el verdadero sentido de las “palabras de la tribu”, que el poeta percibe como corrompidas por parte de la ideología. Sin embargo, el aspecto formal del poemario restringe lo fragmentario tan sólo a nivel del contenido y de las especulaciones estético-poéticas, en cuanto la poesía “social” prefiere la deducción a la intuición, y la extensión argumentativa y narrativa a la brevedad.

Siete representaciones cabe dentro de esa categoría de los *a parte* que hemos indicado en distintas ocasiones. Aunque mantenga una fuerte coherencia y presente una clara identidad, la obra no incide de forma especial sobre el discurso desarrollado en las obras anteriores. Nuestro análisis ha tomado como ejemplo tan sólo dos poemas, focalizándose sobre los aspectos formales (recursos retórico y nivel semántico).

Breve son presenta una historia textual interesante, que sigue de forma paralela la composición de las obras anteriores. Los quince años necesarios a la composición de este poemario se reflejan en una esencial discontinuidad, tanto formal como temática, compensada por la división en secciones, que tres mónades coherentes e independientes. La primera sección, sin embargo, supone contener la idea originara a la base del poemario, es decir, la realización de una poesía impersonal por medio de la canción popular. Esta idea, que desarrolla de forma inesperada toda la línea temática acerca del antibiografismo, se traslada a la composición de los textos gracias al uso consistente de recursos rítmicos-fónicos y a la presencia de temas populares.

Presentación y memorial para un monumento constituye un momento de profundización de la línea temática de “reivindicación social” que, sin embargo, abandona la forma extensa y narrativa a favor de un principio compositivo explícitamente fragmentario. La macroestructura remite al montaje cinematográfico, mientras los poemas son fragmento contruidos a partir de fragmentos de discursos ajenos, que el poeta extrapola, traduce y manipula para desenmascarar la retórica opresora del lenguaje ideológico.

Tras estas obras “menores” aparece *El inocente*, que reanuda la línea discursiva y poética dejada en suspenso con *La memoria y los signos*. Todo el proceso de muerte y resurrección que constituía el tema principal de *A modo de esperanza* y *Poemas a Lázaro* encuentra en este poemario una nueva formulación más amplia y universal, es decir, la idea de una destrucción positiva, necesaria para alcanzar un estado de inocencia. El poemario presenta una progresión visible, reforzada por una tripartición de la obra en secciones muy coherentes desde el punto de vista temático y formal, que de la materia poética de derivación autobiográfica pasa a la impersonalidad. La destrucción, como valor positivo constituye el paso previo a la creación artística y única forma de alcanzar el “punto cero”, punto de aniquilación del ego y de máxima transparencia del lenguaje, en donde la palabra alcanza el punto de máxima aproximación a la unidad originaria de la experiencia poética.

Treinta y siete fragmentos es una obra radical, que asimila y practica la noción de punto cero ya a partir de su estructura. La creación de una serie lineal de textos elimina la posibilidad de intervenciones posteriores. Junto a *Presentación y memorial para un monumento*, este poemario es el que hace de lo fragmentario su *ratio* estética. Sin embargo, no hay aquí voluntad de construir un discurso, sino tan sólo la de colocarse en el punto cero y abandonarse al conocimiento que surge de la experiencia de lo poético. El poeta apuesta por el fragmento en cuanto única forma de aproximación al “ante-apalabra”, convirtiendo el fragmento en lugar textual privilegiado de la investigación de lo invisible y de la revelación.

II.2 SEGUNDA ETAPA (1973-2000)

Los primeros años setenta representan, de forma puramente indicativa, el cierre de la primera etapa de la escritura poética de Valente. Señal de este cambio es la publicación de la primera edición de *Punto cero (Poesía: 1953-1971)* en 1972, recopilación de la obra valentiana que incluye también *Treinta y siete fragmentos*. La edición sucesiva de la recopilación (de 1980) recogerá también *Interior con figuras* y *Material memoria*, para luego tomar, en las ediciones más tardías, el título de *Material memoria (Poesía: 1979-1989)* y *Material memoria (Poesía: 1979-1992)*. El año 1971 es también el año en que se publica *Las palabras de la tribu*, primera recopilación de ensayos de Valente, que cierra un ciclo de escritura crítica que acaba de abrirse a nuevos intereses.

Estos intereses se reflejarán de forma concreta en la escritura lírica de *Interior con figuras*, y de allí en adelante trazarán una nueva vía para la investigación ontológica de la palabra: por un lado la expansión en las lecturas de las literaturas místicas (cábala, sufismo y religiones de Extremo oriente, que se añaden a San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Miguel de Molinos); por otro, el siempre mayor interés hacía las artes figurativas y plásticas, que representan otra frontera en la exploración de la materialidad de la labor artística. De forma paralela, la especulación crítica se hará más intensa, y se recopilará en distintos libros de ensayística: *La piedra y el centro* (1984), *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991), *La experiencia abisal* (2000) y el póstumo *Elogio del calígrafo* (2002).

El desierto, lugar vacío de la interioridad, que inauguraba el primer poema de la primera obra de Valente era tan sólo el punto de partida de un viaje hacia lo desconocido, hacia una búsqueda ontológica de la presencia material de la palabra inmanente, siempre al borde de la revelación de lo absoluto que antecede las palabras. De ahí la cercanía entre experiencia del poeta y del místico, en cuanto ambos buscan incesantemente la experiencia de la unidad e intentan transmitirla por medio de la palabra, medio finito, fragmentado e insuficiente.

El fondo incomunicable o a-verbal de lo absoluto artístico coincide, en las artes figurativas, con la materia de su propia representación. Pintura y escultura se convierten en “puntos ceros” materiales y objetivos, sobre los cuales el poeta medita a la espera de una revelación de la

palabra. De forma consiguiente, la idea de poema como objeto estético material se radicaliza en esta segunda etapa.

También se asiste a la irrupción de lo erótico como elemento de unión entre la experiencia de lo sagrado, de la disolución del yo y de la unión con el Otro, elementos que, en estas manifestaciones, no pierden nunca sus cargas metaliterarias, en cuanto remiten de forma más o menos explícita a las posibilidades de la creación artística.

Desde el punto de vista estilístico y formal, aunque haya una constante evolución y un progresivo refinamiento, los poemarios resultan bastante homogéneos entre sí y desarrollan discursos de fuerte identidad que van integrándose el uno con el otro. El léxico se va asentando en el campo semántico propiamente valentiano (la nada, la escucha, lo inefable, la corporeidad), y a la vez asistimos a una renuncia casi completa de los recursos diegéticos, de la extensión especulativa, de la versificación larga y pausada. De la misma manera hay un abandono de las figuras rítmico-sonoras fácilmente asequibles, del uso de metáforas u otros recursos retóricos que alejen el verso de su origen material. Por consiguiente, la escritura de esta etapa refuerza el peso semántico del verbo y del sustantivo y el espacio del poema se reduce hasta alcanzar esa fragmentariedad típica de la palabra que nace como epifanía en el límite del lenguaje.

II.2.1 INTERIOR CON FIGURAS

Interior con figuras (1973-1976) remite a un trasfondo pictórico ya a partir del título. El espacio de la interioridad, el descenso a la materia oscura de la palabra y de la experiencia, se configuran como espacio figurativo, espacio vacío en el cual el poeta se relaciona con la palabra al igual que el pintor con sus materiales de trabajo. Más que antes la mirada adquiere un peso específico privilegiado en el proceso de conocimiento de la materia verbal, de ahí la presencia constante de la figuración, de la tensión entre luz y oscuridad y del ékfrasis. El objetivo final del poeta es el de dejar espacio de actuación y autonomía a la materia misma de las palabras, para alcanzar así una concreta forma de impersonalidad.

El poemario se compone de cuarenta y nueve poemas así repartidos: un poema-síntesis inicial, veintiuno poemas en la primera sección, siete en la segunda, seis en la tercera y catorce en la cuarta y última. Se puede notar enseguida como se abandona el principio compositivo de *Treinta y siete fragmentos* para volver a una disposición más orgánica de los poemas que tiene una base más o menos temática o formal. Armando López Castro resume así la estructura de *Interior con figuras*:

En la primera [parte], es donde se da una mayor reaparición de temas y personajes de libros anteriores, donde la percepción de la materia pictórica resulta mucho más acusada. Dentro de la segunda, es la materia misma del amor la que se erige en protagonista y todos los poemas componen un pequeño cancionero amoroso. El hecho de que los poemas de la tercera parte aparezcan escritos en prosa les da una visible unidad formal (...). Por último, los poemas de la cuarta parte constituyen el punto culminante de profundización de la materia.¹⁹¹

El poema-síntesis, a diferencia de los que hemos encontrado anteriormente, no consigue resumir toda la trayectoria de *Interior con figuras* sino representa más bien un prólogo, un volverse a situar en el punto cero para entrar en una experiencia renovada de la escritura y de sus posibilidades, en donde no sea la experiencia la que determine la materia verbal, sino el contrario:

¹⁹¹ A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit., p. 15.

TERRITORIO

Ahora entramos en la penetración,
en el reverso incisivo
de cuanto infinitamente se divide.

5 Entramos en la sombra partida,
en la cúpula de la noche
con el dios que revienta en sus entrañas,
en la partición indolora de la célula,
en el revés de la pupila,
10 en la extremidad terminal de la materia
o en su solo comienzo.

Nadie podría ahora arrebatar
al territorio impuro de este canto
ni nadie tiene en tal lugar
poder sobre mi sueño.
15 Ni dios ni hombre.

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
20 y como de lo informe viene hasta la luz
el limo original de lo viviente.¹⁹²

El adverbio de tiempo “ahora” que abre el poema tiene un doble valor: por un lado nos sitúa en la inmanencia del texto poético, en su hacerse, es decir, en el tiempo presente de una escritura por venir; por el otro es un recurso de tipo diegético, en cuanto supone una continuidad con un pasado que no se manifiesta, que permanece oculto pero presente, de forma análoga al primer fragmento de *Treinta y siete fragmentos*. Ese adverbio parece resumir e interpretar toda la noción de destrucción y re-creación, el continuo ponerse en tela de juicio de la escritura que es propio de la escritura valentiana.

La primera estrofa es una invitación al descenso en la materia de la experiencia poética. El poeta usa un exhortativo en primera persona plural, “entramos”, que manifiesta el renovado compromiso con la materia verbal. El verbo remite a una acción física relacionada con un espacio: se entra en el territorio de lo desconocido, es decir, el territorio del poema, que es propiamente el espacio de la mediación y de la transmisión de la unidad originaria. El texto representa una ruptura de esa unidad cuyo resultado puede ser potencialmente una semiosis

¹⁹² J. Á Valente, 'Territorio', en *Interior con figuras*, en *Obras Completas I*, cit., p. 339.

ilimitada (“de cuanto infinitamente se divide”).

La segunda estrofa desarrolla los rasgos contradictorios que configuran este lugar de la interioridad. La idea de fragmentación se percibe a partir de la elección lexical, (“sombra partida”, “revienta”, “partición indolora”) que desdibuja una experiencia de la discontinuidad y de la multiplicación de los signos que, sin embargo, encuentra una renovada unidad en la materia del poema, punto extremo de la transparencia del lenguaje que coincide con su origen (“en la extremidad terminal de la materia/ o en su solo comienzo”). El poema, como objeto matérico, representa siempre la aproximación más cercana al origen del experiencia. Al igual que el arquero del fragmento 'XXXVI' de *Treinta y siete fragmentos*, el poeta en el acto de escritura se inserta en el todo, en donde desaparece la ilusión de la dualidad.

La dualidad que nace en la ruptura de la experiencia ante-verbal tiende hacia una reconciliación en el espacio del poema. Sin embargo, queda siempre un residuo, y por eso el territorio del canto es definido como “impuro”. La tercera estrofa, en este sentido, resulta peculiar, en cuanto introduce el yo lírico, que parece coincidir con la identidad autorial. El poeta, aunque persiga una poesía impersonal, reclama para sí la libertad de la creación, que nadie puede quitarle. La manifestación del poema es un acto de libertad y subversión, que no acepta ni siquiera el control del propio poeta. De ahí que nadie pueda, en el territorio del poema, reclamar para sí el poder sobre el lenguaje (“ni nadie en tal lugar/ tiene poder sobre mi sueño./ Ni dios ni hombre”).

La cuarta y última estrofa aclara esta posición, coincidiendo totalmente con las anteriores especulaciones acerca de la impersonalidad y de la intencionalidad en la escritura poética. El poema nace y se desarrolla de forma orgánica y espontánea, manteniendo su alteridad, es decir su procedencia desde lo oscuro y lo desconocido. La finitud del poema frente a lo infinito de la “antepalabra”, es decir, su razón intrínsecamente fragmentaria, se da tan sólo por tener el poema origen en lo absoluto (“Procede sola de la noche la noche/ como de la duración lo interminable”) y todo “lo viviente” que se manifiesta en el espacio textual no posee en principio forma alguna (“informe”).

El poema 'Territorio' mantiene cierta oscuridad semántica, en cuanto intenta explicar las razones de la inefabilidad de la palabra poética, de su relación con el origen y por eso se contamina de la oscuridad enigmática que es propia del nacimiento de la poesía. Sin embargo,

El texto se dirige a un tú y le invita a no desistir en la búsqueda, sino de volver , una y otra vez, a adentrarse en la materia del canto. Todo acto de escritura supone un acto de destrucción y re-creación, por lo cual no se puede progresar, sino volver a empezar desde el “punto cero”.

Para representar el lugar imposible que antecede el principio, el poeta emplea un léxico del oxímoron, que quiere expresar precisamente la naturaleza paradójica de la “antepalabra”: la luz es ciega y el “antecomienzo” está iluminado por un *sol nigris* de reminiscencia mística. La mirada y la composición plástica de la imagen mantienen su predominio sobre los demás sentidos. Al igual que 'Territorio', nos enfrentamos a una poesía del límite, que se coloca en la línea que separa lo visible de lo invisible, la aparición de la desaparición. Quizás dentro de *Interior con figuras* este poema sea el lugar textual que más manifiesta la influencia de las literaturas místicas: el poeta, al intentar expresar la experiencia de lo absoluto que da origen al poema, vive el mismo afán expresivo del místico y utiliza una serie de figuras retóricas e imágenes análogas. Al igual que el místico, que para expresar la experiencia del origen está obligado a salir del sistema simbólico que recibe de la tradición para darle nuevo sentido, el poeta tiene que deconstruir el lenguaje recibido para renovarlo.

Semejante sería la idea de abandono del yo y de apertura hacia lo Otro que supone la escritura poética y que aquí se define como “desposesión oscura”, sintagma que recuerda de cerca a San Juan de la Cruz. La experiencia del origen y del otro supone una pérdida de la identidad, que a menudo se traduce también gracias al uso de los verbos impersonales, de la segunda persona singular, de la tercera o del nosotros inclusivo.

La segunda estrofa añade un matiz ritual al proceso de descenso y retorno al origen. El poeta parece aludir a un texto anterior (“está escrito”) que confirmaría la naturaleza casi esotérica de la experiencia del origen, una guía en el viaje iniciático hacia el saber poético: el descenso/ascensión al *sol nigris* está destinado a repetirse, a no alcanzar nunca un punto terminal, pues término y comienzo coinciden en su constante renovación. Además de la abolición en la dualidad de los referentes espaciales, también hay una abolición de los tiempos, en cuanto el acto de escritura es una progresión o regresión hacia el origen (cfr. 'XII' de *Treinta y siete fragmentos*), destinado a repetirse sin agotarse en una aproximación al signo poético que es siempre insuficiente y por eso necesaria.

El segundo poema de la primera sección introduce la idea de la iniciación que hemos visto

usado de forma metafórica y calificativa es igualmente interesante si consideramos el sentido arquetipo que asume este animal, símbolo de la tierra: el entierro y la muerte representan una vuelta a la tierra, a los dominios ctonios en los cuales reside un conocimiento esotérico y al cual sólo el iniciado puede acceder. También, la sierpe es el animal que cambia constantemente su piel, en un proceso de renovación que encuentra su emblema en la figura del urobóros, símbolo del infinito.

Por último el poeta parece asumir el papel de creador, se hace trámite de la palabra que vivifica, al parafrasear el evangélico “Lázaro,/ ven afuera.”, con un “ven, da forma/ a todo lo borrado”. Sin embargo, asistimos aquí a una expansión del tema tratado en el fragmento 'XII' de *Treinta y siete fragmentos*: el yo lírico del poema es entonces el otro del poema, que llama a sí al poeta-Lázaro, cuya muerte-resurrección es la única forma de dar sentido, mediante el signo poético, a lo ausente, a lo que no se manifiesta y a lo que ha sido borrado por la memoria.

La interioridad, en sus distintas y plurifacéticas expresiones, es esencialmente un espacio vacío, en el cual el vacío, aunque manifieste una tensión entre negatividad (olvido e imposibilidad de la expresión) y positividad (potencia *in nuce* de la expresión, posibilidad infinita de la palabra) ha de considerarse siempre como fuerza generativa. Así es, por ejemplo, en el cuarto poema de la primera sección, 'Cerámica con figuras sobre fondo blanco', en donde la vacuidad representada por el color blanco se convierte en signo que permite la manifestación de las figuras que sobre ese mismo blanco se representan¹⁹⁵:

CERÁMICA CON FIGURAS SOBRE FONDO BLANCO

Cómo no hallar
alrededor de la figura sola
lo blanco.

Dragón, rama de almendro, fénix.

5

Cómo no hallar
alrededor del loto

¹⁹⁵ “L'oggetto artistico, la figura da un lato e la parola poetica dall'altro, si sostanziano in relazione al loro stare, in modalità diverse, nello spazio vuoto che li circonda e li determina (lo spazio vuoto della pagina, il bianco della ceramica su cui si stagliano le figure del vaso greco)”, P. Taravacci, 'José Ángel Valente e il mistico incontro tra *pictura* e *poiesis*', en *La lirica moderna. Momenti protagonisti, interpretazioni*. Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2011), p. 381.

lo blanco.

Del murciélago al pez o a la rama o al hombre,
el vacío, lo blanco.

10 Cómo no hallar
 alrededor de la palabra única
 lo blanco.

Fénix, rama, raíz, dragón, figura.

El fondo es blanco.¹⁹⁶

El poema responde al gusto que Valente tiene por las artes figurativas y que mucha influencia tiene sobre la composición de *Interior con figuras* (recordamos también los poemas 'Una antigua representación', sobre 'El caballero y la muerte' de Dürer, o 'Picasso-Guernica-Picasso: 1973'). De hecho, podríamos considerar 'Cerámica con figuras sobre fondo blanco' como el poema emblema del principio creativo que subyace en este poemario. Aquí Valente logra encontrar una adherencia entre materia plástica y materia verbal, que se corresponden en el uso de sus respectivos materiales, además de señalar el vacío como elemento príncipe de la creación artística.

El título es meramente descriptivo y, de hecho, podría ser el título de una pieza arqueológica contenida en un museo. Nos encontramos muy cerca de un grado cero de la escritura y el poema tiene un carácter ekfrástico evidente aunque la descripción esté subordinada a una especulación sutil cuyo objetivo es encontrar las correspondencias entre poesía y pintura.

La interrogativa indirecta constituye un pseudo-estribillo, cuya reiteración a lo largo del poema le da un carácter retórico, que quiere destacar lo que para el poeta sería una evidencia: el blanco del fondo circunscribe, señala y destaca las figuras, de modo que el espectador no puede no fijarse en ellas y, a la vez, al color blanco, que se convierte en signo. El poeta encadena una serie de elementos visuales, las figuras que destacan sobre ese fondo vacío, remiten a un estilo y a un ámbito pictórico chino-japonés, en el cual la creación del vacío en la obra de arte se da tradicionalmente como necesario para crear volumen. El blanco sería

¹⁹⁶ J. Á. Valente, 'Cerámica con figuras sobre fondo blanco', en *Interior con figuras*, en *Obras Completas I*, cit., p. 341.

entonces el motor de la percepción visual, en cuanto aísla de forma significativa los elementos representados y guía la mirada.¹⁹⁷

Desde el punto de vista gráfico y formal, el poema intenta traducir o recrear el objeto de la meditación visual en la estructura del poema. En todo el poema faltan construcciones verbales, a parte del único verbo “hallar” precedido de forma significativa por una negación, y conexiones lógicas, lo cual permite una condensación semántica que cae sobre los sustantivos. Además, el blanco se refleja en el espacio vacío que aísla las estrofas y los versos, destacando precisamente esas cadenas de sustantivos que son las figuras supuestamente representadas en la cerámica.

En última análisis, el blanco sería el correlativo objetivo del desierto de '«*Serán ceniza...*»', de la “noche oscura” sanjuanista, de la “fábrica de la aniquilación” molinista, del vacío y de la nada del origen, desde los cuales la palabra renace como Lázaro-urobóros, que en este poemas encuentra otras figuras arquetipas, en la cultura china y oriental, del proceso de muerte y resurrección como el fénix, el dragón e incluso el almendro. Lo absoluto del origen se puede representar entonces tan sólo por ausencia, y la palabra que nace de esa ausencia no deja en ningún momento de señalarla.

Otro poema que se inserta en la línea, por así llamarla, oriental es 'Poética', séptimo texto de la primera sección:

POÉTICA

Dragón
(acoplado a la trucha
engendra el elefante).¹⁹⁸

El poema se compone de tres versos de dos, siete y siete versos, por un total de dieciséis sílabas, que serían casi el número de sílabas (no importando la disposición) necesarios para la

¹⁹⁷ La influencia de las artes y del pensamiento de Extremo Oriente en la obra poética de Valente tiene una manifestación discontinua pero innegable, en cuanto el poeta siempre prefirió encontrar los mismos principios dentro de la cultura a sí más cercana (de ahí el interés hacia la mística ibérica, *in primis*, y medio-oriental *en secundis*). Por el tema, 'Céramica con figuras sobre fondo blanco' se acerca mucho a la reflexión del fragmento 'XXXVI' de *Treinta y siete fragmentos*, mientras que encuentra un análogo en prosa (inspirada por una pintura del emperador chino Hui-Tsung de la dinastía Song) en el cuento 'Segunda variación en lo oblicuo', en *El fin de la edad de plata*, en *Obras Completas I*, cit., p. 727.

¹⁹⁸ J. Á. Valente, 'Poética', en *Interior con figuras*, en *Obras Completas I*, cit., p. 342.

composición de un *haiku* (diecisiete). El poema representa el enigma que supone la escritura poética, de ahí que el título resulte irónico, en cuanto presenta una operación imposible, cuyo resultado es algo parecido a una quimera. De hecho la poesía en sí es una operación imposible, en cuanto el poema nace en el borde entre visible e invisible, entre aparición y desaparición y retiene algo de ambos mundos.

Desde el punto de vista formal el texto tiene un fuerte parecido con los recursos empleados en 'Cerámica con figuras sobre fondo blanco', aquí radicalizados, si posible, en el espacio de tan sólo tres versos. El sustantivo “dragón” responde por sí solo a la exigencia del título pero el poeta decide añadir una nota explicativa, un discurso a parte insertado entre paréntesis, que, de forma parecida al poema 'Himno' de *El inocente*, parece destacar la intrínseca insuficiencia del nombre, no por falta de transparencia sino por resultar demasiado ambiguo y cercano al silencio.

El poema se compone de tan sólo tres sustantivos, en concreto tres animales, que resumen la materia del mundo: el dragón (aire y fuego), la trucha (agua) y el elefante (tierra). Estos tres elementos alquímicos se relacionan gracias a dos verbos, acoplar y engendrar, en un proceso que recuerda de cerca el funcionamiento de la *imagination* de Coleridge.¹⁹⁹

El tema de la nada y del vacío como fondo y principio de la creación resulta muy presente en la primera sección. Esto no debe extrañar, en cuanto el poeta está explorando todas las facetas, las connotaciones y las posibilidades de esta nueva representación del punto cero. Si ya con *El inocente* se había señalado una vía concreta hacia la poesía impersonal, el tema no resulta en absoluto agotado, sino que, aunque haya entrado de pleno en la escritura valentiana de esta segunda etapa, la desposesión del individuo frente al lenguaje necesita de una constante aproximación. Sería este el caso del poema 'Criptomemorias', que se inserta en la línea temática de la abolición biográfica inaugurada por 'Primer poema' de *Poemas a Lázaro*:

¹⁹⁹ Recordamos la distinción entre *imagination* y *fancy* en Coleridge, en donde la *imagination* (que se divide en dos tipos distintos, primario y secundario) representa la habilidad de asociar elementos pre-existentes para *construir algo completamente nuevo*. Véase Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, capítulos IV (*On fancy and imagination. The investigation of the distinction important to fine arts*) y XIII (*On imagination, or esemplatic power*).

CRIPTOMEMORIAS

5 Deberíamos tal vez
 reescribir despacio nuestras vidas,
 hacer en ellas cambios de latitud y fechas,
 borrar de nuestros rostros en el álbum materno
 toda noticia de nosotros mismos.

10 Deberíamos dejar falsos testigos,
 perfiles maquillados,
 huellas rotas,
 irredentas partidas bautismales.

15 O por toda memoria,
 una ventana abierta,
 un bastidor vacío, un fondo
 irremediamente blanco para el juego infinito
 del proyector de sombras.

 Nada.
15 De ser posible, nada.²⁰⁰

La otredad del individuo de sí mismo y la falacia de la memoria fragmentada en la reconstrucción de lo biográfico resultan explícitos desde el título. El neologismo se compone de un prefijo, “cripto-” y de un sustantivo plural, “memorias”. “Cripto” significaría tanto oculto como indescifrable mientras que el plural remite a la falta de unidad de lo vivido. De hecho, la voz lírica del poema se transmite por medio de un nosotros inclusivo, que multiplica en un juego de espejos la fragmentación del individuo.

El poema resulta bastante claro y no necesita de paráfrasis. Si consideramos lo biográfico como una falacia, para alcanzar la desposesión no queda otra opción sino la mistificación de la trayectoria vital. La unidad de la existencia del hombre y el peso de sus experiencias es algo que sobrepasa y trasciende la posibilidad de la narración o de la comunicación a través del lenguaje. Si la vida, al convertirse en memoria, alcanza un estatus literario, es tan sólo gracias a una ruptura de esa unidad originaria por medio del olvido, que permite al poeta actuar sobre ella una operación de transformación y reescritura.

La única verdad, la verdad del origen y del absoluto, queda siempre fuera del alcance cognitivo del hombre. No hay que olvidar que lo absoluto es también el fondo vacío sobre el que se hace posible la representación. De ahí que la última estrofa contenga calificativos

²⁰⁰ J. Á. Valente, 'Criptomemorias', en *Interior con figuras*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 342-343.

distintos pero todos pertenecientes al campo semántico de la vacuidad (“ventana abierta”, “bastidor vacío”, “fondo (...) blanco”), que confluyen en el sustantivo “nada”, desplazado para aumentar su carga semántica, y luego repetido en el último verso en posición de cierre.

'Criptomemorias' traslada el discurso de 'Cerámica con figuras sobre fondo blanco' al ámbito de lo vivido y de lo biográfico, en donde la memoria es un “proyector de sombras” que actúa sobre ese fondo blanco vacío, que es el único material sobre el cual el poeta puede lograr representar la vida, aunque sea de forma fragmentaria. El poeta, como antes, apuesta para la disolución del ego y de lo biográfico, pero ahora encuentra una definición de este proceso dentro del sustantivo “nada”, que como veremos más adelante y en los apartados de poética, es el fin y el comienzo de toda la poesía valentiana.

Dos poemas especialmente interesantes son 'Material memoria, I y II', dos breves composiciones que, además de pertenecer a una serie, como indica el título, anticipan el título y el tema del poemario inmediatamente siguiente, *Material memoria*. Los dos textos resultan autónomos y completos, es decir, su pertenencia al ámbito de lo fragmentario no resulta inmediatamente evidente. Sin embargo, la constitución explícita de una serie destaca algunos elementos que se repiten, se relacionan y se complementan entre ellos: la corporeidad de la palabra y la representación material de la memoria.

'Material memoria, I' expande esa línea metapoética inaugurada con 'Objeto del poema' y 'El cántaro' de *Poemas a Lázaro* que investiga la materialidad del poema y la presencia del cuerpo en el proceso de conocimiento y escritura:

MATERIAL MEMORIA, I

Entró en el tacto,
subió hasta el paladar,
estableció su reino
en la saliva última
donde los limos del amor reposan.²⁰¹

5

La brevedad del poema refuerza la imagen presentada, reduciéndola a su esencialidad y, en este caso, logra alcanzar una claridad semántica que no necesita de especiales paráfrasis. El proceso de conocimiento pasa a través de los sentidos, hasta alcanzar el lugar primero de la

²⁰¹ J. Á. Valente, 'Material memoria, I', en *Interior con figuras*, en *Obras Completas I*, cit., p. 347.

fonación, la boca, en la cual la memoria se convierte en materia, es decir, en palabra. El acto de transformación de la memoria en palabra pasa por medio de tres fases, indicadas por medio de tres verbos puestos en abertura de los tres primeros versos: entrar, subir y establecerse, respectivamente. También el cuerpo, en el acto de escritura, se fractura en tres: el tacto (metonimia por mano), el paladar y la saliva, que es ya producto inicial de la fonación. Los últimos dos versos remiten a un lugar húmedo y fértil (“saliva” y “limos”) en donde el decir se hace posible.

Es interesante ver como aquí se anticipe una correlación semántica bastante difundida en los poemarios siguientes y que pone en relación escritura y erotismo. La boca, lugar de la voz y de la palabra, es también un lugar necesariamente húmedo, que de algún modo remite a un origen acuático, casi arquetípico. De la misma manera también el sexo y lo erótico, así como se representa en *Mandorla* por ejemplo, pertenecen a ese mismo ámbito. De ahí también la fuerte relación que nace entre el acto amoroso y la creación artística, dos acciones que insertan el cuerpo en lo absoluto de la creación primordial. Una analogía entre erotismo y creación literaria se encuentra también en el poema 'Voz desde el fondo', siempre perteneciente a la primera sección.

'Material memoria, II' también presenta una imagen esencial, seguida por una pregunta indirecta que ocupa la segunda estrofa y consta de una meditación sobre la insuficiencia del lenguaje:

MATERIAL MEMORIA, II

Un torso de mujer desnudo en el espejo
como fragmento de un desconocido amor.

5 Y ahora quién podría
descifrar este signo,
reconstruir lo nunca ya después vivido,
reanimar, exánime, el adiós.²⁰²

La memoria encuentra un correlativo objetivo en el cuerpo de la mujer que, sin embargo, el espejo devuelve como imagen fragmentada, es decir, un “torso”. El cuerpo desnudo representa por metonimia la relación afectiva y la intimidad. Sin embargo, el olvido ha

²⁰² J. Á. Valente, 'Material memoria, II', en *Interior con figuras*, en *Obras Completas I*, cit., p. 348.

corroído la unidad originaria de la experiencia amorosa, hasta convertirlo en desconocido, en ajeno. El espejo actúa como agente del desdoblamiento y de la visión indirecta y la imagen bien resume el estado fragmentario de la memoria, su alteridad esencial con respecto a la figura autorial: ese recuerdo ya pertenece al otro que nace del poema.

La segunda estrofa se interroga precisamente sobre esta cuestión, mediante una pregunta indirecta, retórica e impersonal. En todo el poema la voz lírica no se expresa con ningún pronombre, permanece suspendida en la incertidumbre y en la ambigüedad de la imagen que presenta. El “torso”, es decir, la memoria fragmentada de la experiencia, se convierte en signo indiscifrable de lo vivido, como en 'Criptomemorias' y también 'Como un relámpago', de *Poemas a Lázaro*. Se manifiesta pues la insuficiencia del lenguaje, que no sólo no puede devolver al poeta la unidad de su propia experiencia, sino que es incapaz de reconstruirla y vivificarla.

La segunda sección del poemario parece investigar el hecho poético dentro de las coordenadas trazadas por 'Material memoria, I y II'. Los siete poemas que componen esta sección crean un conjunto de fuerte identidad temática, parecida a la sección cuarta de *La memoria y los signos*. El tema principal es el amor y el desamor, la relación sentimental y erótica y la otredad de la persona amada. Sin embargo, todo el discurso lírico está declinado sobre esas directivas que acabamos de ver: el cuerpo como metonimia del otro y de lo desconocido, la memoria como fragmentación, la insuficiencia del lenguaje, el erotismo como análogo de la experiencia de lo absoluto y de la creación artística. Como el más tardío *El fulgor* (de 1986), el sustantivo “cuerpo” se convierte en el signo de esta compleja experiencia de la alteridad de la palabra, sobre el cual se construye un discurso complejo de carácter también metapoético, en donde el trasfondo autobiográfico queda completamente transformado en materia anónima y puramente literaria.

La tercera sección se caracteriza a primeras vistas por recoger seis prosa líricas. Es este el primer lugar en el cual una sección se compone exclusivamente de poemas en prosa, lo cual subraya, como apuntaban nuestras anteriores reflexiones, el abatimiento de la ilusoria frontera formal entre verso y prosa. A pesar de la presencia de una fuerte componente autobiográfica, estos poemas trascienden definitivamente en lo impersonal, y podrían estar dirigidos de forma indistinta a lectores ideales irreconocibles.

La cuarta y última sección expresa un carácter más heterogéneo, aunque mantenga como premisas irrenunciables la impersonalidad de la voz lírica y la progresiva entrada en esa interioridad que ahora se puebla de iluminaciones, de manifestaciones al margen de la epifanía.

De esta sección hemos seleccionado el poema 'Arietta, opus III', que resulta interesante desde distintos puntos de vista: por ser, ante de todo, un poema impersonal sobre una experiencia artística o, mejor, dicho, musical; por ser un acercamiento pseudo-ekfrástico a la materia a-verbal que representa la pieza musical; por dividirse en cinco fragmentos, que reproducen la progresión de las variaciones del movimiento. 'Arietta, opus III' representa una aproximación precoz de lo que será la estructura de *Tre lecciones de tinieblas*, poemario que también tiene su origen en la música, como el mismo Valente recuerda en la nota que concluye la obra. El poeta busca la liberación de la forma y la aproximación al origen perdido que, necesariamente, no admite forma alguna, de ahí nuestro interés hacia este poema, en cuanto se confronta con el nacimiento mismo de la palabra fragmentaria, en equilibrio entre disolución y perduración.

'Arietta' es el título del segundo movimiento de la *Sonata para piano número 32 en Do menor Opus III*, de Ludwig van Beethoven. Escrita entre 1820 y 1822, esta sería una de las últimas sonatas para piano compuesta por el músico, además de ser su última pieza musical en absoluto (Beethoven muere en 1827). Este segundo movimiento se compone de seis variaciones, que el poema de Valente intenta traducir al lenguaje poético:

ARIETTA, OPUS III

1

Forma
(en lo infinitamente abierto hacia lo informe)

2

El silencio se quiebra
en trino por tres veces
y la materia de la música
ya no es sonido sino transparencia.

5

3

El tema se disuelve en la cadena
interminable de las formas.
El movimiento iguala a la quietud
10 y la piedra solar
a lo perpetuamente alzado y destruido.

4

Delgado,
tenue,
agudo,
15 el timbre hila
la melodía al corazón del aire.
Entra en la sombra,
busca a tientas
lo inferior disparado hacia lo alto.
20 ¿Dónde
está tu voz que ya no encuentra
respuesta?
Ahora
se funde en la materia
25 feraz del mundo, en las cosas que son,
que han sido o que serán,
el solitario.
Cantabile,
hacia adentro.

5

30 Para que el hilo tenue tan infinitamente se prolongue,
para que sólo quede por decir
la total extensión de lo indecible,
para que la libertad se manifieste,
para que andar del otro lado de la muerte sea
35 *semplice e cantabile*
y aquí y allí la música nos lleve
al centro, al fuego, al aire,
al agua antenatal que envuelve
la forma indescifrable
40 de lo que nunca nadie aún ha hecho
nacer en la mañana del mundo.²⁰³

El primer fragmento/variación reproduce la misma estructura de 'Poética': un sustantivo aislado en el primer verso y una glosa entre paréntesis en el segundo. Los dos versos reproducen la relación dialéctica entre silencio y palabra. La forma es un estado cumplido de

²⁰³ J. Á. Valente, 'Arietta, opus III', en *Interior con figuras*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 363-364.

la materia sonora que, sin embargo, está rodeada, metida dentro de la progresión constante e infinita hacia su propia disolución, es decir el silencio. La idea es que el acto del decir interrumpe durante un momento esa continuidad representada por el silencio, por la totalidad de las posibilidades, creando el signo, que sin embargo remite a su origen, es decir, lo absoluto de la expresión.

El segundo fragmento arranca precisamente con presentar la ruptura del silencio (por un trino que el pianista ejecuta tres veces), y el sonido, que en el silencio tiene origen, alcanza, al igual que la palabra, la misma transparencia de lo absoluto y se hace materia. Aunque Valente, de hecho, esté siguiendo paso a paso la progresión de la pieza musical, el léxico pertenece a ese campo semántico que el mismo ha estado delimitando durante mucho tiempo con respecto a la reflexión metapoética. La palabra debe alcanzar la misma sonoridad que la nota producida por el piano, ser materia transparente en la cual sea posible vislumbrar el origen, ser, en definitiva, “antepalabra” de sí misma.

El tercer fragmento presenta una imagen oximórica construida a partir de contrarios: la *reductio ad unum* de lo múltiple y viceversa, la coincidencia de movimiento y quietud, el repetirse de un proceso de construcción y destrucción. Los primeros dos versos bien representan la idea de variación como fragmentación de una unidad inagotable, como aproximación continua a un centro de significación inalcanzable que se hace generador de la multiplicación del signo. Como veremos en el apartado dedicado a *Tres lecciones de tinieblas*, Valente encuentra en el lenguaje propiamente musical una definición de esta unidad primordial en el *Ursatz*.²⁰⁴

El tema de la sonata, entonces, expresa toda las posibilidades y las combinaciones en una multiplicación virtualmente infinita del signo musical. Sin embargo, como se ve en los tres versos siguientes, el movimiento remite siempre al centro que lo ha generado, de ahí que corresponda, de forma paradójica, a una ausencia de movimiento, de forma análoga al sol (“y la piedra solar”), que permanece inmóvil en el centro del sistema solar irradiando los planetas que lo rodean. El último verso, en fin, remite al discurso sobre la destrucción positiva de *El*

²⁰⁴ Valente toma el concepto de *Ursatz* de la composición musical armónica en ocasión de la escritura de *Tres lecciones de tinieblas*. El *Ursatz* sería el principio fundamental y objetivo (compuesto por una secuencia precisa de tres sonidos) sobre el cual se construye una serie de variaciones que de ese mismo tema principal derivan. Cfr II.2.3 *Tres lecciones de tinieblas*.

inocente: la creación necesita empezar constantemente desde cero, la palabra tiene que volver al silencio para poder renacer nuevamente, y este proceso de destrucción y resurrección es lo único que garantiza alcanzar esa transparencia de la materia que se da por su cercanía al origen de las palabras.

El cuarto fragmento, aunque visiblemente más extenso que los anteriores, se puede reducir a la idea de entrada en el territorio de la interioridad, un territorio desconocido en el cual el poeta busca un conocimiento inmanente de lo real. Nótese el desplazamiento de los versos y el aislamiento de los adjetivos en los tres primeros, que intentan reproducir de forma gráfica la progresiva entrada en la materia oscura, así como la extensión cada vez más larga de los fragmentos, que al acercarse al núcleo indecible de la experiencia se expande en búsqueda del signo adecuado. Persiste una imagen oximórica, en cuanto la serie inicial de adjetivos califican el sonido de forma etérea, volátil en donde se produce una abolición de la dualidad entre ascensión y descenso. El poeta alcanza la interioridad gracias a la música y allí, lugar del fondo y no de las alturas, su voz “se funde en la materia/ feraz del mundo”. Estos versos son emblemáticos del discurso acerca de la pérdida de identidad, de la desposesión egóica del individuo, que, al igual que el místico, tiene que olvidarse de sí mismo, borrarse, para poder ser uno con el Otro, que en este caso es la materia misma del mundo. Además de 'Material memoria, I y II', la idea de la materia primordial a la cual vuelve la palabra se encuentra también en el poema inmediatamente sucesivo a 'Arietta, opus III', titulado 'Materia'.

En el quinto y último fragmento la materia propiamente musical ha quedado atrás, y el poeta está totalmente sumergido en la experiencia del origen, que responde también al trasfondo universal que comparten las distintas artes. Este fragmento encierra en sí precisamente una visión del origen, en la cual se consuma una abolición de la dualidad (muerte y nacimiento, palabra y silencio). Si el poema es también instrumento para vencer a la muerte, este tiene que ser, al igual que la música, *semplice e cantabile*, es decir, tiene que llevar a lo interior del individuo y allí alcanzar el estado de transparencia (“*Cantabile*,/ hacia adentro”, concluye el fragmento anterior).

Queda ausente un sexto fragmento que reproduzca la última variación de la sonata. Podríamos suponer una falta contingente o más bien voluntaria. Si el poeta ha alcanzado realmente la frontera entre palabra y origen y allí se ha instalado, es posible que la ausencia

del sexto fragmento responde a la misma lógica del fragmento 'XXXVI' de *Treinta y siete fragmentos*: más allá de esa frontera sólo existe el silencio. Como en música, el silencio en poesía es significativo, y puede corresponder tanto al blanco de la página como a la reticencia o otros recursos retóricos o formales. La ausencia del origen que las palabras llevan consigo aquí alcanzaría una forma concreta en la ausencia del sexto fragmento, en cuanto antes de la palabra ya no hay palabra.

A pesar de esto, 'Arietta, opus 111' resulta un experimento interesante desde el punto de vista de la búsqueda de ese fondo universal que resulta común y universal entre las artes. Si consideramos la pieza de Beethoven como un simple punto de partida para una meditación, más que un intento preciso de traducción, este poema resulta aún más significativo desde la perspectiva del fragmento y de lo fragmentario, en cuanto encarna la totalidad de nuestra definición. En este poema encontramos todos los elementos pertenecientes al ámbito del fragmento, estructurados de forma orgánica y coherente y, sobre todo, explicados por el poeta mismo dentro del tejido textual.

Como último poema de *Interior con figuras* hemos seleccionado 'Transparencia de la memoria', que, junto a otros poemas, se inserta en la línea de los últimos dos fragmentos de 'Arietta, opus III':

TRANSPARENCIA DE LA MEMORIA

Como en un gran salón desierto al cabo los espejos
han absorbido todas las figuras,
tal en el centro inmóvil bebe
la luz desnuda todo lo visible.²⁰⁵

La interioridad es representada por un “gran salón desierto”, variación espacial y concreta de ese campo semántico que incluye el “desierto”, el “territorio”, la “noche”, el “fondo” etc. Vuelve el símbolo del espejo, muy aprovechado en este poemario y que no sólo indica la alteridad del otro y el desdoblamiento, sino también la imagen del otro como representación y, también, el paso del tiempo, es decir, la memoria. La mirada es otra vez protagonista privilegiada entre los demás sentidos, y de hecho la voz lírica

²⁰⁵ J. Á. Valente, 'Transparencia de la memoria', en *Interior con figuras*, en *Obras Completas I*, cit., p. 365.

impersonal del poema es testigo del progresivo borrarse de los objetos, en una especie de ceguera causada por la luz. Sombra y luz coinciden aquí en el acto de impedir la visión, en cancelar en el olvido las figuras.

A estas alturas, un poema relativamente oscuro como 'Transparencia de la memoria', aunque retenga siempre un margen enigmático, encuentra una explicación dentro del proceso de descenso a la interioridad, al encuentro con los fragmentos de la memoria, absorbidos por esa luz del origen que se sitúa en el “centro inmóvil” y en la cual la palabra poética encuentra su mayor adherencia con el origen y alcanza la transparencia.²⁰⁶

²⁰⁶ Sobre el principio creador, en general, que mueve todo *Interior con figuras*, López Castro concluye, anticipando de algún modo lo que veremos en *Material memoria*, de esta manera: “Toda verdadera creación asume la experiencia del vacío o de la nada, ese punto del silencio donde el lenguaje provoca a la materia en su intimidad, unificándola y expandiéndola si fin. La retracción, tal como la entiende Valente, es una forma de crecimiento. La retracción exige la desposesión y el desposeerse es una manera de no interferirse, de dar paso a la libre fluidez de la materia (...). Cuando la palabra alcanza esta transparencia, deja de significar y tiende a ser la materia misma que nombra”. A. López, Castro, *En el límite de la escritura*, cit., p. 39.

II.2.2 MATERIAL MEMORIA

Como ya anticipado en distintas ocasiones en el apartado anterior, el sintagma “material memoria” aparece a menudo en la escritura de Valente. Además de los dos poemas analizados para *Interior con figuras* y el título de las dos antologías más tardías de Valente, este sintagma nombra también un breve poemario. *Material memoria* (1977-1978) correspondería a la segunda y última parte del ciclo inaugurado con *Interior figuras*. La recopilación se compone de veintitrés poemas y cinco prosas que componen un texto fragmentario de crítica titulado 'Cinco fragmentos para Antoni Tàpies'. Aunque la obra no presente ninguna repartición en secciones, podemos considerar estos últimos cinco fragmentos como una sección virtualmente a parte.

Material memoria se coloca en las mismas coordenadas de *Interior con figuras*, es decir, la figuración de la interioridad como un espacio vacío, la impersonalidad radical de la voz lírica, la relación dialéctica con las obras figurativas, la ausencia del origen como límite cognitivo y representativo del lenguaje. Sin embargo, *Material memoria*, como indica el título, tiende a radicalizar algunos aspectos del poemario anterior. En primer lugar parece recobrar sentido la composición linear de *Treinta y seis fragmentos*; en segundo lugar, poemas en prosa y verso aparecen entremezclados, en el sentido de que no hay una sección exclusivamente dedicada a la prosa; en tercer lugar muchos poemas no presentan título.

Con este poemario Valente entra por fin en el estadio último de la memoria (tras la memoria individual y la memoria colectiva), es decir, la memoria de las palabras. La impersonalidad de la voz lírica adquiere un significado nuevo, más complejo y que ocupa de forma extensa también la reflexión metatextual. Como veremos en los apartados de poética, la lectura de los cabalistas (Isaac de Luria y su teoría cosmogónica del *tsimtsum*, sobre todo) indica una vía nueva y paralela a la desposesión sanjuanista y a la nada de Miguel de Molinos, ofreciendo al poeta una nueva forma de confrontarse con la experiencia del origen. La “retracción”, es decir, la pérdida de identidad, la limitación voluntaria del ego y el acto contemplativo de la materia verbal son ahora las premisas necesarias tanto para la creación artística como para la lectura de la obra de arte. La progresión, es decir, la evolución

conceptual y estética de la poesía de Valente, aunque sea continua, se radicaliza en este poemario definiéndose de forma clara, gracias también a la extensa labor crítica e investigativa paralela, que aquí está idealmente resumida y representada por los fragmentos dedicados a Tàpies. Armando López Castro resume la trayectoria de *Material memoria* de la siguiente manera:

Materia, la de estos poemas, hecha de vacío, por donde se introduce la memoria originaria del mundo a punto de ser nombrada. Porque esa memoria del origen o *Material memoria* es el recuerdo de nuestra unidad perdida, de aquella identidad constitutiva de la expresión poética. (...) El eje del canto se desplaza aquí de la materia misma a la memoria de esta, reanudando el hilo de todo ese material fragmentario y dando voz a la experiencia del comienzo, a lo que permanece a través de sucesivas transformaciones [...]²⁰⁷

Material memoria está encabezado por una cita en epígrafe del mismo “maestro cantor”, Lezama Lima, al que estaba dedicada la prosa 'Patio, zaguán, umbral de la distancia' de *Interior con figuras*: “La luz es el primer animal visible de lo invisible”. La cita está sacada del poema 'Las siete alegorías' de *Fragmentos a su imán* (1977) y, a razón de la operación de *excerpta*, adquiere aquí un valor aforístico e independiente, colocándose en relación directa con el poemario. Vuelve entonces la luz que, paradójicamente, es el producto primero de la oscuridad, y que el poeta traslada en el poema, objeto de la transparencia que mira hacia su origen. La palabra, pues, es luminosa y alumbradora, por lo cual entramos en la relación entre palabra epifánica y fragmentación del lenguaje: la palabra liminar es siempre vehículo de un conocimiento repentino. Además, la luz/palabra se da como “animal”, es decir, entidad viva, autónoma, impredecible y siempre “otra” con respecto al individuo.

El primer poema, sin título, retoma la misma imagen y la misma tensión de la cita de Lezama Lima, y la desarrolla en una reflexión acerca de la naturaleza enigmática del poema y de sus posibilidades:

Objetos de la noche.
Sombras.
Palabras
con el lomo animal mojado por la dura
transpiración del sueño
o de la muerte.

5

²⁰⁷ A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit., pp. 59-60.

Dime
con qué rotas imágenes ahora
recomponer el día venidero,
10 trazar los signos,
 tender la red al fondo,
 vislumbrar en lo oscuro
 el poema o la piedra,
 el don de lo imposible.²⁰⁸

Con respecto a los poemarios anteriores podemos ver como el nombre y el acto de nombramiento resultan primarios en el acto de escritura: los primero tres versos se componen básicamente de sustantivos, (“noche” es empleado como complemento de calificación). Objetos-sombras-palabras, esta es la definición de poema que Valente puede presentar tras su larga investigación. Del descenso al lugar oscuro y desconocido de la interioridad el poeta lleva objetos, es decir, palabras que de su origen retienen todavía la misma oscuridad. Para encontrar el primer verbo tenemos que bajar hasta el séptimo verso, donde encontramos “dime”, y al verso siguiente, “recomponer”. El “dime”, además de introducir la voz lírica, designa también un destinatario, que en este caso es el tú que coincide con el poema.

Estos elementos lexicales parecen configurar un ámbito de lo fragmentario, es decir, una percepción del poema como fragmento. Por un lado los sustantivos están declinados todos al plural, lo cual remite a la pluralidad fragmentaria con respecto a la unidad del origen; por otro lado se declara explícitamente la ruptura que embiste las figuras de la memoria (“rotas imágenes”) y también el proceso de reconstitución, que aquí se percibe como frustrado o imposible gracias al uso de la pregunta retórica indirecta.

El poeta, que anteriormente hemos calificado como “animal nocturno” es más bien criatura del límite, en cuanto vive en la frontera que separa la oscuridad de la luz, es decir, entre noche y amanecer, entre visible e invisible. De ahí, que las palabras recogidas (“tender la red al fondo”) tengan una vocación lumínica, es decir, alumbren o se entreguen a la luz del día (“el día venidero”) aunque sean fruto de esa oscuridad que yace en el interior del individuo.

En estos pocos versos Valente consigue reafirmar sus anteriores descubrimientos acerca de la naturaleza del poema, reforzando así lo que sería su poética, mientras que a la vez refuerza algunos aspectos del poema que remiten a su naturaleza fragmentaria: la manifestación

²⁰⁸ J. Á. Valente, 'Objetos de la noche', en *Material memoria*, en *Obras Completas I*, cit., p. 377.

epifánica de la palabra poética (“vislumbrar en lo oscuro”); la materialidad del poema (que coincide con la “piedra”, símbolo que encontramos a menudo en la poesía de Celan, por ejemplo, o de Sánchez Robayna, entre otros) y el origen paradójico de la poesía (“don del imposible”).

Sin embargo, esta reflexión acerca del poema está subordinado a ese “dime”, que introduce una pregunta retórica indirecta. El poeta interroga el poema, cuya respuesta es el poema mismo, de ahí que se encuentre en un punto de suspensión creado por la paradoja, lo cual afecta también la posibilidad de alcanzar o reconstruir la unidad del origen perdido, en cuanto el lenguaje que habla de sí mismo no puede trascender su propio medio, está atrapado de forma irremediable en su propia naturaleza acabada e intrascendente.

Otro poema de tipo metapoético es 'Palabra', cuyo título, resulta bastante explícito. La dedicatoria a María Zambrano resulta igualmente importante, si pensamos que en esos años la filósofa estaba escribiendo sus *Claros del bosque*, texto al cual Valente prestó mucha atención y en cuya revisión colaboró, reforzando así una amistad intelectual con Zambrano que marca claramente la escritura valentiana de este periodo:

PALABRA

A María Zambrano

Palabra
hecha de nada.

Rama
en el aire vacío.

5 Ala
sin pájaro.

Vuelo
sin ala.

10 Órbita
de qué centro desnudo
de toda imagen.

Luz,
donde aún no forma
su innumerable rostro lo visible.²⁰⁹

²⁰⁹ J. Á. Valente, 'Palabra', en *Material memoria*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 378-379.

El poema investiga la vacuidad del centro, es decir, del núcleo de significación que subyace en la palabra, que puede tan sólo ser señalado pero no expresado sino por ausencia del mismo. Las primeras cuatro estrofas se componen de dos versos, que aíslan un sustantivo en el primero y luego un complemento de calificación o especificación en el segundo. Todas ellas están subordinada a la primera, que es una definición lapidaria de la materialidad de la palabra y forman una progresión de la desmaterialización del objeto verbal, que se fragmenta hasta quedar anulado. Así, la vacuidad del objeto verbal corresponde a una rama lanzada en el aire, a un ala sin pájaro, hasta llegar a al puro acto del volar. Las dos últimas estrofas, aunque más extensas, remiten al mismo concepto, si bien en este último caso hay una supresión de la forma verbal. La palabra es entonces órbita alrededor de un centro vacío y luego luz, es decir, potencialidad amorfa de todo lo visible.

'Palabra' es uno de los poemas quizás más metafísicos contenidos en este poemario, lo cual se refleja no sólo en la sequedad de la versificación, sino también en la construcción sintáctica (predominio del sustantivo y renuncia de la forma verbal predicativa a favor de la nominal) y en la elección de objetos que asumen el estatuto de símbolos. La comprensión semántica lograda por el símbolo queda aislada o rodeada en la página por un gran volumen de blanco, que corresponde naturalmente al silencio en la dicción. Poema intrínsecamente fragmentario, entonces, tanto a nivel de contenido como de elección expresivo-estilística.

La oscuridad del fondo y de la interioridad encuentran aquí otro tipo de representación complementaria, dentro de un campo semántico del vuelo y que remite de cerca a la reflexión sanjuanista sobre la palabra poética y a la imagen del pájaro del sufismo. A pesar de la intangibilidad de las figuras representadas y la abstracción conceptual Valente está intentado expresar otro punto de vista sobre el punto cero, la oscuridad del fondo, la potencialidad plena de la “antepalabra”, cuya expresión en el lenguaje remite siempre a su propia vacuidad, es decir, a la ausencia o imposibilidad de su origen.

Avanzando en la lectura del poemario encontramos un poema sin título que se encuentra en la misma línea especulativa pero que insiste otra vez sobre una representación, por así decir, “oscura” de la materia del origen. El poema bien representa este continuo contraste entre luz y sombra de la escritura valentiana, en donde, a pesar de las imágenes o del léxico empleados, la tensión queda anulada en el objeto del discurso, cuyo origen se sitúa precisamente fuera del

'Como el oscuro pez del fondo' es entonces un poema dedicado a la investigación del acto creativo. El poema trabaja con una serie de imágenes y símbolos que Valente aprovecha de forma continua a lo largo de su escritura, a los cuales, sin embargo, añade, a través del “pez” y del “hálito”, una referencia a las literaturas místicas (cristiana y hebrea), que expande de forma notable la potencialidad semántica y conceptual del poema.

Otro poema interesante desde la perspectiva de lo fragmentario es el tríptico 'Tres devoraciones'. El poema pertenece a esa línea lírica de poemas compuestos por fragmentos, que se agrupan de forma temático-formal bajo un mismo título para expandir e investigar un mismo núcleo discursivo. 'Tres devoraciones' se compone de tres breves textos numerados que mantienen como tema compartido la tensión entre *eros* y *thanatos*, es decir, la muerte del yo que sufre el individuo en la relación erótica y afectiva:

TRES DEVORACIONES

I

5 Extendió los manteles
 de su avidez sobre mi mesa
 muerta y en nombre de su grande
 indestructible amor
 fue destruyéndome
 mientras contrito yo de mí y solitario
 bajo la sombra oscura
 de ningún otro amor.

II

10 Él te devora a ti, tú
 me devoras, yo
 te devorárame a vosotros mientras
 un muerto inacabable nos devora
 que abre feliz autófagas sus fauces.

III

15 Y cuidadosamente puso
 sobre la flor sin fin de mi cadáver
 su inalterable luz
 –oh muerte,
 dónde está tu victoria.²¹²

culturas tradicionales, que no distinguen entre lo sagrado y lo profano, la sexualidad es una forma de superar la escisión, de reintegrarnos a la totalidad del ser”. A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit., p. 49.

²¹² J. Á. Valente, 'Tres devoraciones', en *Material memoria*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 380-381.

El poema aprovecha un sutil juego pronominal para alejar la materia experiencial y representar la desubjetivación o desposesión del individuo. Aunque podamos suponer un trasfondo biográfico a la base de estos tres fragmentos, la materia lírica se presenta de forma impersonal y escueta, como para eludir cualquier relación concreta con acontecimientos de la vida del poeta.

La presencia de la mujer en estos poemas es fundamental, aunque desempeñe un rol negativo, típico del desamor o del fracaso de una relación afectiva. Sin embargo, en *Material memoria* hay distintos poemas dirigidos a un tú femenino positivo, o en los cuales aparecen figuras estrictamente enlazadas con la creación literaria o una concepción eleusina de la poesía, hábito que anticipa la vertiente literario-erótica del poemario *Mandorla*.

El primer fragmento trata de la progresiva aniquilación del individuo, devorado literalmente por el otro. El yo lírico sucumbe frente a la fuerza egóica del otro, hasta quedar anulado y condenado a la soledad. La imagen inicial remite a 'Hemos partido el pan' de *Poemas a Lázaro*, en el cual la mesa y el acto de compartir el pan se daban como símbolos de la unión amorosa. Sin embargo, aquí la mesa se presenta como “muerta” a causa la insaciable “avidez” del otro, cuyo acto de subyugación del yo lírico está justificado por un “grande/ indestructible amor”, es decir, por el tópico del “amar con demasiado amor”, que acaba destruyendo uno de los miembros de la pareja.

El segundo fragmento atenúa la univocidad del proceso de destrucción negativa, en cuanto ninguno puede decirse exente de responsabilidades a la hora de destrozarse una relación. El poema aprovecha un juego caleidoscópico de los pronombres, en donde el punto de vista del primer fragmento se pierde por completo (emblemático resulta el doble reflexivo de “te devoraría me”), dentro de la compleja red relacional entre los distintos agentes. El proceso de destrucción, que pasa por la palabra (la boca es el lugar de la devoración así como del habla) es caótico y complejo y el poeta decide fracturarlo y resumirlo gracias a las personas pronominales afectadas, que se multiplican y gravitan alrededor de un único verbo, “devorar”: él, tú/ti, me (en lugar de yo), vosotros, nosotros, hasta presentar una figura totalmente ajena, que representa el punto terminal de esta relación, es decir, “un muerto”.

El tercer fragmento presenta el epílogo, introducido por la conjunción “y”. Volvemos a una

representación negativa del otro, que celebra la victoria sobre el yo lírico. El adverbio “cuidadosamente” resulta irónico, así como la calificación moral del adjetivo “inalterable”. El fragmento se cierra con una pregunta retórica, a la cual el poeta, consciente de la imposibilidad de la respuesta, suprime los puntos de interrogación, convirtiendo la pregunta en indirecta y retórica

A pesar del contenido, 'Tres devoraciones' resulta interesante desde un punto de vista formal y estilístico. Por una parte presenta el desarrollo pseudo-diegético del discurso en una tripartición que respeta el clásico inicio-desarrollo-resolución, algo que hemos encontrado también en los poemarios anteriores (recordamos tan sólo 'Tres canciones de barcas' de *Breve Son*); por otra parte, la representación impersonal de un hecho supuestamente biográfico mediante el continuo cambio en las persona verbales es adherente al contenido, en cuanto el tema del poema es también la destrucción del individuo, su pérdida de identidad, al enfrentarse al otro.

Aunque *Material memoria* no presente ninguna repartición en secciones, los últimos cinco textos, que confluyen en 'Cinco fragmentos para Antoni Tàpies', representan virtualmente una sección separada, tanto a nivel formal como de contenido. Se trata de textos de carácter metapoético y crítico, que investigan el proceso creativo a la luz de la relación universal que subyace en las artes y, de forma especial, entre la poética valentiana y la labor del pintor catalán Antoni Tàpies. Cada fragmento tiene el aspecto de un micro-ensayo, es decir, se desarrolla alrededor de un tema o de un aspecto que Valente considera como relevante en su especulación. Todos juntos, estos fragmentos no sólo representan una crítica aguda a la obra de Tàpies, sino que manifiestan una reflexión que se puede aplicar en buena medida también a la concepción artística de Valente. De ahí que nuestro interés recaiga de forma especial sobre los primeros dos fragmentos, en lo cuales Valente hace un discurso general sobre el acto de creación artístico que bien refleja su propias posiciones, de modo que se pueden considerar como textos metapoéticos. Según Pietro Taravacci, este sería el momento preciso en el cual la poética que el autor iba persiguiendo desde su primera obra encuentra un punto de unidad y explicitación²¹³:

²¹³ “E dunque solo a partire dai *Cinco fragmentos*, risulta davvero comprensibile il pensiero meta-poetico che Valente andava perseguendo da più di vent'anni; e solo alla luce di questa nuova implicazione della materia che arriva ad essere forma, senza mai esaurire in questa il mistero che la spinge a manifestarsi, siamo in grado

I

Quizá el supremo, el solo 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 reconocimiento. 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. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él recreado). 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.

El estado de creación es igual al *wu-wei* en la práctica del 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 este estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de esta.

Y la materia para el artista no se sitúa nunca en lo exterior. Ocupa el espacio vacío de lo interior, el espacio generado por retracción, por no interferencia, donde 2-1 suele ser mayor que 2+1, según la ley de la afición negativa que Kandinsky, tan próximo, formuló.

Estado de creación y espacio de la creación. «Un día traté de llegar directamente al silencio», escribe Antoni Tàpies. El silencio o la nada. El lugar de la materia interiorizada. ¿Lugar de la iluminación?

En esta nueva fase de escritura, Valente parece tener la necesidad de definir de forma clara sus propias líneas poéticas y lo hace mediante una prosa de carácter ensayístico, clara y eficaz, que no necesita de paráfrasis. A la supuesta oscuridad de la poesía valentiana, que se intensifica en esta segunda etapa, corresponde una reflexión metacrítica que no sólo no participa de ninguna ambigüedad expresiva sino que incluso se hace cada vez más intensa, precisa y coherente. De hecho, este primer fragmento condensa en sí todos esos elementos que ya a partir de *El inocente* se habían manifestado de forma discontinua, para radicalizarse posteriormente en *Interior con figuras*.

Este breve texto funda la “estética de la retracción” que hemos mencionado anteriormente en distintas ocasiones. La nada se eleva a principio irrenunciable que funda todo tipo de

di intendere la specificità e il paradosso della metafisica della materia poetica”, en P. Taravacci, 'José Ángel Valente e il místico incontro tra *pictura e poiesis*', cit., p. 383. Otro estudio dedicado a la coincidencia expresiva entre Tàpies y Valente se puede encontrar en A. López Castro, 'Tàpies y Valente: hacia una visión de la materia interiorizada', en *Pájaro y enigma*, Abano, Ourense 2000, pp. 47-57.

creación artística y esa nada, a la que corresponden también otros sustantivos como vacío y silencio, se crea mediante un acto de retracción y pasividad. Estos dos términos tienen que ser entendidos en la perspectiva que a Valente le ofrecen las literaturas místicas, de ahí también la referencia al *wu-wei* taoísta. El poeta renuncia a sí mismo, lleva a cabo una forma de desposesión, es decir, pone límites el propio ego en el acto de creación, que se convierte más bien en meditación, espera y escucha. En esto reconocemos el aporte de la mística sanjuanista, pero también la teoría cosmogónica del *tsitsum* de Isaac de Luria, que describe el origen del mundo precisamente como un acto de retracción de la divinidad, que crea la nada para que en ella llegue a existir algo distinto de sí mismo, es decir, el hombre y la naturaleza.

Es en este sentido hay que entender la pasividad que Valente menciona, en cuanto no representa un acto de renuncia, sino de aceptación, disponibilidad y recepción de la materia verbal. Un acto de humildad y de amor hacia la palabra, necesario para el nacimiento de algo que es otro, diverso de sí mismo. De ahí la presencia cada vez más relevante de las figuras femeninas y del cuerpo femenino dentro de la obra de Valente, en cuanto la mujer se convierte en el emblema de este tipo de fuerza creadora. Este fragmento también cierra, interiorizándola de forma definitiva, la línea especulativa acerca de la poesía como medio de conocimiento. Si la materia verbal interiorizada nace del vacío, el poeta es receptor sin ningún poder de decisión, es decir, al suprimir su intervención, también se suprime la posibilidad o la necesidad de una proyectualidad y de una intencionalidad que sean previas al acto de escritura.

Podemos entonces destacar algunos núcleos conceptuales claves, que definen la “estética de la retracción”: nada (vacío o silencio) como principio fundamental de la creación artística; desposesión egóica del artista; espera, escucha y pasividad como únicas acciones posibles; supresión de la intencionalidad previa a la escritura; manifestación matérica del conocimiento verbal.

El segundo fragmento asume un registro pseudo-aforístico, y renuncia a una especulación extensa y argumentativa. El punto de partida es el último párrafo del fragmento anterior, en el cual se menciona el silencio como origen de la materia verbal y como correlato objetivo de la nada primordial:

II

Ut pictura

Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye antes de su palabra, su silencio.

El fragmento está encabezado por un epígrafe que bien podría considerarse como un subtítulo que explicita la conexión que Valente está creando entre materia verbal y pictórica. Al leer estos fragmentos no hay que olvidar en ningún momento que el poeta mantiene dentro de su perspectiva tanto la palabra como la imagen y que aunque al centro de sus especulaciones esté la pintura de Antoni Tàpies, también está hablando en sentido abstracto de elementos universales, pertenecientes a todos los ámbitos artísticos.

Al silencio, expresión sin mediación de la nada originaria, que encontramos tanto en poesía como en música, corresponde también el blanco de la página, el vacío en la composición pictórica o fotográfica. Como el fragmento remite siempre a una unidad perdida, el silencio remite a la palabra y el vacío a lo lleno, en una relación biunívoca en donde un elemento excluye al otro tan sólo de forma aparente, en cuanto su ausencia se convierte también en signo.

El contenido de este fragmento puede resumirse en un aforismo que aparece entre líneas: “Poética: arte de la composición del silencio”. El poema tiende al silencio en cuanto tiene origen en ello y el poeta tiene que enfrentarse a ese silencio sin traicionarlo y sin dejarse derrotar por él. Valente, en estas pocas líneas, reúne muchas de las preocupaciones que hemos explicitado en el primer capítulo: origen y término del poema como coincidentes en un punto de suspensión del lenguaje; presencia constante de un trasfondo de incomunicación que subyace en el texto.

Los restantes tres fragmentos de 'Cinco fragmentos para Antoni Tàpies', más extensos y articulados, tratan más de cerca la poética del pintor catalán y algunos aspectos peculiares de su obra. Valente parece haber encontrado en la pintura de Tàpies esa coincidencia entre expresión y materia, en la cual se anulan los dualismos (significado/significante, materia/espíritu) y las abstracciones, para dejar paso a una manifestación inmanente y unitaria

de la materia artística.

En definitiva, *Material memoria* extiende el discurso emprendido con *Interior con figuras* y también cierra este peculiar ciclo lírico. Expresión y contenido adquieren más adherencia, de ahí que la constante investigación de la interioridad se refleje en un estilo más escueto, en una brevedad a veces lapidaria, en el dominio del sustantivo, en un léxico a veces redundante porque se enfrenta siempre al mismo límite expresivo. Lo fragmentario irrumpe totalmente en el nivel semántico y se convierte en la expresión de una poética compleja pero coherente, que se encuentra explicitada en las prosas dedicadas a Antoni Tàpies. La creación de la nada, la espera y la renuncia de la intencionalidad previa al acto de escritura se convierten en las directrices sobre las cuales corre el nuevo rumbo lírico del poeta gallego, que convierten también el poema en el lugar de la manifestación epifánica, del silencio y de la forma siempre en lucha contra su disolución inminente.

II.2.3 TRES LECCIONES DE TINIEBLAS

Tres lecciones de tinieblas aparece por primera vez en 1980 y se compone de catorce poemas en prosa repartidos en tres secciones llamadas “lecciones”. La obra, aunque breve, posee una identidad muy fuerte, análoga a esos poemario como *Breve Son*, *Siete representaciones* y *Presentación y memorial para un monumento* de la primera etapa de la escritura valentiana. Sin embargo, *Tres lecciones de tinieblas* no representa un momento aislado, sino que profundiza la nueva estética de la retracción y la convergencia entre las distintas artes hasta alcanzar un nivel de impersonalidad nuevo, que sitúa este breve poemario entre los experimentos más logrados en este sentido. Al final de los catorce textos el poeta añade una breve nota explicativa, "Tres lecciones de tinieblas: una autolectura", que aclara la *ratio* compositiva que se esconde detrás de la obra.

La peculiaridad de *Tres lecciones de tinieblas* impone explicitar, aunque brevemente, el origen mismo de la obra, que tiene sus raíces en la música. La relación explícita entre poema y música, rescata esa dimensión sonora perteneciente a la palabra poética que se ha ido perdiendo a lo largo de los siglos, sacrificada por el ámbito único de la escritura. Es un camino hacia atrás, hasta reencontrar la tradición de una poesía que acompaña y se acompaña con la música, donde la palabra emerge de un fondo que es pura abstracción sin sentido, pero que no renuncia a la armonía y a la concreción de una construcción intelectual. No se trata de un guiño genérico, sino más bien de una referencia precisa a un género sagrado, las *leçons de ténèbres*, adaptaciones francesas de la época barroca del libro bíblico de las *Lamentaciones de Jeremía*, y de forma particular las tres lecciones, que se han conservado, de François Couperin.

La lectura de este texto, que hace mención de las lamentaciones del profeta tras la destrucción de Jerusalén por los babilonios y el destierro de los judíos a Mesopotamia, se ha integrado en el rito católico ya a partir de la temprana Edad Media. Los tres últimos días de la semana santa están dedicados a este oficio, y representan los tres días que siguieron a la muerte de Jesucristo, o sea el tiempo necesario para la profetizada destrucción y reedificación del Templo. Para recordar las tinieblas que envolvieron la tierra después de la muerte en la

Cruz, las luces de las iglesias se apagan poco a poco durante el servicio, de ahí que el tema de la oscuridad dé el nombre a este servicio, conocido también como *officium tenebrarum* o simplemente *tenebrae*.²¹⁴

La elección de un texto bíblico de tan arraigada tradición y de las primeras catorce letras del alfabeto hebraico manifiestan también el progresivo interés de Valente hacia la mística judía, es decir, la cábala, en donde la letra escrita y el acto de escritura poseen un peso específico relevante. Si la lectura de Luria permitía trasladar la teoría cosmogónica del *tsimsum* al acto creativo artístico, ahora la vocalización de las letras (puro significante) permite una meditación sobre el vacío anterior a las palabras, es decir, lo que antecede y trasciende el sentido. El poeta aplica su propia poética de la espera y de la renuncia de la intencionalidad quedándose literalmente a la escucha de la música y de las letras. También hay que recordar la naturaleza idiogramática o pictórica del alfabeto hebraico, en el cual las letras también adquieren un valor visual y permiten una meditación sobre la imagen privada de su significado, de forma análoga a cuanto visto en *Interior con figuras y Material memoria*.

Como habíamos anticipado, 'Arietta, Opus 111' representa un antecedente de esta investigación dentro de la materia musical y fija una noción importante, sobre todo desde el punto de vista de la perspectiva de este trabajo, en el concepto de *Ursatz* y, consiguientemente, en la variación. Toda música armónica (a cuya clase pertenecen también las *Leçons*) se puede reducir a una estructura básica de profundidad llamada *Ursatz*, basada en un “movimiento” de tensión y distensión constante. Se trata pues, de un esqueleto, objetivamente fijado y reconocido, sobre el cual se rigen las infinitas variaciones que no son, ni más ni menos, que aproximaciones individuales a este principio universal. Valente define la variación en música como “un modo de meditación creadora sobre el movimiento primario, sobre una forma universal”²¹⁵, trazando una equivalencia entre la naturaleza musical de las

²¹⁴ F. Savelsberg, 'Aproximaciones a *Tres Lecciones de Tinieblas* de José Ángel Valente', en C. Rodríguez Fer (ed.), *Valente: el fulgor y las tinieblas*, cit., pp. 67-69. El mismo autor, en las páginas siguientes, destaca todos los puntos de contacto estructurales y conceptuales entre las *leçons* y el texto valentino. Señalamos también otro riguroso estudio dedicado a *Tres lecciones de tinieblas* que se encuentra en el mismo volumen: A. Terry, 'Leyendo a Valente. Un prólogo a *Tres lecciones de tinieblas*', en las pp. 53-62.

²¹⁵ J. Á. Valente, 'Tres lecciones de tinieblas: una autolectura', en *Tres lecciones de tinieblas*, en *Obras Completas I*, cit., p. 403.

Leçons y el principio que rige sus propias *Lecciones* donde los catorce textos que las componen vienen a ser “catorce variaciones sobre el movimiento primario que las letras desencadenan”²¹⁶. Cada uno de los textos-fragmentos se basa en una de las letras, que constituyen su propio *Ursatz*, es decir, la estructura imprescindible y originaria, o en las palabras del mismo poeta, “las formas arquetípicas del espesor y de la transparencia de la materia y de su perpetua resurrección”²¹⁷.

Las letras, al no tener argumento, se escapan del vínculo dictado por la temporalidad pues su origen es el origen mismo de todas las cosas. Abstracción sin desmaterialización que encuentra un centro impersonal de investigación del origen. La letra aislada no significa nada sino sí misma y a sí misma remite constantemente, creando una suspensión espacial y temporal. Asistimos a una abolición del tiempo linear e histórico, para adentrarnos en la profundidad de la memoria material de las palabras: “Hemos salido dispersos por la historia, con el dolor del exilio, y lo que hace esta escritura fragmentaria, en su experiencia oscura, es permitir que la materia dilate su sentido, permita acoger la realización de lo integral”²¹⁸. Y cómo las letras se pueden considerar fragmentos de una unidad, o sea, el alfabeto, que en la tradición cabalista sería uno de los nombres de Dios, también los catorce textos en su conjunto, el poemario en su totalidad, adquieren una fuerza distinta y vienen a ser “canto de la germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad”²¹⁹.

La aproximación por variación representa el verdadero eje fragmentario de la obra. Más allá de la brevedad de los poemas, del uso de la prosa como expresión de la disolución de la forma, de la oscuridad semántica y del uso de símbolos, el *Ursatz* representa el correlativo objetivo del origen que subyace a las palabras, y del cual todo texto no es sino una aproximación, espacio de la multiplicación de los signos alrededor de ese centro de significación. Cada poema entonces aprovecha ese aspecto del fragmento que otorga la posibilidad de crear enlaces, tanto por complementariedad como por yuxtaposición.

El poemario está encabezado por una cita de Dov Baer de Mezeritz, el *maggid* fundador

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem, p. 404.

²¹⁸ A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit., p. 67.

²¹⁹ J. Á. Valente, 'Tres lecciones de tinieblas: una autolectura', en *Tres lecciones de tinieblas, en Obras Completas I*, cit., p. 404.

del hasidismo, “El Santo bendito sea, reside en las letras”, que introduce al lector en la dimensión cultural a la que remiten “las lecciones” y también al peculiar valor místico que las letras tienen para los cabalistas, de ahí que cada una de ellas tenga su propio sentido arquetipo, sus propiedades combinatorias y su valor numérico correspondiente. Todo poema entonces tiene una fuerte relación con este símbolo primordial, del cual no es sino el desencadenamiento de las posibilidades de significación. Este principio se refleja de forma inmediata en la sintaxis de los poemas, que renuncian al uso de los puntos a favor de los dos puntos, creando así una serie de proposiciones enlazadas y dependientes las unas de las otras de forma causal.

El primer poema de *Tres lecciones de tinieblas* resulta fundamental, en cuanto afirma el principio que antecede todas las cosas:

ALEF

En el punto donde comienza la respiración, donde el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre: Adán, Adán: oh Jerusalem.²²⁰

El *alef* representa tanto la primera letra del alfabeto (nuestra vocal “a” del alfabeto latino) como el movimiento que antecede la fonación. El *alef* sería así la posición que asumen boca y garganta antes de la vocalización, es decir, el *afflato* que permite el habla, pero que aún no es sonido. De ahí su gran valor místico, en cuanto principio sin significado, que remite a una unidad originaria y a-verbal, no sólo del alfabeto sino también de toda posibilidad de elocución. El fragmento subraya esta característica a la vez que destaca el proceso matérico y corporal de la fonación, que nace en el cuerpo y se transmite a través de él. El *alef* corresponde entonces a la experiencia del origen así como se da en la poesía valentiana: manifestación inmanente del límite o del origen del lenguaje en el cual el cuerpo participa de forma activa.

El segundo fragmento entra en el territorio de la creación, en el punto germinal en donde el lenguaje se hace materia:

²²⁰ J. Á. Valente, 'Alef', en *Tres lecciones de tinieblas*, en *Obras Completas I*, cit., p. 397.

BET

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 al humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi morada.²²¹

Bet es, coherentemente con cuanto dicho con respecto al *alef*, la primera letra de la Torah y representa el asentamiento, la entrada en la materia del espíritu divino, que se encarna en la creación. Si el valor numérico del *alef* es uno, es decir, la unidad de Dios y del origen, *bet* asume el valor dos, o sea, la pluralidad del mundo y de la realidad. La realidad nace del lenguaje y ese lenguaje es ya partición, ruptura de la unidad originaria. El aspecto fragmentario del lenguaje es aquí evidente, tanto para la tradición cabalista como para Valente. Con 'Bet' el lenguaje encuentra su propia morada, de ahí que el nombre asociado a la letra *bet* sea precisamente “casa”, en cuanto primera letra en la cual el espíritu divino se materializa. Valente parece reforzar cuanto dicho en los 'Cinco fragmentos para Antoni Tàpies' acerca del aspecto femenino de la creación artística, en cuanto el poema es también lugar de acogida, de recepción del otro, que aquí se asienta y se manifiesta. Valente aprovecha este significado explorando el lenguaje como “casa del ser” literal (para utilizar un sintagma célebre de Heidegger), lugar en el cual el poeta puede interrogar el lenguaje acerca del origen.

El poema 'Tet' se inspira en la novena letra del alfabeto hebreo, cuyo significado místico, a pesar de ser complejo y casi inabarcable, bien se representa en esta prosa:

TET

La sangre se hace centro y lo disperso convergencia: todo es reabsorbido desde la piedra al ala hasta el lugar de la generación: las aves vuelan en redondo para indicar el centro de lo cóncavo: el mundo se retrae a ti: porque el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de nuevo nacimiento: respirare y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe.²²²

La letra *tet* representa el deseo (también sexual) de unión, de vuelta al origen y a la unidad, también representa la retracción divina, es decir, la ocultación de la divinidad en sí misma y

²²¹ J. Á. Valente, 'Bet', en *Tres lecciones de tinieblas*, en *Obras Completas I*, cit., p. 397.

²²² J. Á. Valente, 'Tet', en *Tres lecciones de tinieblas*, en *Obras Completas I*, cit., p. 400.

en la creación. La presencia de Dios en la creación es invisible, sin embargo, aunque esté oculto, su presencia es global, está en todas partes. Esta idea de la presencia/ausencia de Dios se da de forma análoga a como hemos intentado delimitar el “núcleo discursivo” de muchas obras de Valente: el centro tan sólo puede ser indicado mediante un rodeo, a través de la multiplicación de los signos, resultando en ello inasible e inexpresable. En este sentido “las aves” remiten al símbolo del pájaro, es decir, de la palabra poética, que aparece con frecuencia en la escritura valentiana y que desciende precisamente de un análogo trasfondo místico (el lenguaje de los pájaros del sufismo, la paloma solitaria de San Juan).

'Tet' es el poema de la reunión, de la vuelta a la unidad de lo que está esparcido y roto. El origen se representa concretamente como espacio vacío y cóncavo, en el cual también se consume el misterio de la vida y de la muerte, que aquí coinciden en un proceso de perpetua resurrección y renovación. Imágenes y preocupaciones que ya hemos encontrado en distintos lugares textuales a lo largo de la trayectoria valentiana y que se harán preponderantes en estos mismos términos en el poemario siguiente, *Mandorla*.

El poema 'Yod' sigue a 'Tet' e inaugura la tercera y última lección. La letra *yod*, ocupa la décima posición en el alfabeto hebraico y es quizás una entre las más importantes, en cuanto relacionada al número místico diez (número de las *sephirot* y de los mandamientos) y también por “abrir” el tetragrammaton, es decir, el nombre impronunciable de Dios. *Yod* representa el secreto del *tsitsum*, el punto en donde se retira la divinidad, y representa también la sapiencia de la creación. A pesar del elevado grado de complejidad de esta letra, Valente no parece aprovechar totalmente los significados a ella asociados. Por lo contrario 'Caf', el poema inmediatamente sucesivo, parece investigar de forma más profunda las implicaciones de un núcleo de significación quizás menos interesante o vasto:

CAF

Palma: palma o concavidad o bóveda o vacío: oscura espera de la luz: cuando los brazos fatigados caen redesciende la noche: quien ora brota de la matriz, viviente, o de la muerte: los brazos alzan, igual que un árbol, palmas: palma o concavidad o vaso: en medio de la noche: para que pueda así nacer sobre la sombra el signo: trazar los signos: signos o letras, números, la forma: nombrar lo recibido: ciego bautismo de la luz: rayo.²²³

²²³ J. Á. Valente, 'Caf', en *Tres lecciones de tinieblas*, en *Obras Completas I*, cit., p. 401.

La letra *caf* tiene, como las demás, distintos significados: “corona de salvación”, “luz que rodea”, “sentimiento de incumplimiento”. Valente parece aprovechar más bien la forma pictórica de la letra (una “U” puesta en horizontal con la apertura hacia la izquierda) y su conexión con la luz. Vuelve, casi insistente, la idea del espacio vacío y cóncavo, donde la materia de la creación se acoge y se guarda de forma literal. Como 'Bet' el lenguaje y la materia del mundo buscan morada, y esta morada asume rasgos femeninos. Quizás sea precisamente entre las páginas de *Tres lecciones de tinieblas* donde tenemos que buscar la formación de la figura femenina así como se presenta a partir de *Mandorla*. A pesar de estas consideraciones, resultan interesantes los últimos seis periodos, es decir, la progresiva transición entre la forma de la mano y el signo. La sombra idealmente creada por la mano señala la presencia de la luz, en un relación de dependencia análoga a la que existe entre vacío y plenitud o fragmento y unidad, en donde la presencia de uno invoca necesariamente la ausencia del otro y en donde la posibilidad de existencia de uno también implica al otro. La mano es también el instrumento del escriba, y remite también a la labor creativa manual. De esa sombra nace el signo, que permite nombrar lo que la mano siente y acoge. La manifestación del signo se da como manifestación de lo inmanente, como rayo, es decir, revelación alumbradora y repentina.

A pesar de su brevedad, *Tres lecciones de tinieblas* es uno de los poemarios más interesantes y complejos de la obra valentiana, en el cual aparece, por primera vez y de forma explícita, dentro de un contenedor virtualmente homogéneo y cerrado, la contribución de las literaturas místicas. *Tres lecciones de tinieblas representa*, desde el punto de vista retórico y estilístico, el punto de una alcanzada madurez, que pocos cambios admitirá de aquí en adelante. La oscuridad valentiana, lograda a través de una reducción de los recursos lingüísticos asociada a una brevedad a veces fulgurante, hacen del poema el espacio de la revelación repentina y al margen de la inteligibilidad. De ahí el aspecto fragmentario que reconocemos a estos poemas, aspecto que afecta más bien al contenido, pero que se manifiesta también a nivel formal.

El tema príncipe del poemario enlaza de forma indisoluble el carácter lírico con la reflexión metapoética, en cuanto la escritura valentiana busca en todo momento el origen de sí misma y no puede prescindir de los límites que su propio medio le imponen. Investigación del

lenguaje que aunque parezca inédita vuelve a poner en tela de juicio los mismos núcleos conceptuales del ciclo lírico anterior. En esto quizás resulte innovadora la reflexión contenida en la “autolectura”, gracias a la cual el poeta nos introduce en el concepto de *Ursatz* y de variación.

Desde el punto de vista formal nos encontramos frente a un poemario organizado de forma coherente y simétrica, que respeta la progresión del texto musical. Interesante es la labor a nivel sintáctico, en donde el poeta construye verdaderas concatenaciones, dependientes las unas de las otras y conectadas por los dos puntos, que desencadenan el pulso de significación inicial dado por la letra del alfabeto hebreo. También la elección lexical es interesante, en cuanto acepta el dominio del sustantivo y de los campos semánticos “cerrados” para cada fragmento (dependientes del significado original de la letra), que se convierten en multiplicación sígnica alrededor del centro vacío de significado que representa la letra (de la misma manera que se describe en 'Tet'). Además, esta experiencia de meditación tan cercana a la tradición mística de la cábala permite al poeta la construcción de una serie de símbolos, que intentan aproximarse al origen arquetipo de las letras.

En su brevedad y coherencia, *Tres lecciones de tinieblas* interioriza una experiencia de lo fragmentario que se refleja en el texto de forma sutil. Como en las obras anteriores, el poeta vive el fragmento a la vez que lucha contra ello, en cuanto su objetivo último es siempre intentar lograr una reconciliación entre lenguaje y origen más que destacar la ruptura que existe entre los dos.

II.2.4 MANDORLA

Mandorla se publica en 1982, tras ese ciclo de transición representado por las tres obras líricas anteriores. *Mandorla* es quizás una de las obras más célebres del poeta gallego, esto a razón de su extensión y coherencia, que desarrolla un discurso lírico reconocible que es también una etapa concreta dentro de la evolución del pensamiento valentino. Aunque no resulte estrictamente relevante desde el punto de vista del análisis de la obra, este repentino cambio o, mejor dicho, inclusión del elemento erótico, corresponde en buena medida a un cambio en la biografía del escritor, precisamente con el divorcio de su primera mujer y la consiguiente relación con una nueva compañera sentimental.

A pesar de estas contingencias, lo que nos interesa mayormente es el poder agregativo que lo erótico tiene en esta segunda etapa de la poesía valentina, hasta convertirse en verdadero aspecto metareflexivo acerca de la labor poética. El elemento erótico se convierte en clave fundamental para entender el proceso de creación artística, y el cuerpo se convierte en el vehículo primario de la experiencia de la escritura. Elementos, estos, que habían aparecido de forma latente y discontinua en la primera etapa de escritura del poeta, pero que aquí convergen y encuentran por fin su unidad dentro de la perspectiva de la nueva estética de la retracción. El proceso de conocimiento poético, la exploración del fondo oscuro de la experiencia y de la interioridad, la búsqueda de la manifestación matérica e inmanente de la palabra, el vacío y la nada como principios de la creación, la pasividad del acto de recepción y acogida, la irrupción repentina de la epifanía y el otro como disolución de la identidad, encuentran su propio punto de convergencia y unidad en la relación con lo erótico.

El punto de convergencia fundamental entre erotismo y fragmento se da en la idea de que el deseo (carnal, psicológico, del otro o del origen) nace siempre a raíz de una ausencia. El deseo es la tensión hacia la plenitud y el cumplimiento (recordamos el extremo del deseo, la *sed non satiata* de *Siete representaciones*). El deseo erótico, es decir, de la *unio* con el otro, es tensión hacia el origen, lo cual implica la desaparición del yo. El cumplimiento del deseo llevaría a la experiencia de la unidad, en la cual la palabra poética se anula en su origen presémico, de ahí que toda expresión de deseo sea implícitamente fragmentaria, en cuanto si

se cumple niega el lenguaje, si no se cumple permanece en lo inacabo:

En el vacío busca espacio el deseo. Deseo de la conciencia, conciencia del deseo, tensión *utópica*, con la que aquello que llamamos *realidad* estalla. [...] percepción como inacabamiento y en relación necesaria entre conflicto y fragmento (pues el fragmento es aquello que sucede al estallido). [...] La utopía no es entonces una realidad alternativa (clausurada y perfecta) sino, ante todo, el pulso sin forma, el reto en formación de la antepalabra, del verbo anticipatorio.²²⁴

El poemario se divide en cuatro secciones, que recogen un total de cincuenta y un poemas, así repartidos: diecisiete en la primera, ocho en la segunda, ocho en la tercera y dieciocho en la cuarta y última. Cada sección parece mantener una identidad temático-discursiva propia, lo cual estructura *Mandorla* de forma análoga a obras pertenecientes a la primera etapa, en las cuales la voluntad del poeta parece imponerse a la hora de reorganizar los materiales de forma coherente. El lector tiene así una sensación de mayor unidad discursiva y de progresión temática, dentro de un universo lírico complejo y a veces oscuro, que a estas alturas se puede considerar ya asentado y quizás no de fácil acceso para un lector que no conozca de cerca las obras anteriores de Valente.

El poemario está encabezado por una cita de Paul Celan, el poeta rumano de lengua alemana con el cual Valente tiene una afinidad especial²²⁵: “In der Mandel – was steht in der Mandel? Das Nichts”. Los versos pertenecen al poema 'Mandorla', de 1961 contenido en *Die Niemandrose* de 1963 e introducen de forma inmediata el atributo principal de la “mandorla”, es decir, su relación con el vacío y la nada. Este símbolo que, como anticipamos en *Material memoria*, descende de la tradición alegórica cristiana, constituye el punto discursivo focal de la obra, y del cual también deriva el título, el epígrafe y el primer poema.

El primer poema, 'Mandorla', no representa un poema-síntesis sino más bien un poema-umbral, en cuanto permite acceder de forma directa al tema principal de la primera sección y también a uno de los aspectos fundamentales que Valente toma en consideración con respecto al símbolo de la almendra sagrada: la relación entre vacío, cuerpo y creación artística, que

²²⁴ A. Méndez Rubio, 'Palabra y agujero: la poesía imposible de José Ángel Valente', en *La página*, Nº 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2009, p. 8. Véase también A. Terry, 'José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura', en *Material Valente*, cit., p. 141.

²²⁵ Esta relación profunda, el reconocimiento de Valente en la poesía de Celan, se puede apreciar a partir de las numerosas traducciones que el poeta gallego hizo desde el alemán al castellano. Así como las notas introductorias a las mismas, recogidas en *Cuaderno de versiones*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 644-662.

confluye en una particular concepción de lo erótico.

MANDORLA

Estás oscura en tu concavidad
y en tu secreta sombra contenida,
inscrita en ti.

Acaricié tu sangre.

5 Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.

Mandorla.²²⁶

El poeta se dirige a un tú, que en este caso no es el tú impersonal constituido por el “otro” del poema, sino que está caracterizado por ser un tú femenino. La primera estrofa representa la figura femenina, que es también la persona amada, de forma análoga a como se describía la interioridad del individuo: espacio vacío, oscuro y secreto. Sin embargo, en este caso, al vacío de la interioridad corresponde el vacío biológico de la mujer, el útero, que se eleva a característica primaria del cuerpo femenino, espacio de lo desconocido en donde se consume el enigma de la creación.

El descenso/entrada a la *mandorla* es también la entrada al espacio sagrado del otro, en este caso representado por la mujer, la cual se figura de forma similar a la iconografía del *panteokrator* románico, es decir, inscrita dentro de la almendra sagrada, aunque la mujer mantenga en sí ese mismo espacio. Es un juego de correspondencias, una *mise en abîme*, que multiplica o expande las perspectivas, manteniendo en su centro el cuerpo femenino.

La segunda estrofa se compone tan sólo de un verso. Por un lado el verbo “acariciar” destaca el respeto y la delicadeza que supone la entrada en el espacio del otro. Valente, a la hora de describir el proceso de conocimiento de y en la interioridad, siempre ha empleado verbos relacionados al sentido del tacto, pero aquí matiza, convirtiendo el acto del conocer en un acto de amor. Por otro lado, el complemento objeto introduce el sustantivo “sangre”, que quiere destacar la carnalidad del acto y también su intimidad. La sangre es también metáfora de la fuerza vital, de la esencia del individuo, de su raíz matérica y animal, de forma análoga a

²²⁶ J. Á. Valente, 'Mandorla', en *Mandorla*, en *Obras Completas I*, cit., p. 409.

como aparecía en el poema 'Alef' de *Tres lecciones de tinieblas*.

La cuarta estrofa propone un cambio repentino del sujeto lírico, que se convierte en masculino (“ebrio”). El desdoblamiento del sujeto en el espacio del poema ya no produce una dualidad yo-otro, sino más bien una coincidencia o convergencia de los sujetos. Para entender plenamente el sentido de estos dos versos, hay que volver al primer fragmento para Antoni Tàpies de *Material memoria*, en el cual Valente declara: “Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella”²²⁷. El sujeto lírico no entra en el espacio del otro, sino que permite al otro entrar en sí. La unión en lo erótico permite la manifestación del tú-otro del poema, el ser del lenguaje. tan sólo en la disponibilidad, en la posibilidad de acoger el otro en la disolución del yo se puede manifestar la revelación, la “claridad”, de la palabra poética.

El poema 'Mandorla' resulta fundamental para entender tanto el poemario como el nuevo rumbo lírico del poeta gallego. Lo erótico aquí tiene una base experiencial o biográfica evidente, que encuentra su correspondencia en la trayectoria vital del poeta, pero este elemento, aunque importante, no eclipsa en absoluto la refinada especulación acerca del origen, de la nada, de la materialidad del lenguaje y de la disolución del individuo. Podríamos decir que en este renovado elemento erótico de la poesía de Valente convive constantemente una dimensión metaliteraria igualmente importante, en cuanto la relación y la unión con el otro es también relación y unión con la palabra del origen.

Toda la primera sección enfoca precisamente esta dualidad/convergencia entre el aspecto experiencial y metapoético del acto erótico. El cuerpo femenino y la relación carnal con el otro constituyen el tema central de la sección, el centro argumental desde el cual se irradia la meditación acerca de los aspectos fundamentales de la creación artística y de la identidad. Con respecto a los textos que componen la obra, los poemas recogidos en esta sección resultan semánticamente más oscuros y estilísticamente más cercanos a una estética del fragmento que busca en la reducción de los recursos expresivos una forma de representación de la experiencia del límite.

El tercer poema, 'La forma', por ejemplo, se reduce a tan sólo dos versos de carácter casi

²²⁷ J. Á. Valente, 'Cinco fragmentos para Antoni Tàpies', en *Material memoria*, en *Obras Completas I*, cit., p. 387.

aforístico:

LA FORMA

Extensión de tu cuerpo en los espejos
hacia mis manos cóncavas de ti.

El título remite de inmediato a esa línea temática autoreflexiva y metapoética inaugurada con 'Objeto del poema'. Sin embargo, en este caso la brevedad y el contexto permiten amplificar las resonancias semánticas del poema, que abarca así distintos niveles: el experiencial, el erótico y el metapoético. La naturaleza fragmentaria de este breve texto se configura alrededor de la idea de una coincidencia intrínseca entre objeto y representación, es decir, la adherencia del lenguaje a su objeto está limitada por el objeto mismo, lo cual impide un desarrollo del discurso, que se ve reducido a su esencialidad.

El cuerpo está otra vez al centro de la representación, aunque sea un cuerpo ausente, en cuanto el yo lírico retrae la imagen reflejada en los espejos, representando así tanto la distancia que impone el recuerdo como la fragmentación del otro, que no puede darse de forma unitaria. De hecho, el poeta introduce el elemento metapoético de forma sutil, cuando dice que la “extensión” del cuerpo tiene una dirección concreta, es decir, se dirige hacia las “manos cóncavas”. El sintagma resulta particularmente complejo, en cuanto remite, por un lado, al acto creativo así como se representaba en 'Soliloquio del creador' (“La criatura/ salida de mis manos”) de *Poemas a Lázaro* y 'Caf' de *Tres lecciones de tinieblas*, por ejemplo, mientras que por otro lado, la concavidad remite al acto de acogida y de recepción, al espacio vacío en donde se genera el otro y la palabra poética, en los mismos términos que hemos visto para el poema 'Mandorla'.

Con este poema Valente deja claro que está siguiendo de forma estricta y casi normativa sus propios preceptos. Todo el poemario, en este sentido, resulta la prueba fundamental de una alcanzada madurez estética y poética, en cuanto el poeta ya no está involucrado en un aparente ciclo de anunciación y desatendimiento de su propio pensamiento (hecho que se repite de forma discontinua ya a partir de 'Primer poema'), sino que poética y poesía están mutuamente asimiladas la una con la otra y alcanzan por fin la unidad deseada.

También el poema 'Borde' pertenece a la primera sección y es representativo del elemento erótico de la obra:

BORDE

Tu cuerpo baja
lento hacia mi deseo.
Ven.
No llegues.
Borde

5
donde dos movimientos
engendran la veloz quietud del centro.²²⁸

El poema hace referencia de forma directa a la experiencia de la unión sexual y es un himno a la experiencia unitiva con el otro gracias a la cual decaen las dualidades. La experiencia relatada por el poema se acerca mucho a la *unio* mística, en cuanto el lenguaje que alcanza el límite cognitivo y expresivo, tiene que emplear un oxímoron para circunscribir la paradoja que constituye la experiencia misma (la quietud creada por el movimiento de los amantes). Alrededor de los cuerpos y del acto sexual hay un halo de espiritualidad, en cuanto la unión de los amantes es comparable a la disolución del ego y a la experiencia del origen que se da también en las literaturas místicas que frecuenta Valente.

Desde el punto de vista formal el poema se compone de siete versos, tres de los cuales aparecen desplazados para formar una cadena, o una escalera, que representa gráficamente tanto el descenso anunciado en el primer verso y la progresión hacia el “borde” del título, cuanto el vacío ideal que está al origen de la unión sexual y que, a la vez, la permite. Sin embargo, la ruptura de la versificación no impide crear una cierta simetría en la disposición de los versos, por lo cual, a pesar de su brevedad, podemos identificar en el poema un esquema del tipo inicio-desarrollo-resolución. Sin embargo, el núcleo de la experiencia, es decir, el desarrollo o el acto erótico mismo, es representado precisamente por ese vacío central, que da lugar a la correspondiente discontinuidad de los tres versos desplazados. La experiencia incommunicable del origen está inscrita en esos tres versos y en ese espacio blanco, y anuncia su presencia por medio de su propia ausencia. 'Borde' resulta entonces emblemático del momento en que forma y contenido coinciden desde el punto de vista de lo fragmentario.

²²⁸ J. Á. Valente, 'Borde', en *Mandorla*, en *Obras Completas I*, cit., p. 411.

El último poema de la primera sección mantiene esta convergencia entre erotismo, espiritualidad y metapoésia. El título remite a la copa de la última cena del Cristo y es quizás el símbolo más complejo y difundido en la tradición cristiana. Muerte y vida, esperanza de resurrección y perfección coinciden en este artefacto mítico, que ha ocupado la imaginación de generaciones de poetas, sobre todo durante la época trobadórica. Si miramos a la etimología griega del término, *κρατήρ* (*kratér*, vaso), vuelve de inmediato la imagen del poema 'El cántaro', en el cual el vacío es el origen y la razón por la cual existe el cántaro mismo. En este poema la copa sagrada representa el espacio vacío en el cual los opuestos coinciden y se hace posible la unión con el otro, alcanzado así un estado de transparencia en el cual se manifiesta la “antepalabra”, es decir, el verbo del origen:

GRAAL

Respiración oscura de la vulva.

En su latir latía el pez del légamo
y yo latía en ti.

5 Me respiraste
 en tu vacío lleno
 y yo latía en ti y en ti latían
 la vulva, el verbo, el vértigo y el centro.²²⁹

El sexo femenino se convierte en el centro del discurso, en generador de signos, y se describe como eje de las funciones fisiológicas fundamentales (respirar y latir) para la vida del individuo. Valente insiste en señalar la calidad fundamental de la vulva/útero, es decir, el vacío, que se convierte una y otra vez en el espacio de la comunión y de la unión, en donde dos individuos se disuelven en la experiencia del origen:

El *Quaerite et invenietis* del Evangelio es lema fundamental en el arduo y paciente ejercicio de la poesía. La analogía que aquí se establece entre el simbolismo de la leyenda del santo Grial, escrita en el siglo XII, aunque de origen muy anterior, y el sexo femenino nos hace ver la existencia de un centro original, imagen del paraíso perdido, el cual el hombre ha sido desalojado. (...) Tradicionalmente la mujer es religión e iniciación y, mediante ella, el hombre alcanza un conocimiento superior. Dado que la mujer es un prójimo absoluto, el acto sexual consiste menos en poseer que en ser absorbido. El sexo, al sumergirnos en el centro de lo oscuro, lleva a cabo la reconciliación entre lo visible y lo invisible.²³⁰

²²⁹ J. Á. Valente, 'Graal', en *Mandorla*, en *Obras Completas I*, cit., p. 417.

²³⁰ A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit., pp. 106-107.

El primer verso es una declaración impersonal: el centro es vivo y oscuro, es decir, alberga lo desconocido y secreto. Se trata de una variación sobre el descenso a la interioridad, aunque en este caso la interioridad no sólo es una interioridad psicológica y espiritual sino también propia del cuerpo. Significativa es la separación de este primer verso del resto del poema con un espacio blanco, en cuanto una vez situado el entorno impersonal, una vez indicado el centro, el poeta puede desarrollar su discurso, que es una variación de la representación del acto sexual, de la unión entre los dos individuos.

Asistimos a un juego de reflejos creado por los pronombres, en donde yo y tú coinciden progresivamente en adquirir una armonía compartida o, mejor dicho, el yo lírico queda disuelto en el espacio vacío que ofrece la mujer. Se trata entonces de una vuelta al origen (el “pez del légamo” remite tanto a la *mandorla* como al “fondo oscuro” que hemos visto en varios poemas anteriores), al estado pre-uterino, en el cual las posibilidades se acumulan (“en tu vacío lleno”) en el origen informe, en la materia anónima del cuerpo y del los cuerpos, hasta que coincidan en “la vulva, el verbo, el vértigo y el centro”.

La segunda sección traslada el discurso sobre el cuerpo a un ámbito más general. El cuerpo del individuo es también memoria material del individuo mismo. El tú lírico femenino que conduce la primera sección deja espacio a un discurso directo, en donde el yo lírico se investiga a sí mismo en un descenso a la memoria individual ('Conmemoración', 'Cincuentenario'). A pesar de esta premisa, los poemas de esta sección tratan el elemento autobiográfico de forma totalmente impersonal, respetado de manera coherente la ya asimilada “estética de la retracción”. Veamos, por ejemplo, el poema 'Conmemoración':

CONMEMORACIÓN

Como mi infancia.

Extiendo
sobre el mantel mi cuerpo.

Bebo la sangre.

Copa.
Plenaria copa.

Alzo,
su no visible forma en mi memoria.

5

Bebo mi infancia.
 Bebo
 la sangre
 al borde mismo de la sangre donde
 ya nunca más la noche empezaría.²³¹

La referencia a un trasfondo autobiográfico e íntimo es explícita ya a partir del primer verso. Sin embargo, como también indica el título, el poema celebra el acto de la celebración de la memoria. Se trata de fijar el significado que el acto de la escritura, en relación con la memoria, tiene para el autor de *Mandorla*. En este sentido, lo que a primeras vistas parece un texto dedicado a la memoria individual, se convierte en un texto sobre la memoria y el recordar. Por esta razón todo el poema se construye alrededor del acto conmemorativo *par excellence*, por lo menos en la cultura católica, es decir, la ofrenda del vino como sangre de Cristo. Si bien la imagen podría remitir también a la infancia gallega de Valente, la elección de un ritual de tan extensas resonancias de significado es una forma de comparar el acto de la escritura con el acto de la conmemoración. Lo simbólico sobrepasa, en importancia, a lo realmente ocurrido, en cuanto la memoria resulta siempre mutilada e ilusoria (la supuesta copa del ritual es invisible en el recuerdo, es decir, queda borrada). Desde el punto de vista formal se nota la continua ruptura de los versos, que tienden al desplazamiento regular y crean así un efecto de alternancia entre blanco y negro en la página. Las partes desplazadas coinciden con términos aislados, que se proponen como palabras claves que se relacionan entre ellas, resumiendo los pasos típicos del ritual eclesiástico y determinando la estructura principal sobre la cual se construye el poema: *extiendio-copa-alzo-bebo*.

Los demás poemas de la sección se mueven de forma libre entre el argumento impersonal y la especulación filosófica acerca de los universales (la muerte de 'Umbral' o la infancia de 'The Child is Father to the Man', por ejemplo). Sin embargo, el tema central de esta breve sección es la disolución del individuo y de la identidad, no desde la perspectiva de la disolución con/en el otro, sino más bien del olvido como agente que disgrega la identidad. Por eso el poeta vuelve a tratar la materia biográfica, aunque esta esté vinculada en todo momento a esta peculiar concepción de la relación entre memoria y olvido.

El poema en prosa 'La imagen se desdobra en el espejo' resume bien esta perspectiva:

²³¹ J. Á. Valente, 'Conmemoración', en *Mandorla*, en *Obras Completas I*, cit., p. 418.

La imagen se desdobra en el espejo como si engendrara de sí el espacio de otro aparecer. Qué nombre darle al que aquí acude, al que es igual y no es igual a quién. Margen, lugar incierto de este pacto. Entre la imagen y su doble rostro algo ha podido morir. Alguien o algo como vacío o huella de un grito no emitido o caída sin término de un cuerpo en la no duración. Perfil, mirada, sesgo, espacio entre la imagen y la imagen que de la imagen se desprende. Lugar donde algo al cabo se hubiera consumado. Me mira: quién. Y una vez más vivimos el adiós. Pero no queda en los espejos huella. No guardan, incruentos, testimonio ni amor.²³²

El espejo no sólo es el agente de la multiplicación y de la disgregación de la identidad, sino que es también una forma de perpetuación vacía, en cuanto al desaparecer su fuente luminosa, el espejo cesa su actividad. El poema aprovecha este símbolo de distintas y numerosas resonancias para constatar una y otra vez la falacia de las representaciones y, al fin y al cabo, la mentira que supone la idea de individuo como unidad. El tema del doble y del adiós aparece también en otros lugares textuales que hemos visto anteriormente, así que se da la posibilidad de un trasfondo autobiográfico, de la referencia concreta a alguna experiencia del autor. Dentro del contexto de *Mandorla*, este poema podría ser tan sólo el recuerdo de un desamor o de una ruptura sentimental. Sin embargo, lo experiencial queda muy lejos, y el poema desarrolla más bien un discurso acerca de la imposibilidad de la representación, y de la ausencia del individuo en dicha representación.

La tercera sección resulta interesante por dos razones: por recoger básicamente sólo prosas y por ser estas prosas de tipo metapoético, es decir, especulaciones líricas acerca del poema y del origen de las palabras. Se trata de la extensión natural al discurso subyacente en la primera sección, en la cual el erotismo manifestaba una tensión unitiva entre la experiencia del cuerpo y la experiencia propiamente literaria. En este caso Valente compone unos textos marcadamente meditativos, en los cuales rodea algunos núcleos conceptuales de su propia poética. Estos fragmentos no responden a una unidad manifiesta como en el caso de 'Cinco fragmentos para Antoni Tàpies', sino que abrazan su propia discontinuidad argumentativa a la manera romántica, configurándose a la vez como textos cerrados en sí mismos y abiertos a conexiones. El fragmento, para explicarse a sí mismo, no puede sino emplear una forma fragmentaria.

En 'Aguardábamos la palabra' Valente relata la experiencia de la espera y de la escucha:

²³² J. Á. Valente, 'La imagen se desdobra', en *Mandorla*, en *Obras Completas I*, cit., p. 421.

Aguardábamos la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma. Estaba allí y aquí aún muda, grávida. Ahora no sabemos si la palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra. Mas ni ella ni nosotros fuimos proferidos. Nada ni nadie en esta hora adviene, pues la soledad es la sola estancia del estar. Y nosotros aguardamos la palabra.²³³

Como en otras prosas de este tipo, Valente alcanza una claridad inusual con respecto a su propia escritura lírica. Sin embargo, no nos encontramos frente a un texto puramente metapoético y explicativo, por eso la escritura de Valente retiene algo de oscuridad y mantiene los mismos rasgos de ambigüedad. En este poema la palabra poética asume el estatuto de “otro” lírico, presentándose como entidad autónoma y de rasgos antropomorfos. A ella están conectados los verbos “aguardar”, “decir”, “estar”, “proferir”. En el espacio del poema, palabra poética y yo lírico ocupan un espacio paritario, es decir, dependen el uno del otro, en cuanto la existencia de uno está vinculada al otro. Esto se debe a la cuestión del desdoblamiento y de la coincidencia de la identidad que hemos mencionado anteriormente en distintas ocasiones. La peculiaridad de este poema, sin embargo, está precisamente en esta coincidencia entre voz (palabra) y hablante (poeta), que es también una confirmación del principio de impersonalidad del sujeto lírico, en cuanto su existencia está estrictamente vinculada a la existencia del poema.

Siempre acerca del proceso creativo como espera y pasividad armónica (el *wu-wei* de los taoistas) habla también el fragmento inmediatamente sucesivo:

Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.²³⁴

Ambos fragmentos parecen conectados, en cuanto el primero abarca de forma más extensa la idea de la identidad/alteridad de la palabra poética, mientras que este abarca su naturaleza oscura y amniótica. Vuelve la idea del fondo, del espacio oscuro y desconocido del cual nace la palabra poética. Ambos poemas remiten, sin embargo, a la misma idea de espera, de acogida, que puede resumirse en un verbo clave, que aparece en ambos textos: estar. La

²³³ J. Á. Valente, 'Aguardábamos la palabra', en *Mandorla*, en *Obras Completas I*, cit., p. 423.

²³⁴ J. Á. Valente, 'Escribir es como', en *Mandorla*, en *Obras Completas I*, cit., p. 423.

acción de estar es en realidad una no-acción, o más precisamente, es la acción o voluntad de no actuar. En este verbo confluye la actitud fundamental que el poeta dirige hacia el acto creativo, es decir, su disponibilidad y apertura hacia el otro, hacia la manifestación espontánea de la palabra. Este tipo de disposición mental y espiritual se acerca mucho a la meditación tal y como se practica en el budismo, por ejemplo. De ahí la relevancia que adquiere el cuerpo como vehículo fundamental de la experiencia poética, en cuanto los sentidos no resultan distraídos por factores exteriores, y también la renuncia a la proyectualidad previa al acto de escribir.

La serie de prosas de esta sección, inauguradas en realidad por un poema de tres versos titulado 'Poema', se cierra idealmente con un breve poema en prosa, titulado 'Il tuffatore':

IL TUFFATORE

No estamos en la superficie más que para hacer una inspiración profunda que nos permita regresar al fondo. Nostalgia de las branquias.²³⁵

El poema, que se compone tan sólo de dos períodos por un total de veintidós palabras, representa el ápice de esta especulación acerca de lo fragmentario, un verdadero himno al regreso, al origen perdido. Valente aprovecha la imagen del *aqua mater*, es decir, del agua como origen y principio fundamental de la vida, que aquí es también una invitación a no detenerse en la superficie, sino buscar siempre el origen, el principio primario, la raíz de las cosas.

Detrás del título en italiano se esconden dos referencias extratextuales: por un lado el célebre *affresco* de Paestum; por otro, el homónimo poema de Montale recogido en *Diario del '71 e del '72*. Valente tuvo ocasión de visitar las ruinas de Paestum, en 1973, como indica el poema 'Hera' de la cuarta sección, fecha cercana a la publicación del texto montaliano, del cual existe también una traducción al castellano por parte de Valente. Este tipo de operación resulta bastante frecuente en la escritura de Valente, que parece indicar o construir un espacio compartido en el cual puede dialogar o confrontarse con autores de la tradición a la cual siente pertenecer.²³⁶

²³⁵ J. Á. Valente, 'Il tuffatore' en *Mandorla*, en *Obras Completas I*, cit., p. 424.

²³⁶ La cercanía, sobre todo de la primera época, a la poesía de Montale, está confirmada por la presencia de

Esta prosa lírica, además de bosquejar de forma lapidaria una poética del fondo y del origen (que, en general, justifica en buena medida el aspecto fragmentario y conceptual de la escritura de Valente), es también un ejemplo de una ya difundida práctica de conexiones y referencias extratextuales que se hará más preponderante en cada nueva obra. La pintura como elemento referencial y punto de partida para la meditación lírica es algo que se había asentado ya con el ciclo lírico inaugurado por *Interior con figuras*, así como el homenaje y las reescrituras se manifestaban de forma explícita en *El inocente*. 'Il tuffatore' representa un caso especial de doble vínculo (pintura, por un lado, poesía/traducción montaliana por el otro), en cuanto señala una doble fase de asimilación del hipotexto y su consiguiente transformación en material original. Este aspecto se profundizará a la hora de hablar de *Cuaderno de versiones*.

La cuarta sección es la que resulta más heterogénea y la que mantiene más elementos de las obras anteriores. Al lado de algunos textos de resonancia histórico-social ('Días heroicos de 1980' por ejemplo), abundan los textos cuyo origen se remonta a una experiencia literaria o artística, es decir, relacionada con la lectura, y que derivan de ella por reescritura, alusión, homenaje, etc. Un ejemplo de esta práctica de escritura es el poema 'Memoria', basado en un *tanka* del poeta japonés Ishikawa Takuboku:

MEMORIA

Sobre un texto de Ishikawa Takuboku (1886-1912).

Esa mujer que lloraba en mi cuarto
¿era el recuerdo de un poema
o de uno de los días de mi vida?²³⁷

El poema se compone de tres versos de once, nueve y once sílabas respectivamente, por un total de treinta y una. El dato resulta interesante, en cuanto el *tanka* japonés supone cinco versos de cinco, siete, cinco, siete y siete sílabas, por un total de treinta y una sílabas. Valente parece respetar la brevedad y la rigidez del *tanka*, adaptando tan sólo la estructura interna, que así mejor puede expresar la prosodia propia del castellano.

numerosas traducciones del autor italiano por parte de Valente, contenidas en *Cuaderno de versiones (Obras Completas I, cit., pp. 609-618*. Sobre esta relación señalamos el ensayo: Julio Pérez Eugena, 'Muerte, piedad y memoria: *Il Tuffatore* de Paestum en las obras de Eugenio Montale y José Ángel Valente', en *Criticón*, N° 87-89 (2003), pp. 661-678.

²³⁷ J. Á. Valente, 'Memoria', en *Mandorla*, en *Obras Completas I, cit., p. 434*.

Desde el punto de vista del contenido el poema presenta una reflexión acerca de la naturaleza ilusoria de la memoria, que la voz lírica confunde con la realidad del poema. A la luz de la trayectoria valentiana, este poema expresa de forma sintética y definitoria una cuestión importante de la poética del autor que aparece de forma continua en su escritura. Memoria y poema, recuerdo y escritura, biografía y narración, coinciden dentro del espacio textual y comparten, al fin y al cabo, la misma materia, el mismo origen. Aunque la vida esté innegablemente a la base de la experiencia lírica, hay una especie de aniquilación de lo vivido dentro del espacio textual, para permitir una transformación en materia propiamente literaria. De ahí el rechazo a lo biográfico, la tensión constante hacia la impersonalidad, la presencia más o menos constante del aspecto metaliterario.

Algo similar ocurre también con el texto 'Versión de Trakl-Webern', en donde el hipotexto de referencia es la obra musical *Sechs Leider* de Anton Webern, cuyas letras fueron compuesta por el poeta, también austriaco, Georg Trakl:

VERSIÓN DE TRAKL-WEBERN

Para voz y cuatro instrumentos

Diario asoma el amarillo sol en la colina.

Bello es el bosque, el oscuro animal, el hombre,
cazador o pastor.

Rojo se eleva en el estaque verde el pez.

5 Bajo el redondo cielo el pescador desliza
su barca azul.

Maduran lentos la uva, el grano.

Al extinguirse quietamente el día
el bien y el mal ya son.

10 Cuando la noche cae, el caminante
alza despacio sus pesados párpados.

Rompe desde un sombrío abismo el sol.²³⁸

El poema se inserta en esa línea temático-formal inaugurada por 'Arietta, Opus III' y que

²³⁸ J. Á. Valente, 'Versión de Trakl-Webern', en *Mandorla*, en *Obras Completas I*, cit., p. 435.

ocupa la entereza de *Tres lecciones de tinieblas*. En este caso el texto fuente resulta quizás aún más interesante, en cuanto es el resultado de un experimento entre poesía y música. De hecho, justo después de la Primera Guerra Mundial, Webern empezó a componer música a partir de textos de distintos autores, creando una mezcla entre texto y música que refleja el espíritu vanguardista de la época pero también el carácter fragmentario de estas obras. Carácter fragmentario que también encontramos en muchas de sus obras, dejadas inacabadas a razón de su perfeccionismo maniaco. Además, se supone que el músico nunca encontró Trakl, autor de los versos de la canción, así que se pone también como ejemplo de una comunión artística *differita*, tanto en el tiempo como en el espacio, que encuentra su lugar en el texto.²³⁹

El carácter fragmentario del texto puede verse a partir de dos aspectos: por un lado el extratextual, es decir, la relación con una obra ajena y el proceso de reescritura que esto conlleva; por otro el formal, que influye sobre la construcción sintáctica y la versificación. En el primer caso el poeta reconoce en un texto ajeno el núcleo de significación originario que así se transforma, se rompe y reconstruye al igual que en la traducción. Este aspecto se tratará de forma más extensa a la hora de hablar de *Cuaderno de versiones*. En el segundo caso podemos ver cómo el poema no es más que una secuencia de versos y versículos, convenientemente separados por un verso en blanco. Cada estrofa tiene un carácter autónomo y lapidario, presenta una imagen cumplida y aislada, que en realidad no parece relacionarse ni con lo inmediatamente anterior ni con lo posterior, sino con la unidad del poema. No hay continuidad o transición entre una imagen y la otra, la sucesión no produce enlaces inmediatos y significativos, sino que todas ellas contribuyen a construir una imagen global a partir de mónadas. Este poema resulta interesante precisamente por destacar este aspecto del fragmento en cuanto el poema global excede, semánticamente, la totalidad de sus componentes, manteniendo, sin embargo, un gran volumen de silencio y ambigüedad.

²³⁹ El modernismo austriaco, la Segunda Escuela Vienesa y las poéticas individuales de Webern y Trakl, aunque muy interesantes, sobrepasan los objetivos de este trabajo. Con este poema Valente quiere señalar no sólo una obra que nace como intento de comunicación y convergencia entre dos artes, un homenaje a un experimento y a dos autores fundamentales para el modernismo europeo, sino también sus propias intenciones, que se reflejan precisamente en textos de este tipo: versiones, reescrituras, traducciones y ekfrasis, momentos en donde el texto se ofrece concretamente al diálogo y participa en el génesis de una nueva obra original, manifestando esa aproximación inagotable al sentido y al origen que es la escritura. Para la relación entre la poesía de Trakl y las obras de Webern-Trakl véase el estudio de Anne Shreffler, *Webern and the lyric impulse: songs and fragments on poems of Georg Trakl*, Oxford University Press, New York 1994.

II.2.5 EL FULGOR

El fulgor se publica en 1984 y sigue, por lo menos en los temas, el discurso inaugurado por *Mandorla*. Sin embargo, hay una diferencia fundamental, sobre todo a nivel formal y de estructura, en cuanto reaparece de forma explícita el mismo principio compositivo de *Treinta y siete fragmentos*.²⁴⁰ El poemario recoge treinta y seis textos, numerados con números romanos y con títulos entre paréntesis, sin repartición en secciones. Quizás el número treinta y seis, con el último fragmento “ausente” sea una referencia directa a la obra de 1971, pero en realidad se trata de una especulación muy superficial. Lo que sí une estas dos colecciones es el principio compositivo linear, es decir, la acumulación de poemas sin el objetivo de construir un sobre-discurso a partir de su estructura, en cuanto componen un texto único de carácter fragmentario. El mismo Valente, en distintas lecturas públicas, reconoce así el origen de este poemario: “*El fulgor* prolonga elementos centrales que a están presentes en *Mandorla* pero a diferencia de esta constituye, un poco como en el caso de *Tres lecciones de tinieblas*, un texto o poema único, un texto que consiste en un diálogo con el cuerpo, con la materia corpórea”.²⁴¹

El tema principal del poemario es el cuerpo, objeto que adquiere una posición central en la especulación poética valentiana. No sólo el cuerpo en el acto erótico, así como se daba de forma explícita en la primera sección de *Mandorla*, más bien el cuerpo como origen, medio y finalidad de la experiencia poética. Esta relación es explícita en un fragmento de *Notas de un simulador*: “Sólo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras”²⁴².

Valente propone en estos treinta y seis fragmentos una exploración del cuerpo en sentido estético, plástico y cognitivo, en la esperanza de derribar de forma definitiva la supuesta dualidad que separa cuerpo y espíritu. A su visión de una materia espiritual que se manifiesta

²⁴⁰ Señalamos una lectura integral de este libro en Carlos Peinado Elliot, 'Arquitectura y fragmento. Análisis de *El fulgor* de José Ángel Valente', en *Revista de Literatura*, LXV, 130, 2003, pp. 501-530. La lectura no sólo interpreta la obra de Valente, sino lo hace desde el punto de vista del proceso de dispersión/reunificación que la escritura fragmentaria de este poema unitario permite.

²⁴¹ J. Á. Valente, 'Lectura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid', en *Obras Completas II*, cit., p. 1600.

²⁴² J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 459. Señalamos también la reflexión de J. Díaz Armas acerca del desdoblamiento del cuerpo valentino, que precisa de este modo la natura dialógica del poemario: 'José Ángel Valente, poeta abisal', en *Campo de Agramante*, N. 17, 2012, pp. 33-36.

de forma matérica en las artes, corresponde también cierta literatura mística en la cual el cuerpo resulta de fundamental importancia para la experiencia de lo sagrado, y que Valente investiga entre las páginas de *La piedra y el centro* (sobre todo en relación con los éxtasis de Teresa de Ávila).

El poemario está encabezado por una cita en epígrafe sacada de los *Stoicorum veterum fragmenta*: “De suerte que el pneuma es una materia que se hace propio del alma, y la forma de esa materia consiste en la justa proporción del aire y del fuego”. Desde el punto de vista formal vale lo que hemos dicho ya en distintas ocasiones con respecto al proceso de creación de un *excerpta*, aunque en este caso cabe destacar el hecho de que el texto fuente es de por sí una recopilación de fragmentos. Con respecto a esta cita resulta quizás más interesante el contenido, es decir, la idea del *pneuma*, que Valente retoma también entre los fragmentos de *Notas de un simulador* y que recuerda también la idea romántica del *keim*, del germen de sentido: “La palabra que de ese modo aparece está grávida de significación, contiene el sentido como posibilidad e infinitud, semilla del sentido, al igual que los *logoi spermatikoi*, pensados por los estoicos, contienen las semillas *-spérmata-* del mundo”²⁴³.

Adentrarse en el pensamiento estoico excede los objetivos de este trabajo. Suponemos que la imaginación de Valente quedó cautivada por una visión del cosmos que pone como principio primero y generador al *logos*. *Logos* que es también raíz de todo lo corpóreo así como el *pneuma* es el principio que da origen a los demás elementos físicos. La palabra entonces, el *alef* de la cábala, encierra en sí el enigma de la creación y del origen, en un punto anterior a la inteligibilidad en el cual desaparecen los dualismos y las separaciones.²⁴⁴

Cabe recordar el interés que Valente siempre tuvo interés por el misterio del *logos*, que en la tradición cristiana se refleja en el “verbo que se hizo carne”, como se puede leer en el 'Kata Ioanen', es decir, en el primer capítulo del evangelio de Juan y que Valente tradujo. La misma

²⁴³ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 458.

²⁴⁴ López Castro, en su lectura de *El fulgor*, aclara el significado que rodea el concepto de pneuma: “En las tradiciones religiosas más antigua, el aliento adquiere un sentido espiritual: *atman*, en sánscrito; *ruah*, en hebreo; *pneuma*, en griego; *spiritus* en latín. [...] La noción de *pneuma*, que pasó de Aristóteles a los estoicos, es el alma del mundo y, en su mezcla de aire y fuego [...] apunta al hombre integral, pues lo humano está indisolublemente ligado a lo divino [...]. La fijación del espíritu de Dios guarda una relación con el Verbo primordial, unificador, que está por encima de las palabras. Privada del espíritu que la anima, la palabra no tiene razón de ser, y a su vez el espíritu sólo ejerce su acción si se materializa en la palabra. Cuerpo y espíritu devienen así una sola cosa”. Cfr. A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit., pp. 121-122.

conexión entre palabra y materia, voz y cuerpo, se encuentra también en las que Juan de la Cruz denominaba “palabras sustanciales”, mientras que algo parecido se encuentra en otras tradiciones místicas que Valente frecuentó en sus investigaciones, como los *mantra* budistas o las oraciones del sufismo, por ejemplo.²⁴⁵

Debido a su oscuridad, todo *El fulgor* vive constantemente en la frontera entre dicho y no dicho, en el momento repentino de la revelación. El lenguaje busca su punto de suspensión e intenta reproducir el silencio del origen, en donde tiene lugar la experiencia lírica. De ahí el carácter epifánico de muchos de sus poemas, que niegan todo tipo de aproximación mediante paráfrasis, para mantener intacto el enigma del origen. La palabra poética, al alcanzar un elevado nivel de ambigüedad, al situarse en el punto mismo de su germinación, cesa de producir sentido, y de esta manera “constituye la fuente potencial de todo sentido”²⁴⁶.

A pesar de estas premisas, el primer poema parece moverse contracorriente y no nos introduce directamente ni al aspecto fragmentario de la obra ni tampoco a su tema. Con sus veintisiete versos es el texto más extenso de la obra y rodea de cerca el tema de la muerte y de la desaparición (del cuerpo). El poema se dirige a un tú y entre las numerosas líneas blancas y los versos desplazados destaca un sustantivo, “suicidio”, que remite al fragmento 'VIII (Elegía, Piazza Margana)', en el cual el poeta recuerda la muerte del amigo escritor Calvert Casey. También el fragmento 'II (Memoria de K.)', reescritura de una entrada del diario de Kafka, no entra directamente en el tema de la corporeidad como hemos anunciado, sino más bien toca su opuesto, es decir, la ausencia del cuerpo.

A lo largo de todo el poemario la palabra cuerpo aparece treinta y seis veces, sin mencionar todos los términos pertenecientes al campo semántico de la corporeidad, y que manifiestan una verdadera visión fragmentaria del cuerpo: mano, brazo, tacto, caricia, piel, ojo, pupila, párpado, boca, saliva, paladar, garganta, voz, hueso, médula, vientre, costado, cabeza, pecho, corazón y sangre, por ejemplo. Sin embargo, la metonimia está subordinada a una exigencia o tensión de unidad. Valente abraza una visión pre-neoplatónica, en la cual cuerpo y espíritu coinciden y comparten la misma materia. De ahí que el cuerpo fragmentado de Valente sea en

²⁴⁵ Véase el imprescindible ensayo de Valente 'Sobre la operación de las palabras sustanciales', en *La piedra y el centro, Obras Completas II*, cit., pp. 300-307.

²⁴⁶ A. Terry, 'José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura', en C. Rodríguez Fer (ed.), *Material Valente*, cit., p. 134.

realidad un cuerpo que tiende hacia el origen, hacia su propia unidad, tanto con sí mismo como con el otro. Esta experiencia de unión y unidad se alcanza, naturalmente, en el espacio de la memoria y del poema.

El fragmento 'XXIV' manifiesta precisamente esta tensión:

XXIV

5 En el amanecer, en las primeras
brumas de ti que crean el espacio
y la figuración, pupila o mano,
manantial de la noche, cuerpo, tú,
rumor distinto de las otras formas
que sólo tu despiertas en la luz.²⁴⁷

El poema ofrece una representación análoga a *Interior con figuras*, es decir, un espacio de la figuración interior en donde aparecen los objetos de la memoria como si fueran objetos estéticos. Con una diferencia, en cuanto aquí se pone al centro el cuerpo, “manantial de la noche”, refiriéndose al mismo como “tú”, y el espacio ya no es interior sino proyectado en la cotidianidad. El poema y la experiencia lírica mediada por el cuerpo nacen en un espacio liminar, que se crea entre luz y oscuridad. Vuelve aquí el *charioscuro* valentiano, representado por el amanecer, es decir, la frontera entre noche y día. Las “primeras brumas” son análogas a la “sombra” que ya hemos encontrado anteriormente y se configuran como tiempo y espacio de la manifestación y de la vivencia del límite. El cuerpo, centro y origen de la experiencia poética, tiene el poder de evocar los objetos de la memoria, “las otras formas/ qué sólo tu despiertas en la luz”.

En este poema también hay una referencia explícita al poema 'Albada' de *Mandorla*, en cuanto el amanecer es también el tiempo en el cual se acaba la unión de los amantes, en donde los cuerpos vuelven a separarse. El cuerpo mismo parece desmoronarse, fragmentarse en sus partes esenciales (“pupila o mano”), para reconstruir, de forma figurativa y mediante los sentidos, la experiencia de la unión.

El fragmento 'XXVI' insiste sobre el papel del cuerpo en la expresión de la experiencia lírica:

²⁴⁷ J. Á. Valente, 'XXIV', en *El fulgor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 453.

XXVI

Con las manos se forman las palabras,
con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir.²⁴⁸

En este breve fragmento Valente reitera la centralidad del cuerpo y su relación con la palabra. Vuelve la idea de la operación “artesanal” que supone la labor poética, en la cual el poeta emplea sus propias manos como medios de conocimiento y formación del poema. El espacio vacío, en este caso, se da en la propia concavidad que las manos crean en el acto de acogida y de recepción. La única diferencia o innovación reside en ese último verso, “que no podíamos decir”, en cuanto el poeta parece marcar una distancia entre cuerpo y voz, y destaca también la imposibilidad de la expresión. Las manos, como instrumentos, permiten alcanzar esa “antepalabra” que aquí se define con el adjetivo “corporal”. Sin embargo, el cuerpo, en su operación de descenso al origen, se inserta también en el espacio de la creación, en donde la expresión convive con el silencio. De ahí que las “palabras corporales” sean todavía palabras pertenecientes al origen, es decir, que no han alcanzado una completa madurez y no consiguen verterse en el texto. La lección implícita en este poema es entonces acerca de la fragmentariedad del poema, en cuanto mantiene a la vista el silencio de su origen, como residuo semántico que queda atrapado en el cuerpo.²⁴⁹

El fragmento 'XXIX', por otra parte, resulta explícitamente erótico:

XXIX

Descender por el tacto a la raíz
de ti, memoria
húmeda de mi tránsito.²⁵⁰

²⁴⁸ J. Á. Valente, 'XXVI', en *El fulgor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 453.

²⁴⁹ El “residuo” semántico es la verdadera raíz de lo inefable en cuanto la palabra poética, a diferencia del lenguaje cotidiano, fuerza la coincidencia entre significado y significante que no se solapan totalmente. La experiencia pre-sémica o a-verbal excede el signo con el cual se intenta comunicar. El poemario *Al dios del lugar* se centrará, de forma especial, sobre este concepto. Véase también la idea de “sobrecarga” que Antonio Domínguez Rey toma de Blanchot en A. Domínguez Rey, 'Convergencia y divergencia. El espacio textual de J. Á. Valente', en C. Rodríguez Fer (ed.), *Material Valente*, cit., p. 85.

²⁵⁰ J. Á. Valente, 'XXIX', en *El fulgor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 455.

En tan sólo tres versos el poeta representa una imagen del coito. Sin embargo, el poema se apoya en una ambigüedad que el poeta amplifica al emplear un léxico muy connotado por sus significaciones previas. “Descender”, “tacto”, “raíz”, “memoria” son verbos y sustantivos que aparecen muy frecuentemente en la escritura de Valente. Cada palabra mantiene así una fuerte resonancia semántica, que contribuye a expresar el acto erótico de forma elíptica y alusiva. El segundo verso representa el punto focal del poema, en cuanto hay una ruptura en la versificación, es decir, dos encabalgamientos, que permiten la transición entre el argumento puramente literario (primer verso) y el un argumento erótico (tercer verso). Así en el primer verso hay una ruptura fuerte entre sustantivo y complemento de especificación (“raíz/ de ti”) que cambia evidentemente el peso de esa “raíz”, que pasa a ser metáfora del sexo femenino. Entre segundo y tercer verso, por otra parte, hay una ruptura más débil, entre sustantivo y adjetivo (“memoria/ húmeda”) que, sin embargo, repite la misma transición repentina entre lo abstracto y lo concreto.

Este fragmento entonces, representa también a nivel formal el punto de ruptura y transformación entre la experiencia concebida de forma intelectual y la experiencia más bien corporal. El poema se presenta como punto de unión y reconciliación entre materia y espíritu, entre los dos aspectos que comparten la experiencia del cuerpo y del otro. La tensión unitiva que subyace en todo *El fulgor* encuentra aquí no sólo su perfecta expresión semántica, sino también formal, presentando un poema-epifanía.

El poema 'XXXII' insiste sobre el aspecto corporal de la creación poética, que aquí se converge con el mismo acto de enunciar, convirtiendo el aparato fonador en lugar propio de la creación:

XXXII

El paladar, su trémula
techumbre del decir.

Humedecida

raíz.

5

Formaste
del barro y la saliva
el hueco y la matriz, garganta,
en los estambres últimos de ti.²⁵¹

²⁵¹ J. Á. Valente, 'XXXII', en *El fulgor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 456.

El poeta se dirige otra vez a un “tú”, que se supone ser el propio cuerpo. El poema básicamente reúne parte del léxico que ya había aparecido a lo largo del poemario para formar una imagen corpórea del acto creativo: “paladar”, “saliva” y “garganta” están subordinados al verbo “decir”. También la materialidad de la palabra se da gracias al sustantivo “barro”, cuya resonancia bíblica es suficiente para replicar en menor tamaño el arquetipo de la creación. El principio del decir se define como “humedecida raíz”. Al igual que en *Mandorla*, el principio vital del cual descende la palabra pertenece al campo semántico del agua.

El poeta encuentra el espacio vacío necesario para la creación poética en el vacío ofrecido por la boca y la garganta. Allí el “hueco” es también “matriz”, es decir, origen, al igual que el *alef* hebreo, que en su sentido místico representa precisamente el movimiento anterior a la fonación, es decir, la predisposición del cuerpo al acto del decir.

Este poema no resulta especialmente significativo por lo que concierne al aspecto fragmentario de la obra, más bien resulta interesante por resumir parte del principio conceptual que determina la poética de *El fulgor*. Aquí encontramos una conexión explícita entre ese “diálogo con el cuerpo” y su vertiente metatextual, en cuanto la descripción del acto creativo coincide con los mecanismos corpóreos de la fonación.

El último poema, el fragmento 'XXXVI', es un himno al cuerpo que confirma la posición central que ha mantenido a lo largo de todo el poemario, y desvela también el significado del título de la obra:

XXXVI

Y todo lo que existe en esta hora
de absoluto fulgor
se abrasa, arde
contigo, cuerpo,
en la incendiada boca de la noche.²⁵²

5

Una de las características propias de *El fulgor* es el uso de la *inmutatio*, es decir, de la repetición por sinonimia o por metonimia. Algo parecido se encontraba en *Tres lecciones de tinieblas*, aunque en ese caso el principio de repetición había sido sustituido por una traslación

²⁵² J. Á. Valente, 'XXXVI', en *El fulgor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 458.

de significado dentro del mismo campo semántico por medio de la variación. En este fragmento podemos ver un grupo de términos que pertenecen al campo semántico del fuego y que remiten al mismo significado: fulgor (sustantivo), abrasa (verbo), arde (verbo), incendiada (participio con uso adjetival).

El poema es representativo de la oscuridad semántica que encubre todo el poemario. El poema resiste no sólo a la simple paráfrasis, sino también a desvelar su enigma y a permitir una interpretación unívoca. Nuestra interpretación, a raíz de la experiencia de *Mandorla*, nos empuja hacia una lectura vitalista, aunque este rasgo no sea tan difundido en la poesía de Valente.

Poema y cuerpo coinciden en ser representación de un momento específico e irrepetible, de un *hic et nunc*. Aunque la raíz de toda poesía sea siempre la memoria, en este caso se trata también de la memoria del cuerpo, indeleble pero que se manifiesta en el presente. El cuerpo, en todo su esplendor vitalista, vive y se consume en el amor hacia la vida junto con todo lo demás. Sin embargo, se trata de un “fulgor” que se opone a la oscuridad, es decir, a la noche, y que vive en el constante peligro de desaparecer, engullido (“la incendiada boca”) por esa misma oscuridad que combate.

Volvería entonces aquí esa tensión entre vida y muerte característica de los primeros libros del poeta. Sin embargo, con *Mandorla* y *El fulgor* el poeta accede a la dimensión del eros, que no tiene que ser visto tan sólo en su vertiente sexual, sino como participación vitalista a la unidad perdida a la cual pertenece el individuo. A pesar de su ambigüedad, de su oscuridad y de la tensión fragmentaria que acompaña todos los textos de *El fulgor*, esta obra se inserta en la madurez poética y biográfica de un autor cuya búsqueda del origen resulta incesante y de la cual el fragmento no es sino la señal, el producto más adherente a la experiencia de la unidad.

II.2.6 AL DIOS DEL LUGAR

Al dios del lugar aparece en 1989 y reúne cuarenta y dos poemas sin repartición en secciones. Estructura y forma de los poemas descienden de forma directa de la experiencia de *El fulgor* y confirman una búsqueda estética que atañe también al aspecto gráfico del poemario y que aquí se asienta de forma definitiva: poemas en sucesión sin secciones temáticas y títulos (cuando presentes) de los poemas pospuestos entre paréntesis y en cursiva. Este dato, aparentemente trivial, representa en realidad la expresión gráfica de un principio creativo fundamental en la escritura valentiana, es decir, la imposibilidad de determinar de antemano el contenido del poema, la supresión de una voluntad de control sobre el material poético y el reconocimiento *a posteriori* del tema o del argumento del poema. También en este caso nos encontramos frente a un poemario que se adentra en la materia misma de la palabra, que quiere acercarse a la infinitud de la materia anónima que constituye el mundo, señalando, en primer lugar, su lado misterioso: “Lo que busca decir esta palabra inicial es el oscuro nombre del dios, la ausencia del otro o su posible unidad, de ahí que permanezca en el límite de lo nombrable”²⁵³.

El poemario está encabezado por una cita sacada del segundo de los *Cantos* de Ezra Pound: “He has a god in him/ though I do not know which god”. Si ojeamos el extenso y complejo poema de Pound nos damos cuenta de que el *excerpta* de Valente desempeña plenamente su función fragmentaria, en cuanto consigue aislar, decontextualizar y recontextualizar lo que en el poema original es un comentario que el yo lírico deja caer en segundo plano y que casi no produce semantización. Por el contrario, para Valente y *Al dios del lugar* esta cita resulta fundamental en cuanto determina el principio investigativo y discursivo que subyace a la obra: adentrarse en el espacio sagrado del individuo/poema y encontrar la divinidad que ahí habita:

²⁵³ A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit, p. 145.

Quizá simplificando en exceso, podríamos decir que en Valente lo sagrado o su ausencia llega a través de tres aproximaciones: la materia, el cuerpo y la palabra (y su envés, que es tal vez su matriz: el silencio). La consideración sagrada de la materia está muy presente en José Ángel Valente, hasta el punto de que uno de sus comentaristas más perspicaces, Paolo Valesio, ha llegado a proponer la expresión de «materialismo sagrado» como síntesis de buena parte de la poesía del autor gallego.²⁵⁴

Lo sagrado aparece enseguida también en el título de la obra, que acopla el sustantivo “dios” con “lugar” para crear un sintagma que remite de inmediato al *genius loci* de los romanos. El lugar del que habla Valente ya no es el mismo que aparecía entre las páginas de sus primeras obras, en las cuales se configuraba como espacio físico concreto que se oponía a la fuerza ideológica negativa representada por la “nación”. El lugar se ha convertido en el espacio de la poesía tanto en sentido geográfico que poético-estético. Hay que entender esta noción como la proyección de la interioridad (espacio psicológico, espiritual y de la imaginación creadora) en la materialidad de la página, en el poema como objeto estético. La supresión de la dualidad, en todas sus acepciones (cuerpo/alma, materia/espíritu), se connota aquí por buscar y encontrar el espacio físico en donde concretar lo que no es realmente físico. El “pneuma” que vimos en *El fulgor* se caracterizaba por verter un principio etéreo dentro de un objeto; aquí los movimientos de la interioridad encuentran su espacio de expresión en algo que es “lugar”. Claro está que este lugar retiene esas propiedades que Valente indicó tanto en los ensayos de *Las palabras de la tribu* como en el poema 'Sobre el lugar del canto', es decir, el espacio del poema se convierte en verdadero lugar, en territorio de libertad y comunión.

Por otra parte, el “dios” representa un principio espiritual universal que trasciende lo religioso. Se trata de lo desconocido, de lo ignoto que vive bajo la forma del enigma dentro del tejido textual y que en ello vive gracias a ese margen o residuo que constituye lo inefable. También representa la fuerza creadora del lenguaje, esa autonomía que se expresa en lo impersonal y en la presencia del otro. La búsqueda ontológico-espiritual personal y autorial de Valente coincide con la búsqueda del ser del lenguaje, con lo sagrado de, y por medio de, la poesía.

El mismo sintagma se encuentra también entre las páginas de *Notas de un simulador*:

²⁵⁴ J. L. Gómez Toré, 'Formas y ausencias de lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente', en *La página*, N° 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009, p. 27.

“Dondequiera que llegues verás que algo ha sido derribado, algo que yerra sin reposo en el exilio invisible. Es el dios de la diferencia, el dios del lugar”²⁵⁵. El fragmento resulta ambiguo y tiene amplias resonancias filosóficas, los mismos sustantivos “exilio” y “diferencia” tienen, en el siglo XX una tradición importante, que empieza con Heidegger y se desarrolla en Derrida. El problema que pone aquí Valente es el de la “diferencia ontológica”, por la cual hay una separación aparente entre ser y expresión del ser (ente). El “dios del lugar” o de la “diferencia” representa esta unión/separación entre ser del lenguaje y lenguaje, en donde, simplificando, el lenguaje acoge al ser y a la vez la imposibilidad de expresar la totalidad del ser. Se trata de una toma de conciencia definitiva de la radical alteridad del ser del lenguaje que, sin embargo está siempre presente mediante una ausencia esencial. De ahí la nostalgia intrínseca de toda escritura, y sobre todo de la valentiana, hacia el origen, y también la imagen, que Valente propone, del dios exiliado y errabundo que se mueve dentro de un mundo en ruinas. El *logos* busca incesantemente formas de encarnación, sin por eso agotar su potencialidad primordial y sin manifestarse de forma completa.

De hecho, Valente parece aludir explícitamente a una poética de la ruina, aunque no se trate de la misma poética formulada por los Románticos, dado que el acento se pone sobre el valor ontológico y epistemológico del fragmento (imposibilidad de alcanzar la verdad) más que en el aspecto formal. En otro fragmento de *Notas de un simulador* Valente declara: “Crear, en suma, lo que es ya ruina, duración, la piedra fracturada; entrar no ya en el hoy, sino directamente en la memoria”²⁵⁶. Como podemos ver, el fragmento y la conciencia fragmentaria son instrumentos para entrar directamente en la memoria, que para Valente significa “memoria de las palabras” y “memoria del origen”. Al manifestar de forma explícita su ausencia primordial y su diferencia, el fragmento se inserta, ya a partir de su constitución, en esa memoria ancestral que se sustrae al biografismo y a la manipulación histórica:

Desde Nietzsche, el habla del fragmento, ligada a la búsqueda y reintegradora de la totalidad, rechaza la suficiencia del sistema. Lo fragmentario se dice después del todo al que pertenece y restaura la idea de totalidad, de manera que en el fragmento se dice el todo del lenguaje (...) En la pluralidad y separación del mundo moderno, definido por la incertidumbre de sus tensiones, el fragmento permite una relación de alteridad. Desde Novalis a Eliot, desde Nietzsche a Santayana,

²⁵⁵ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 457.

²⁵⁶ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 460.

son escasos los poetas y pensadores que no han sentido la fascinación por la forma breve, el fragmento o el aforismo, la fascinación del enigma. Adscribirse a la estética de lo fragmentario es negarse a toda forma definitiva, hacer venir a la luz lo anónimo o sumergido, aquel clamor que arranca los orígenes. Porque la fragmentación, que es el dios mismo, lleva a la superficie lo oculto, lo no escindido, de manera que el habla fragmentaria, poética, comporta dos fases complementarias, de desintegración y reintegración, dispersión y reunión, que reproducen el orden cósmico.²⁵⁷

Al dios de lugar, entonces, se propone como obra de la diferencia y de la ruina. Si *Mandorla* y *El fulgor* eran, en definitiva, las obras de la unión y de la reconstitución de dualidad y de la separación entre materia y espíritu, *Al dios del lugar* es el poemario de la ruptura, del límite y del residuo semántico que queda indecible. Los poemas de *Al dios del lugar* participan de esta fractura con el origen y asumen el aspecto de epifanías, de visiones inalcanzables, de fulguraciones oscuras al margen de las posibilidades del decir. Todo esto se refleja en una cierta frialdad analítica que atraviesa todo el poemario y también en la elección de un léxico que manifiesta a menudo su pertenencia al campo semántico de la ruina. Cabe señalar una sola excepción, representada por el poema extenso *Hikabusha*, que con sus casi ciento y noventa versos cierra el poemario en una larga *suite* dedicada al lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima. El poema que abre el libro resume algunas de las cuestiones que acabamos de mencionar. Podríamos considerar este texto un poema-síntesis, aunque su función es más bien la de expandir el núcleo argumentativo que proponen título del poemario y cita inicial:

El vino tenía el vago color de la ceniza.

Se bebía con un poso de sombra
oscura, sombra, cuerpo
mojado en las arenas.

5 Llegaste aquí,
viniste hasta esta noche.

El insidioso fondo de la copa
esconde a un dios incógnito.

10 a beber sangre
en esta noche. Me diste

Fondo
del dios bebido hasta las heces.²⁵⁸

²⁵⁷ A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit., p. 153 y 154

²⁵⁸ J. Á. Valente, 'El vino tenía', en *Al dios del lugar*, en *Obras Completas I*, cit., p. 463.

Se nota enseguida la “especialización” el poema, dividido en estrofas de dos o tres versos y que aprovecha también el desplazamiento de versos. El primer verso, aislado, introduce tres términos claves: el sustantivo vino, el adjetivo vago y el sustantivo ceniza. El “vino” tiene la misma connotación que el poema 'Conmemoración' de *Mandorla*: representa la vida y el conocimiento. El poeta, en el acto de la escritura, bebe, literalmente, la esencia vital (la “sangre”) de la experiencia y de la memoria para acceder al conocimiento poético. El adjetivo “vago” determina el sentimiento de incertidumbre que pesa sobre todo el poema: el acto de conocimiento es indeterminado *a priori* y se da, como vimos en distintas ocasiones, por tanteo. Finalmente, “ceniza” no sólo introduce el color gris, no-color del centro y del punto cero, sino también la idea del residuo, de lo que queda tras la experiencia. El acto de saborear este vino es ritual, es el primer eslabón de la iniciación al enigma de la poesía.

La segunda estrofa amplía la imagen relativa a la acción ritual e iniciática haciendo hincapié en el aspecto misterioso y órfico. El vino tiene un “poso”, es decir, un sedimento matérico o residuo de su origen, que corresponde a la sombra (sustantivo repetido dos veces y que indica lo desconocido) y a un “cuerpo/ mojado por las arenas”, metáfora que no sólo introduce el cuerpo como emblema de la coincidencia entre materia, espíritu y palabra, sino que también alude a la retirada del mar, a lo que queda en la playa.

La tercera estrofa no sólo explicita el destinatario del poema, es decir, un tú indeterminado, sino también el lugar ideal para la revelación, la noche de reminiscencia sanjuanista que ya hemos encontrado en distintas ocasiones. El adverbio de espacio “aquí” y el verbo de movimiento indican, como se ha dicho anteriormente, la coincidencia entre espacio interior y espacio textual, convertido en lugar de acogida para la revelación. Lugar, sin embargo, de ruinas, en cuanto construido a partir de las sombras, de la ceniza y el poso que el vino iniciático ofrece:

lo divino surge cuando esa oscura realidad se encarna en formas, en rostros, toma nombres y figuras. En Valente, sin embargo, parece haber cierta reticencia a esa encarnación en una forma que se pretenda definitiva. El hecho de que los dioses que aparecen en su poesía rara vez tengan nombre tal vez sugiere que son manifestaciones fugitivas de lo sagrado, epifanías que apenas duran el instante de una iluminación poética.²⁵⁹

²⁵⁹ J. L. Gómez Toré, 'Formas y ausencias de lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente', en *La página*, N°

La cuarta estrofa cierra el ritual, dando a entender la unión total entre poeta y ser del lenguaje, con la consiguiente aniquilación del ego. Destacan los dos primeros versos, en cuanto se menciona el “fondo” que, sin embargo, también se califica de “insidioso” (adjetivo que, curiosamente, contiene en sí la palabra “dios”, como si este se ocultara bajo una apariencia dañina) así como el dios se da como “incógnito”, es decir, incognoscible. En estos dos versos el poeta retoma cuanto ya había dicho en el lejano ensayo 'Conocimiento y comunicación', señalando no sólo la imposibilidad de determinar de antemano el contenido del poema, sino también el límite cognitivo del conocimiento poético, dado que ambas facetas comparten el mismo espacio de la *differance*²⁶⁰.

El tercer poema retoma la línea temática dedicada al poema como objeto estético y asume el aspecto de una declaración de poética. En este caso, sin embargo, el referente dado por el título explicita de forma definitiva la relación entre objeto y materia/materialidad. El poema es breve, tan sólo tres versos, y la imagen representada remite al trasfondo imaginativo de *Mandorla* y *El fulgor*:

Formó
de tierra y saliva un hueco, el único
que pudo al cabo contener la luz.

(*Materia*)²⁶¹

El verbo en tercera persona que abre y ocupa el primer verso introduce la impersonalidad y la atemporalidad del poema, que se configura como espacio autónomo y otro. Toda la poesía de la segunda etapa, excluyendo esos pocos textos que todavía manifiestan un cierto interés

78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009, p. 28.

²⁶⁰ El concepto mismo de *differance* resulta extremadamente complejo y sus implicaciones trascienden el uso que adquiere en estas páginas. La *differance*, así como la entendemos aquí, es el espacio que marca la separación entre objeto y palabra, entre mundo y nombre. Con esto queremos tan sólo marcar el aspecto de ruptura entre “naturaleza” y “concepto”, es decir, entre lo ontológicamente dado y el signo que, al ponerse en el lugar del objeto, provoca necesariamente su ausencia. El problema resulta intrínseco a la misma noción de arbitrariedad del signo formulada por Saussure. Todo acto de nombramiento sería, entonces, un acto de ruptura y de alejamiento de la cosa, mientras que, al mismo tiempo, representaría un acto de acercamiento, frustrado, a la cosa misma por medio del lenguaje y del pensamiento. En este espacio de escisión y tensión se mueve la búsqueda poética. Véase D. Giugliano, *Derrida-Saussure. Segno e differenza*, Bulzoni editore, Roma 1994.

²⁶¹ J. Á. Valente, 'Materia', en *Al dios del lugar*, en *Obras Completas I*, cit., p. 463.

hacia los asuntos histórico y sociales, manifiesta esta tensión hacia la supresión del tiempo y del espacio, hecho que aquí se refuerza para consolidar el estatuto de “lugar” del poema, es decir, su *hic et nunc*, su manifestación en el tiempo presente.

Los dos versos siguiente presentan la imagen del hueco o de la concavidad, es decir, del espacio vacío que permite acoger la palabra poética (“la luz”). El poeta parece insistir sobre los elementos que permiten la construcción del espacio lírico: por un lado el barro, elemento de la tierra que remite tanto al elemento creador que constituye al hombre según el Génesis como al agua maternal; por otra parte la saliva, elemento también acuático, pero que deriva directamente del cuerpo. El poema, entonces, se crea a partir de simple elementos arquetipos y cuenta con la participación del cuerpo.

El poema cuarto e inmediatamente sucesivo tiene un carácter aforístico que no es nuevo en la poesía de Valente y que en este poemario parece radicalizarse:

Borrarse.
Sólo en la ausencia de todo signo
se posa el dios.²⁶²

También este texto está inaugurado por un verbo que ocupa por entero el primer verso. Verbo y sustantivo ocupan, ya a partir de *Material memoria*, un espacio privilegiado, lo cual resulta cierto también en *Al dios del lugar*. En este caso el poeta opta por la forma impersonal, que amplifica la connotación que el verbo “borrar” tiene dentro del léxico propiamente valentiano, manifestando una coincidencia entre forma y contenido, significado y significante, del signo lingüístico. El principio de toda escritura lírica reside en la creación del espacio vacío, libre del ego, de ahí esta invocación impersonal e universal a la desposesión.

Los dos versos siguiente actúan como glosa o ampliación de cuanto implicado por el signo inicial. Valente radicaliza el proceso de desposesión declarando abiertamente que lo sagrado, la divinidad del lenguaje, se manifiesta tan sólo en el silencio (pura potencialidad del signo). Esta idea, que ya era presente entre los pitagóricos, es muy difundida también entre las distintas corrientes místicas que estudió el poeta, sobre todo la cábala, como veremos más adelante. Sin embargo, hay que interpretar estos versos como si fueran una lítotes, en cuanto,

²⁶² J. Á. Valente, 'Borrarse', en *Al dios del lugar*, en *Obras Completas I*, cit., p. 464.

el poeta está indicando otra vez el espacio de la *difference* que coincide con el poema: todo signo, a pesar de su origen, mantiene nostalgia de ese origen y se presenta como fragmento, parcialidad de esa potencia que supone el silencio. Los signos que componen el texto, entonces, rodean y señalan el origen y retienen en ellos el silencio del que han sido engendrados. Esto también rebasa o incluso anula el supuesto valor trascendente de la poesía de Valente, a menudo tachado de “misticismo”, en cuanto la manifestación de lo sagrado en su escritura se da siempre de forma inmanente, manifestación de la materia y en la materia: “Valente es un poeta sin dioses, un poeta de aquí abajo, inmerso en la existencia. Su conciencia de estar en un lugar preciso lo hace acudir tan a menudo a déicticos y adverbios con los que, y no es casualidad, comienzan muchos de sus poemas (...), ya que lo primero que hace Valente es posicionarse en el mundo para mejor comprenderlo y comprenderse”²⁶³.

El poema *Fénix* lleva una breve cita en epígrafe que explicita por primera vez la fuerte relación que la escritura de Valente tiene con la del poeta rumano de lengua alemana Paul Celan. La cita se compone del sintagma “Singbarer rest”, es decir, “resto que es cantable”, sacada del poema 'Singbarer Rest – der Umriss' (en *Atemwende*, de 1967), y bien enfoca el problema de la aproximación inagotable que acabamos de mencionar:

Singbarer rest
Paul Celan

5 Quedar
 en lo que queda
 después del fuego,
 residuo, sola
 raíz de lo cantable.

(*Fénix*)²⁶⁴

La cita de Celan remite a la idea de la *differance* como espacio del poema. El lenguaje lírico es lenguaje de frontera, nace en la intersección entre silencio y palabra (de uso cotidiano) de ahí que se presente a sí mismo como “residuo”, es decir, posibilidad expresiva de una experiencia que trasciende en realidad el signo. Valente figura o interpreta esta noción mediante la imagen del fénix, célebre ave mitológica, que tenía la supuesta capacidad de

²⁶³ J. Díaz Armas, 'José Ángel Valente, poeta abisal', en *Campo de Agramante*, N. 17, 2012, p. 32.

²⁶⁴ J. Á. Valente, 'Fénix', en *Al dios del lugar*, en *Obras Completas I*, cit., p. 465.

poder consumirse en el fuego y renacer de sus propias cenizas. El proceso de muerte/resurrección y de destrucción (positiva) necesaria a un nuevo nacimiento, son ideas bien arraigadas en la escritura de Valente ya a partir de *A modo de esperanza* y que se habían formulado de forma plena en *El inocente*. La perpetuación mediante la destrucción de uno mismo es una noción que funda y abarca, como hemos visto anteriormente en sus distintas facetas, toda la escritura valentiana.²⁶⁵

El poema se abre, como en los ejemplos vistos hasta el momento, con un verbo en infinitivo, que rige tanto el discurso como la impersonalidad de la voz lírica. “Quedar” es una variación del verbo “estar”, que ya en *Mandorla* desarrollaba unas connotaciones peculiares (pasividad, escucha, supresión del ego). Poeta y materia del canto coinciden en el espacio textual, único espacio que puede acoger el signo, es decir, lo que queda de la experiencia originaria, representada por el fuego. El verbo quedar se refiere naturalmente al poeta, que tiene que asimilarse a la materia del canto (“en lo que queda”).

'Fénix', entonces, es una celebración de la poesía inmanente, que manifiesta sus límites, en cuanto esta se configura siempre como “residuo” (o también “ceniza” como declaraba el poema de apertura) de un indecible que queda más allá del signo lingüístico, y sobre el cual recae el silencio (es decir la ausencia del signo y la imposibilidad del canto). El poema entonces, en cuanto espacio de la *differance*, es intrínsecamente fragmentario, es fragmento que nace de una ausencia insanable, la ausencia del origen, pero también es inagotable, en cuanto su aproximación a este núcleo de significación mantiene un residuo que permite la constante renovación del signo.

El poema noveno trata también del límite expresivo, aunque en este caso se apoye en una imagen de *chiaroscuro* que retoma esa tendencia propia de Valente que ya hemos encontrado en distintas ocasiones:

²⁶⁵ “En la cadena de las formas., la desaparición de una forma en su *fanā* (aniquilación) es el instante de la manifestación de Dios en otra forma. Tal es la energía de perpetuación (*baqā*) de los mundos. La forma tiende a la aniquilación de cuanto no sea Dios, incluido el acto mismo de aniquilarse: *fanā'alfanā*, se escribe en la sabiduría de los profetas”, J. Á. Valente, en *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 463. Véase también la relación entre fénix (muerte/resurrección) y el poema como reflejo de la realidad fragmentada (el léxico de la ruina que abarca *Al dios del lugar*) en J. Jiménez, 'El vuelo de la imagen', en J. Ancet, A. Ferrari (et alii), *En torno a la obra de José Ángel Valente*, cit., pp. 60-64.

5 Línea o modulación, apenas
trazo, tentativa del cuerpo, envite
oscuro
del ángel que aún no puede
afirmarse en el borde
sumido de la luz.²⁶⁶

El poema es una especulación acerca de la formación de la palabra, en la frontera con el silencio, en la cual el ángel (*alter-ego* del poeta en algunos casos, presencia de lo sagrado en otros) representa la fuerza de la “antepalabra” que llama hacia sí al poeta pero que no consigue todavía alcanzar una forma propia. El poema presenta nuevamente una voz impersonal (relacionada con la palabra “cuerpo”), en este caso el verbo resulta ausente hasta el final del cuarto verso y tan sólo allí se manifiesta, aunque de forma negativa y con encabalgamiento (no puede/ afirmarse). El poema entonces es una secuencia de sustantivos, adjetivos y adverbios que refiguran el proceso de “tanteo” y que rodean esa negatividad, esa imposibilidad de afirmación que, sin embargo, no impide la formación de la palabra poética.

El último poema seleccionado representa un *climax* dentro de lo que sería la búsqueda de un lenguaje totalmente impersonal:

5 Estar.
 No hacer.
En el espacio entero del estar
estar, estarse, irse
sin ir
a nada.
 A nadie.
 A nada.²⁶⁷

También en este caso el texto se ve encabezado por un verbo en infinitivo que ocupa por entero el primer verso y rige el discurso lírico. “Estar”, como hemos dicho anteriormente, es un verbo que resume de forma plena la poética de la retracción que rige toda la segunda etapa de la escritura de Valente. Con este texto, el poeta da la impresión de querer ampliar el denso núcleo semántico que para él este verbo representa, pero el resultado es un tanteo, una multiplicación de signos casi idénticos que derivan de las potencialidades del verbo-raíz. No

²⁶⁶ J. Á. Valente, 'Línea o modulación', en *Al dios del lugar*, en *Obras Completas I*, cit., p. 465.

²⁶⁷ J. Á. Valente, 'Estar', en *Al dios del lugar*, en *Obras Completas I*, cit., p. 475.

hacer, estar (en su variación reflexiva) e ir (con la paradoja “irse/ sin ir”) no son más que sinónimos de ese “estar” inicial, que crea en el lector la impresión de un lenguaje casi metafísico, es decir, que intenta expresar el residuo de inefable que queda oculto y presente en la fuerza del verbo. Escritura siempre del límite, comprimida entre la posibilidad (infinitud) y la imposibilidad del decir: “Límite sin límite del lenguaje, ¿cómo decirlo sino es a tientas, fragmentariamente, por alusión (y por elusión) poética?”²⁶⁸. De hecho, si el poeta hubiera cedido a la tentación de un silencio radical, el poema se podría haber compuesto tan sólo con dos palabras, estar y nada, que representan la verdadera experiencia de la escritura de *Al dios del lugar*.

²⁶⁸ A. Méndez Rubio, 'Palabra y agujero: la poesía imposible de José Ángel Valente', en *La página*, N° 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009, p. 8.

II.2.7 NO AMANECE EL CANTOR

No amanecer el cantor se publica en 1992 y se compone enteramente de prosas líricas, por lo cual es el primer libro en prosa en recibir el Premio Nacional de Literatura Poesía. El poemario recoge cincuenta y cinco textos divididos en dos secciones: veintitrés en la primera, *No amanecer el cantor*, y treinta y dos en la segunda, *Paisaje con pájaros amarillos*. La presencia de dos secciones tituladas resulta algo totalmente nuevo y de extrema importancia. De hecho, *No amanecer el cantor* es una obra dividida, fracturada por un acontecimiento biográfico importante, la muerte del hijo Antonio en 1989, que cambia radicalmente el tono de la segunda sección y también de la primera parte del poemario siguiente, *Fragmentos de un libro futuro*, con el cual mantiene una fuerte relación de continuidad.

Desde el punto de vista formal nos encontramos frente a una obra homogénea, en cuanto todos los textos están escritos en prosa, con la única diferencia que la segunda sección reduce de forma notable la extensión de los mismos, asumiendo un aspecto epigráfico, en el sentido etimológico de “lapidario” (inscripción fúnebre en piedra). Se mantiene, cuando la hay, la titulación entre paréntesis y al final del texto. Los textos renuncian al espacio blanco, presentándose como bloques compactos al centro de la página. Sin embargo, la prosa lírica de Valente ha de entenderse como una elección estilística que afecta de forma más contundente tan sólo al aspecto gráfico y no al aspecto prosódico, en cuanto ha sido demostrado en distintas ocasiones que, en la mayoría de los casos, las oraciones en prosa de Valente pueden ser divididas en versos sin afectar la sintaxis o la puntuación. Prueba esta del gran oído del poeta gallego, pero también de la precisión de su elección formal, en cuanto renuncia para esta obra a la “fracturación” implícita que se da con el verso.²⁶⁹

Desde el punto de vista compositivo cabe observar otro dato que resulta ocultado en la edición definitiva pero que se puede recuperar manejando los textos manuscritos: los textos de *Paisaje con pájaros amarillos* están todos fechados (presentando también a veces indicación

²⁶⁹ “Cuando, en el camino hacia la escritura, percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza 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”, J. Á. Valente, en *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 460.

del lugar de composición), por lo cual la edición impresa respeta el orden cronológico en la sucesión de los textos. Esto, que puede parecer un dato superficial, resulta en realidad muy importante sobre todo a la hora de enfrentarse a *Fragmentos de un libro futuro*, obra que vuelve a proponer la idea de la composición linear o sucesiva y que asume el aspecto de verdadero diario lírico.

La primera sección toma el título del poemario, *No amanece el cantor*, sintagma que reaparece también en el interior del primer poema:

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 cuerpo está dormido en todas tus salivas. En esta noche, cuerpo, iluminada hacia el centro de ti, no busca el alba, no amanece el cantor.²⁷⁰

El poema bien resume el tono de oscuridad general propio de la obra, que se apoya en imágenes nítidas, construidas alrededor de un sustantivo o de un verbo clave, lo cual amplifica la ambigüedad del poema permitiendo distintas interpretaciones. El poema retoma el trasfondo erótico-corporal de *Mandorla* y *El fulgor*, en cuanto aparece como eje central el cuerpo, presentado como objeto al cual se dirige la voz lírica. El poeta describe el cuerpo como “memoria viviente”, en cuanto su imagen presente es fruto de su pasado (“su espejo es la memoria donde ardía”) en el cual vive el recuerdo de las experiencias pasadas, material memoria de lo vivido al cual el poeta acude para restaurar el origen.

El proceso de restauración pasa por la unión erótica, que en la disolución del individuo que provoca permite asumir la distancia necesaria para una investigación impersonal. El poeta puede así acceder al espacio de la interioridad, la noche, en el cual el cuerpo “está dormido en todas tus salivas”, es decir, yace a la espera de despertarse, mientras duerme tanto en la materia del amor como de la palabra (recordamos el valor arquetipo de la “saliva” como *aqua mater* de la palabra y también como referente sexual). tan sólo en esta unión entre los cuerpos y con su propio cuerpo el poeta tiene acceso a los “depósitos de luz”, a la manifestación inmanente de la palabra.

El poema se concluye con un período bastante enigmático, en cuanto puede leerse como expresión del deseo de una noche perpetua, es decir, de una unión tanto erótica como literaria,

²⁷⁰ J. Á. Valente, 'El cuerpo del amor', en *No amanece el cantor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 491.

infinita, sin la necesidad de llegar al “alba” que es el momento de la separación de los amantes, por un lado, y del nacimiento del poema, es decir de la cesación de la experiencia unitiva, por otro. Por consiguiente, el sintagma “no amanece el cantor”, indicaría el estadio anterior a la revelación, el espacio “pre-uterino” en el cual se engendra la palabra (la “antepalabra”), y el poeta vislumbra la unión con el origen. En este sentido, *No amanece el cantor* no es, como en el caso de *Al dios del lugar*, el poemario de la *difference*, sino la obra de unión restaurada.²⁷¹

El siguiente poema escogido se adentra también en el espacio de la creación, en este caso el poeta restaura una memoria de la infancia, aunque el tono sea decididamente impersonal:

El centro es un lugar desierto. El centro es un espejo donde busco mi rostro sin poder encontrarlo.
¿Para eso has venido hasta aquí? ¿Con quién era la cita? El centro es como un círculo, como un
tiovivo de pintados caballos. Entre las crines verdes y amarillas, el viento hace volar tu infancia.
—Detenla, dices. Nadie puede escucharte. Músicas y banderas. 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?²⁷²

El poema se dirige a un tú, que en este caso suponemos ser el poeta mismo. El léxico vuelve a presentar algunas palabras claves típicas de la escritura valentiana: centro, desierto, espejo, La palabra “centro” aparece cinco veces y decreta el tema argumentativo del poema: centro como lugar de la experiencia pasada y como posibilidad de resurrección, en la materia verbal, del pasado, aunque sea un pasado que ya no pertenece al yo empírico sino tan sólo al lírico. La imagen del tiovivo remite directamente a la infancia y a la lucidez del recuerdo que, sin embargo, está subyugada a la fuerza del olvido (el “viento”), que la borra impidiendo así volver a ese instante.

El poema termina entonces con dos frases, que representan el núcleo enigmático y polisémico del mismo, en cuanto presentan una metáfora que parece no relacionarse, sino por la analogía del “centro”, con el resto del poema. Par entender de forma plena esta imagen quizás haya que volver al fragmento 'XXXVI (El blanco)' de *Treinta y siete fragmentos* y a su

²⁷¹ Señalamos una de las interpretaciones quizás más agudas de este poema, que consigue recuperar la tradición nada menos que provenzal para explicar el proceso de desposesión que actúa Valente. El artículo, breve pero muy intenso explica toda la línea “impersonal” y su relación tanto con los orígenes de la poesía romance como con lo erótico: G. Agamben, 'No amanece el cantor', en J. Ancet, A. Ferrari (*et alii*), *En torno a la obra de José Ángel Valente*, cit., pp. 47-57.

²⁷² J. Á. Valente, 'El centro es un lugar desierto', en *No amanece el cantor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 493.

referencia al arquero zen. Entonces la imagen representaría la unión lograda con la experiencia originaria a través del recuerdo, experiencia que produce, de forma metafórica, un residuo sonoro (la vibración) que perdura en el tiempo y se vierte en el espacio textual. El poema, entonces, no sólo es siempre residuo, lo que queda y perdura de la memoria, sino que nace de la reminiscencia de una experiencia particular dentro del espacio representado por la escritura.

El mismo tema, interpretado de forma pesimista, vuelve también en el poema 'Antimemorias':

Los personajes se borraron. Quedó sólo un poso no legible. La memoria los iba devorando hasta extinguir su nombre. Salón vacío, desertado túmulo el de su ayer, su nunca. Escayolas ociosas, pelucas polvorientas, crasas figuras tonsuradas en la prolongación sin fin de los desvanes. Memoria suya, dicen; te preguntas de qué, de quién, de cuándo, de qué muerte.

(*Antimemorias*)²⁷³

El poema presenta una asociación metafórica entre memoria y desván, es decir, espacio dedicado al almacenamiento de objetos antiguos, pertenecientes al pasado. El espacio se da como “vacío, desertado túmulo”, en una acepción negativa. El poeta presenta tan sólo tres objetos emblemáticos que quieren resumir el aspecto negativo de la infancia (la enfermedad, la vejez, la religión opresora). Sin embargo, la posición de apertura del poema está ocupada por “los personajes”, es decir, figuras que pueblan este espacio interior y que resultan anónimas, en cuanto el olvido ha borrado sus nombres y con ello la posibilidad de evocarlos si no por la metonimia de los objetos, que se convierten en fragmentos de individualidades irrecuperables.

La última frase introduce una pregunta retórica indirecta, que introduce voz lírica y destinatario, aunque ambos impersonales, en cuanto se supone que la memoria pertenezca a una tercera persona mientras la pregunta está dirigida a un tú. Con esa pregunta el poeta condensa el dilema relativo a la tensión entre memoria y olvido, al vacío negativo que este crea, fomentando así preguntas que no pueden encontrar respuesta. De ahí el valor neutral con el cual entendemos el prefijo “anti” del título, en cuanto no se trata de una supresión del

²⁷³ J. Á. Valente, 'Antimemorias', en *No amanecer el cantor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 493.

recuerdo a mano del mismo poeta (que quiere oponerse a la negatividad de la experiencia originaria), sino de la expresión del estado ontológico de la memoria, que lucha constantemente en contra de una fuerza de disgregación que es, precisamente, “anti-memoria”, es decir, opuesta a ella.²⁷⁴

El tercer poema escogido sigue esta línea temática dedicada a la memoria desde un punto de vista impersonal, algo en absoluto atípico de esta etapa valentiana, pero que no se había presentado nunca de forma tan clara y lograda. Nótese también cómo el poema repite el mismo esquema formal de los que hemos visto hasta el momento, con un sustantivo o sintagma en posición de apertura que determina el argumento del texto y una frase final enigmática, aparentemente no conectada con el resto del poema:

Imágenes de imágenes de imágenes. Textos borrados, reescritos, rotos. Signos, figuras, cuerpos, recintos arrasados por las aguas. Piedras desmoronadas sobre piedras. Lugar que ahora sobrevuela el polvo. Morada sin memoria, ¿quién te tuvo? Tiempo hambriento de ser empozado en la noche. Siembras palabras y responden ecos, ecos de ecos en la bóveda incierta de la desolación. Daría todo el aire por un grito, la posesión del reino por un solo gemido. Abrieron los augures las entrañas del dios y entregaron su cuerpo lacerado a los depredadores.²⁷⁵

El poema resulta interesante en cuanto retoma el léxico de la ruina que hemos visto en *Al dios del lugar* y, mucho antes, en *El inocente*. En este caso Valente deja clara la coincidencia entre dimensión literaria y dimensión mnemónica, entre materia del mundo y materia del poema. A los textos fracturados y fragmentarios corresponde una realidad fragmentaria y viceversa. Además la memoria no es lineal sino simultánea e impredecible y no permite definir con claridad sus objetos. Una y otra vez el poeta figura un espacio como lugar de la

²⁷⁴ Según López Castro, en este poema habría señas de un discurso crítico en contra del memorialismo de Barral. El discurso parece más amplio, en cuanto el antibiografismo de Valente actuaría también como crítica en contra de los grupos o colectivos (recordamos su aversión hacia la noción de “generación”), en cuanto el proceso de identificación con un grupo o corriente niega, al igual que el individualismo, la posibilidad de supervivencia del autor en su propia materia. Discurso acerca de la desposesión, entonces, vivido en su radicalidad global. Véase A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit., p. 193. Véase también la reflexión de Antonio Méndez Rubio, acerca de la oposición entre comunicación y conocimiento que estaría a la base de la antigua ruptura con el concepto de “generación”: “la comunicación no queda excluida, como a menudo se sobreentiende en los socorridos debates sobre «comunicación» y/o «conocimiento» El problema no es la comunicación, sino su absolutización como principio rector del lenguaje poético, en el sentido, como diría Lévinas, de que eso implicaría un falso primado de identidad (idealmente a priori) sobre la alteridad de la que toda identidad nace (como materia de encentro y alteración” en A. Méndez Rubio, 'Palabra y agujero: la poesía imposible de José Ángel Valente', en *La página*, Nº 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009, p. 18.

²⁷⁵ J. Á. Valente, 'Imágenes de imágenes', en *No amanece el cantor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 494.

manifestación del poema, lugar que, como en 'Antimemorias' está abandonado, corroído por la desolación que lleva consigo el olvido. El poema nace en la incertidumbre y lucha en contra de la inminencia de la nada negativa, de su desaparición, en cuanto forma de supervivencia del origen perdido. De ahí la bella imagen de los ecos como únicas formas sonoras posibles en este lugar, en cuanto el poeta asume la ausencia del signo originario lo cual, sin embargo, representa también la fuerza que permite la manifestación de la palabra-residuo, del “Singbarer Rest” de Celan, única forma de aproximación al origen. La frase “Daría todo el aire...” explicita la frustración intrínseca que vive el poeta, en cuanto quisiera llegar a una forma cumplida (el grito frente al eco).

El poema termina, como anunciado, con una imagen enigmática y cruenta, que inserta todo lo anterior dentro del ámbito ritual y de la búsqueda de lo sagrado. El poeta se figura a sí mismo como adivino que se sumerge en el cuerpo del dios para sacar sus vaticinios, para luego dejar ese mismo cuerpo destrozado a las alimañas. Como podemos ver, también esta imagen resulta conectada al ámbito del fragmento, en cuanto el poeta no parece anhelar a una unión total con el dios del lenguaje, que sabe ser imposible, sino que asume la *differance* por medio de la partición de ese mismo cuerpo.

El último poema escogido de esta sección presenta una escritura justificada por un yo empírico que no descarta un trasfondo biográfico real. Como el anterior, también este poema mantiene alguna resonancia de *Al dios del lugar*, en cuanto reflexiona sobre la coincidencia entre palabra y lugar, esta vez sí en el sentido que la palabra asume en su connotación geográfica:

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 tristeza. El día dos de noviembre, un día de difuntos, de mil novecientos noventa, ya casi al término del siglo, el aire es tenue aquí y frío y luminoso. Una niña cruza en bicicleta, haciendo largas eses descuidadas, los vestigios del límite aún visibles.

(Berlín)²⁷⁶

²⁷⁶ J. Á. Valente, 'Berlín', en *No amanece el cantor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 493.

El título es el nombre de la ciudad en la cual suponemos se ha escrito el poema, así como “unter den Linden” es la avenida que lleva a la universidad Humboldt. También hay una referencia temporal interna (dos de noviembre de 1990) que anticipa la escritura diarística de *Fragmentos de un libro futuro*. El lugar, entendido como “tiempo presente” asume cierta relevancia, así como la conexión que se crea entre el poema y el espacio/tiempo en el cual se crea. No a caso Valente cita un verso de la 'Todesfuge' de Celan, poeta emblema del exilio perpetuo, que ha encontrado su propia patria en la palabra poética. El poema, entonces, no sólo celebra el tiempo presente de la escritura sino también de la experiencia (el tiempo verbal es el presente indicativo), aunque en realidad la escritura suprime tiempo y lugar para poder acceder al nuevo espacio-lugar que ofrece el poema, lugar sin fronteras, lugar de la libertad y de la comunión.

La segunda sección, *Paisaje con pájaros amarillos* debe su título a una pintura de Paul Klee de 1923. En la pintura podemos observar unos pequeños pájaros amarillos que asumen posiciones bizarras, apoyados en una vegetación multicolor que se perfila sobre una noche completamente negra con una pequeña luna ligeramente desplazada del centro del cuadro. Consideradas las connotaciones simbólicas que estas figuras asumen en la poesía de Valente (el pájaro como palabra poética, la noche como espacio de la memoria y la luna como presencia de la melancolía) la representación en sí misma no añade ninguna novedad. Sin embargo, esta sección representa el espacio en donde se pone a prueba toda la poesía del autor.

Como se ha anticipado, *Paisaje con pájaros amarillos* es una elegía dedicada a la muerte del hijo Antonio, es decir, una serie de textos que descienden claramente de un importante y trágico acontecimiento de la vida del poeta, que lo afectaría de forma insanable hasta la fecha de su muerte. Como señala A. S. Robayna en su introducción al *Diario anónimo*, las entradas dedicadas a este acontecimiento son escasas pero dejan transparentar de forma clara el intenso dolor que vivió el poeta.²⁷⁷

El riesgo, para esta obra, sería el de contradecir las premisas poéticas sobre las cuales

²⁷⁷ J. Á. Valente, *Diario anónimo*, cit., pp. 21-25. Señalamos también el artículo de Marta Agudo, 'Arduo sobrevivir a lo vivido', en *La página*, N° 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009, pp. 47-54, en donde la autora se enfrenta directamente a la relación entre la vivencia del duelo (próxima, íntima y personal) y sus efectos en estas prosas (incluso a partir de la elección que subyace a esta forma).

Valente había desarrollado toda su poética de la retracción, sobre todo por lo que concierne a la búsqueda de la impersonalidad lírica, la supresión de la individualidad y el anti-sentimentalismo. A pesar de este peligro, Valente logra una escritura nítida, cargada sí de melancolía pero que no recae nunca en el patetismo. También el discurso sobre la memoria se convierte en un discurso sobre la disolución de la identidad del otro y la posibilidad de supervivencia dentro del espacio textual.

Paisaje con pájaros amarillos es entonces la obra de la ausencia, en la cual el poeta se enfrenta a la muerte y al olvido como agentes que actúan de forma activa en su propia vida, sin por eso cambiar su perspectiva lírica. Desde el punto de vista formal, resulta una característica peculiar, el uso del pretérito para toda la sección, forma de alejamiento y cumplimiento de la acción, y la relación dialéctica entre el yo lírico y un tú que resulta inalcanzable. La ausencia del receptor convierte estos textos en fragmentos de un diálogo imposible, de una conversación que choca contra las tinieblas. La facultad de la memoria está reservada a los vivos, que pueden así cantar preservando la identidad de los difuntos. A lo largo de la sección, el yo lírico adquiere progresivamente conciencia de una radical convergencia/coincidencia entre yo y tú en el espacio del poema, hasta confluir en una entidad autónoma que es el poema mismo, aunque este se convierta en máscara vacía, en puro simulacro del otro ausente y del poeta mismo. Más que nunca la palabra poética tiende hacia el origen y lucha contra su propia ausencia, más que nunca el poeta sufre en el espacio de la *differance*, en donde nada creativa y negativa coinciden por primera vez, dando a luz poemas-alumbramientos cuya intensidad se refleja en la brevedad de los mismos.

El primer poema introduce de inmediato el tema de la muerte. El yo lírico, por primera vez tras tantos años, recobra su estatuto empírico, aunque sea para declarar su amor hacia la persona querida, un tú anónimo que flota en la distancia inconmensurable de una comunicación imposible: “De tu anegado corazón me llega, como antes tu voz, el vaho oscuro de la muerte. Hábitame con ella. Ni siquiera la muerte pueda de mí jamás arrebatarte”²⁷⁸. El poeta explicita la distancia, la presencia del “residuo” que, en este caso, es concretamente dado por la lejanía del otro y, al final, la invitación a compartir el espacio de la muerte, es decir, la nada negativa que el poeta intenta convertir en positiva.

²⁷⁸ J. Á. Valente, 'De tu anegado corazón', en *No amanece el cantor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 497.

El poema inmediatamente sucesivo decreta la función que el poeta da a la escritura de esta obra: el encuentro, el reencuentro en el espacio del poema. Sin embargo, el otro está ausente y el poeta tiene que enfrentarse a la oscuridad: “La hora puntual. No acudiste a la cita. Ausente. Forma final de tu esperanza ciega: el vuelo roto de la tarde y la explosión al fin de tanta sombra”²⁷⁹.

Todo *Paisaje con pájaros amarillos* hace del poema el lugar de la resurrección imposible e inesperada. Toda la especulación acerca de la muerte ritual queda en el ámbito, precisamente, de la especulación. El dolor por la pérdida del hijo no puede ser sanado por el simulacro vacío que ofrecen las palabras. De ahí la falta de patetismo, de descripción, de biografía pura, sino más bien la narración rota y discontinua de este intento de comunicación frustrada, que una vez más sirve también para investigar la naturaleza misma de la palabra poética. En el espacio de la memoria, en la interioridad del poeta, puede aparecer nítida la imagen de la persona amada (piénsese en la asociación luz-poema como alumbramiento y claridad), pero es tan sólo una similitud, un “como” si ella volviera a vivir, lo cual no es suficiente: “En mis ojos se agolpa repentina la luz. Como si tú, de pronto, volvieras a la vida.”

Poco más adelante el poeta empieza a manifestar la frustración hacia la inevitabilidad de la nada y del olvido, a los cuales el hombre está destinado. En la melancolía de estos textos reaparece esa tensión existencialista típica de los primeros libros, aunque en este caso lo que se manifiesta de forma clara es algo que el poeta ya conocía, es decir, la imposibilidad de la palabra como instrumento de rescate efectivo: “Ni la palabra ni el silencio. Nada pudo servirme para que tú vivieras”²⁸⁰.

Esta imposibilidad se figura por medio del espacio de la *differance*, que aunque próximo es insanable, y que Valente encuentra magistralmente representado en el cuadro de Klee, que hace de referente para esta prosa:

Paisaje sumergido. Entré en ti. En ti entreme lentamente. Entré con pié descalzo y no te hallé. Tú, sin embargo, estabas. No me viste. No teníamos ya señal con que decimos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad.²⁸¹

²⁷⁹ J. Á. Valente, 'La hora puntual', *Ibidem*.

²⁸⁰ J. Á. Valente, 'Ni la palabra ni el silencio', en *No amanecer el cantor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 498.

²⁸¹ J. Á. Valente, 'Paisaje sumergido', en *No amanecer el cantor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 498.

El “paisaje sumergido” hace referencia no solo a la interioridad como representación (cfr. *Interior con figuras*) sino que también está relacionado a la idea de “fondo” y de “agua” como lugares oscuros y secretos del origen. Al entrar en el espacio del poema el yo lírico entra literalmente en el espacio del otro. Sin embargo, la comunicación es unívoca y no alcanza al que está al otro lado, a quién ha vuelto a pertenecer al espacio de la “antepalabra” y del origen. Como vimos en 'Soliloquio del creador' y en 'El muro' de *Poemas a Lázaro*, la divinidad se queda detrás del lenguaje en cuanto origen del mismo. Esto se repite con los difuntos, que aunque pueblan la memoria, a veces con extrema claridad, viven detrás de ese “muro” contra el cual la criatura grita y llora esperando una respuesta. En otro breve fragmento esta separación se explicita por medio de la idea de “nombre secreto”, que el poeta desconoce y por eso no puede invocar el otro. Pertenecer al nombre indecible o pertenecer al nombre que puede ser pronunciado decreta el ser o el no ser del individuo: “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”²⁸².

La secuencia de textos lleva al poeta a una progresiva toma de conciencia: padre e hijo comparten la misma esencia. De ahí que la muerte de uno represente, al mismo tiempo, la muerte del otro: “En el espejo se borró tu imagen. No te veía cuando me miraba”. Sin embargo el poeta está vivo y puede cantar la memoria del otro, tan sólo asume sobre sí la muerte como muerte ritual, forma extrema de disolución del individuo para poder acceder al espacio del otro: “Ahora ya sé que ambos tuvimos una infancia común o compartida, porque hemos muerto juntos. Y me mueve el deseo de ir hasta el lugar donde estás para depositar junto a las tuyas, como flores tardías, mis cenizas”.²⁸³

Más adelante, Valente se interroga acerca de la ausencia como lugar. Esto resulta interesante, en cuanto refuerza la idea del poema como lugar de la ausencia, lugar determinado por ese mismo vacío desde el cual nace el poema mismo: “Quisiera haber estado en los lugares en donde tú estuviste, en todos los lugares donde hay acaso aún o sobrevive un fragmento de ti o de tu mirada. ¿Sería este vacío tuyo lacerante lo que hace de pronto un

²⁸² J. Á. Valente, 'Sabías que sólo al fin', *Ibidem*.

²⁸³ J. Á. Valente, 'Ahora ya sé', en *No amanece el cantor*; en *Obras Completas I*, cit., p. 499.

espacio lugar? ¿Lugar, tu ausencia?”²⁸⁴. Es de notar también como el lugar se convierte también en espacio en donde sobreviven fragmentos del otro, de sus experiencias, de su vida. De ahí la importancia que Valente atribuye a los lugares en relación con los poetas, como vimos en 'Berlín', en cuanto individuo, poema y espacio parecen integrarse preservándose el uno al otro.

El siguiente fragmento escogido resulta muy importante, sobre todo por anticipar todo el proceso de escritura y el sustrato discursivo del posterior *Fragmentos de un libro futuro*:

A veces me siento muy próximo a la muerte. Me pregunto a quién puede serle útil esta observación. No escribimos al fin sobre lo útil, pienso. ¿Por qué no decir, pues, una evidente trivialidad? La proximidad de la muerte es el encuentro de dos superficies planas y desnudas que repeliéndose se funden. ¿Eso tan sólo? No sé. Pasar al otro lado no es bastante sin el testimonio cierto del testigo que no he acertado aún a transcribir.²⁸⁵

El poema no sólo anuncia de forma sumisa la muerte del poeta mismo, sino que también declara una desconfianza hacia la palabra poética, tachada de inútil, cuya raíz reside en ese testimonio que el poeta no ha logrado transcribir. De hecho, la muerte representada como la unión de dos fronteras, aclara la lectura de los poemas anteriores, en donde hacíamos referencia al espacio de la *differance* como separación entre el mundo de los vivos (de la memoria y del lenguaje) y de los muertos (del olvido y de la “antepalabra”). La única forma de alcanzar y volver al origen es pasar más allá del lenguaje, “al otro lado”, es decir, morir, lo cual representaría también la imposibilidad radical de toda poesía. Sobre esta distancia insanable se funda la idea y la esperanza del alumbramiento repentino, de la aparición de ese “último fragmento” (cfr. 'XXXVII' de *Treinta y siete fragmentos*), fragmento del origen que da sentido a todos los demás fragmentos y restablece la unidad, pero que existe tan sólo en su ausencia.

²⁸⁴ J. Á. Valente, 'Quisiera haber estado', en *No amanece el cantor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 501.

²⁸⁵ J. Á. Valente, 'A veces me siento', en *No amanece el cantor*, en *Obras Completas I*, cit., p. 502.

II.2.8 FRAGMENTOS DE UN LIBRO FUTURO

Fragmentos de un libro futuro es el último libro de Valente y se publica en el año 2000, a pocos meses del fallecimiento del autor, respetando así su voluntad de una publicación póstuma. Este dato resulta de fundamental importancia, en cuanto decreta un principio compositivo peculiar, que retoma la “linealidad” de *Treinta y siete fragmentos* y *El fulgor* y lo encanala en una escritura de tipo diarístico, es decir, que respeta una progresión cronológica y mantiene registro de las fechas y de los lugares de composición un viaje indefinido hacia la desaparición del sujeto. La obra, considerada por algunos un verdadero testamento lírico, mientras que por otros es el resultado de esta conciencia de la desposesión trasladada a su resultado último, no sólo representa el último capítulo de una larga y compleja trayectoria, sino que, precisamente a razón de su terminalidad, resume, depura, y reconstruye toda esa misma trayectoria.

En esto, la elección del fragmento como forma resulta particularmente importante, en cuanto el poeta tan sólo indica puntos discontinuos de la memoria, revelaciones que piden, tanto al escritor como al lector, complicidad y esfuerzo para reconstruir la unidad a la cual el fragmento apunta. El habla fragmentaria nace de la desaparición del sujeto y habita la frontera con el no ser:

El fragmento surge de la desposesión y busca recomponer la unidad. Al ofrecer tan sólo puntos aislados de la memoria, el fragmento nos obliga a reconstruirla en su totalidad. El fragmento daría un poco el punto en que la revelación de lo poético se produce. Se trata de ver lo invisible en lo visible, de ahí su gran poder de sugerencia. Por remitir a un más adentro de sí mismo, el fragmento tiene una posibilidad mucho mayor de abrir más horizontes al lector que el poema extenso. (...) En el caso de Valente, su fidelidad a la escritura fragmentaria va unida a su concepción de la poesía como acto de conocimiento, pues cuanto más extensa sea la zona de experiencia oculta tanto más hará la poesía por descubrirla. Esa tendencia al poema corto lleva la poesía a una zona de escritura que a Valente ha interesado cada vez más: la pre-palabra, ese mundo de lo presémico en donde el signo se hace latencia del lenguaje entero.²⁸⁶

El respeto de la línea cronológica se hace evidente si hojeamos la versión manuscrita de la obra, la cual no sólo lleva algunas notas suprimidas en fase de edición (más precisamente

²⁸⁶ A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit., p. 223.

algunos lugares), sino también enseña de cerca la coherencia de un poeta que se abandona totalmente a la voluntad de las palabras. Valente, al ser *Fragmentos* una obra conscientemente póstuma, por un lado renuncia de antemano a una proyectualidad discursiva, por otra parte renuncia a la corrección como forma de aproximación a ese núcleo de significación inasible. De hecho, los textos manuscritos no llevan casi correcciones, siguiendo así el dictamen que Valente expresa entre las páginas de *Notas de un simulador*:

La corrección nunca es corrección de lo esencial. En el proceso de escritura la palabra tanteante se va encontrando o se va engendrando a sí misma. La corrección consiste sólo en reajustes que la palabra esencial impone. El proceso prolongado al que el poema está sujeto para llegar a ser es el proceso sumergido o radicalmente interior de su gestación. El poema gestado es el poema natural. El poema sobre corregido es un producto artificial, como una gestación fuera del útero.²⁸⁷

La obra recoge noventa y dos textos, escritos durante la época que va desde 1991 hasta 2000, lo cual la convierte en la recopilación lírica más voluminosa del poeta. Al mantener constancia de las fechas de composición podemos ver cómo algunos de los primeros textos de *Fragmentos* coinciden con la escritura de *Paisaje con pájaros amarillos*. Estos y algunos más, por un total de dieciséis, confluyen en una recopilación intermedia titulada *Nadie* que se publica en 1994, la cual, según Valente, debía ser una primera entrega, seguida por otras a lo largo de los años, una prueba de lo que hubiera sido su obra final. Aunque *Nadie* sea un poemario de modestas dimensiones y, con la muerte del autor, haya sido absorbida por *Fragmentos*, estructura y principio compositivo de *Nadie* resultan totalmente distintos y nos permite vislumbrar la idea originaria del autor.

La ruptura del orden cronológico, la selección y la disposición de los textos manifiestan una voluntad discursiva precisa, es decir, un trasfondo temático o argumental que el poeta quiere expresar. La breve colección está encabezada por una pseudo-introducción titulada 'Palabra, libertad, memoria', que se compone de tres breves prosas de carácter metacrítico luego recopiladas también en *Notas de un simulador*. Los textos poéticos retoman de forma directa el discurso sobre la disolución de la identidad emprendido con *Paisaje con pájaros amarillos*. El poeta pone las premisas definitivas para lograr convertirse en “nadie”²⁸⁸,

²⁸⁷ J. Á. Valente, *Notas de un simulador* en *Obras Completas II*, cit., p. 459.

²⁸⁸ El sustantivo “nadie” recoge toda la reflexión acerca de la poesía impersonal y la estética de la retracción. Valga, por eso, cuanto dicho en en los análisis anteriores. En Fragmento de un libro futuro, sin embargo, se

sustantivo que, a estas alturas, concentra en sí toda la especulación intelectual y poética acerca del anti-biografismo, del anti-sentimentalismo, de la impersonalidad poética y del punto cero. En este sentido, *Nadie* no sólo representaría el punto de llegada de una trayectoria, sino también el umbral o *incipit* de *Fragmentos de un libro futuro*.

De hecho, es posible dividir el corpus de *Fragmentos* en dos bloques de textos, los cuales manifiestan una transición tanto a nivel formal que de tono, que podemos identificar como premisas/incipit y desarrollo. La primera parte presenta una continuidad evidente con *Paisaje con pájaros amarillos*: el tono elegíaco, la supuesta referencia al mismo tú lírico, la presencia de numerosos poemas en prosa. Al contrario, la segunda parte abandona de forma progresiva y casi por completo el tono melancólico y elegíaco mientras que el sujeto lírico es más referencial al yo empírico. El punto de transición se puede individuar a partir de una nota manuscrita al poema *Parque de figueroa* fechado el 29 junio de 1993 (la nota es de tres días más tarde, del 2 de julio), que dice: “Este es el último poema que escribí antes de comenzar el cuaderno”. Algunos meses antes, el 11 de enero de 1993, Valente escribe en su *Diario*: “El título de mi próximo (¿cuándo? ¿el último?) libro de poemas será *Fragmentos de un libro futuro*”²⁸⁹. Si a estos datos añadimos la publicación de *Nadie* como punto de inflexión en la trayectoria creativa de la época, podemos ver en qué temporada surgió la idea precisa de su última obra y cómo esto haya cambiado el rumbo del material que se había escrito hasta ese entonces.

Fragmentos de un libro futuro se abre con dos citas: “Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura/ e cas la lebre ab lo bueu/ e nadi contra suberna”, de Arnaut Daniel (acompañada por la traducción al castellano de Valente) y el endecasílabo de Juan Ramón Jiménez “Dios del venir, te siento entre mis manos”. Las dos citas juntas nos dan una idea precisa de la labor que subyace en *Fragmentos de un libro futuro*: por un lado su cercanía, al igual que toda la poesía de Valente, a la tradición, que aquí el poeta indica gracias al nombre del primer poeta en lengua romance; por otra parte, la dimensión espiritual y epistemológica en la cual se inserta *Fragmentos*, lugar

encuentran también titulados “anónimo: versión”. El objetivo último de la poesía valentiana es borrar el nombre del autor y, con ello, todo rastro de la experiencia biográfica. Señalamos, entonces, una reflexión acertada acerca del proceso de escritura “anónimo”, aunque se refiera a otro texto, cuyo título es de por sí explícito en este sentido: *Diario anónimo*. Véase J. Doce, 'Telar de nadie', en Campo de Agramante, N. 17, 2012, pp. 99-106.

²⁸⁹ J. Á. Valente, *Diario anónimo*, cit., p. 317.

último en el cual puede darse la revelación.

A pesar de las dos citas, el dato más interesante ofrecido por la apertura de *Fragmentos* es la presencia de un poema sacado de una obra anterior, y que se configura como poema-síntesis o poema-umbral de la obra. Se trata del fragmento 'XXXVII' de *Treinta y siete fragmentos*, que aquí recibe el explícito subtítulo de 'raíz de *Fragmentos de un libro futuro*'. Valga entonces la lectura que de este poema hicimos en el apartado II.1.8, aunque, por el principio de recolocación y resemantización que hemos visto en varias ocasiones, el fragmento adquiere un matiz añadido. *Fragmentos de un libro futuro*, entonces, sería la exploración de ese espacio de frontera que se extiende antes del “seco golpe del azar”, es decir, de la muerte. La conciencia del fin es también conciencia del agotamiento de una trayectoria, que aquí propone acercarse al límite infinito e indecible de la palabra. De ahí también la idea de futuro, que da al lector la responsabilidad de reconocer el valor de esta búsqueda ontológica, en cuanto sus resultados coinciden de forma irremediable con la desaparición física del autor. El último fragmento, recordamos, el fragmento que devuelve a los demás su propia unidad, es siempre ausente, se omite constantemente a sí mismo, habita en un futuro, o también en un pasado, inalcanzable. Entonces, el fragmento 'XXXVII' no sólo resume toda la idea que se esconde detrás de la poética de la retracción (impersonalidad, saber poético, materialidad de la palabra, nada creativa) sino que reconoce también el límite último del lenguaje lírico, límite en el cual *Fragmentos de un libro futuro* se mueve para buscar no sólo su propia conclusión, sino la conclusión de una trayectoria lírica que se funda en estas premisas.

La estructura progresiva del poemario agrupa materiales heterogéneos, que retoman distintos núcleos temáticos o discursivos en puntos a veces lejanos el uno del otro. Esta “macro” fragmentación nos dice algo acerca de *Fragmentos*: no se trata de una obra unitaria sino de varias, o más bien, de una obra que incorpora, temáticamente, la casi totalidad de la obra valentiana en un *unicum* estilístico. Para entender la extensión de la obra hay que ceder a la fuerza aglutinante de los fragmentos, que crean conexiones entre sí para buscar su propia unidad. *Fragmentos* pide al lector romper el orden establecido por el tiempo, para reconstruir el discurso subyacente en los textos mismos, aunque estos aparezcan siempre como unidades autónomas pero no aisladas.

Una de las líneas temáticas presentes es la representada por los textos derivados de una reescritura, que Valente indica como “versiones”. El segundo poema, por ejemplo, se titula 'Versión de un apócrifo: «Preguntas a un emisario»'. Como en muchos otros casos presentes y pasados, Valente niega al lector la posibilidad de individuar de forma clara la procedencia del hipotexto y, al mismo tiempo, la posibilidad de confrontar los textos e individuar así el punto de diferencia y la propia originalidad. J. Mayhew señala como fuente para este poema un texto del célebre poeta y pintor chino Wang Wei.²⁹⁰ El mismo autor de la dinastía Tang se esconde detrás del fragmento titulado 'Versión de Wang Wei, siglo VIII'. En este caso Valente indica el nombre del autor y, de forma muy ambigua, el siglo de pertenencia. Sin embargo, falta otra vez una indicación precisa acerca del texto leído por el poeta gallego que, en este caso, sería 'Respuesta al subprefecto Zhang', del cual Valente extrapola y reescribe los dos últimos versos. Otras versiones son 'Koan del árbol, versión', en el cual Valente escribe una propia formulación del célebre acertijo japonés; 'Versión de Takuboku, 1886-1912' y 'Versión de Li Po'.²⁹¹ También hay textos ekfrásticos derivados de la meditación sobre obras pictóricas, como en el caso de los poemas 'Paolo Uccello' (sobre 'San Jorge y el dragón') y 'Egon Schiele, *Lyriker*, 1911'. Resultan excepciones dos textos, ambos titulados 'Anónimo: versión', que en realidad son textos totalmente originales sobre los cuales volveremos más adelante. Sin embargo, el dato principal que sobresale de estas versiones se encuentra ya en su título, es decir, la voluntad de recordar el nombre de estos autores o artistas, como si la versión en sí fuera un homenaje no tanto al texto sino al autor mismo.

El mismo principio se encuentra en distintos textos que homenajean explícitamente los autores (Celan, Hölderlin, Lorca y Cernuda) recurriendo también a la idea de lugar que vimos en las obras anteriores: 'Tubinga, otoño tardío, 1991' (ciudad en la cual Hölderlin pasó los últimos años de su vida); 'Memoria de Paul Celan, en la muerte de Gisèle Celan-Lestrange, fines de 1991'; 'A Luis Cernuda, con una siemprevivas' (poema que narra la visita al lugar de su entierro); 'Viznar, 1988' (memoria de la visita al lugar de entierro de Federico García

²⁹⁰ Cfr. <http://jonathanmayhew.blogspot.com/2005/04/on-with-my-beckett-valente-article.html>

²⁹¹ Según Julián Jiménez Heffernan, la presencia de estas versiones, mutuadas sobre todo de la poesía china o japonesa respondería a un principio claro: “La poesía oriental atrae, no sólo por su minimalismo estético, sino por la fenomenología de la espera (ánimica) que estos poemas suelen escenificar”, en 'Más Valente: *Fragmentos para un libro futuro*', en *Los papeles rotos*, Abada, Madrid 2004, p. 194.

Lorca) y 'Campo dei Fiori, 1600' (en donde se quemó en la hoguera Giordano Bruno). En todo *Fragmentos*, el lugar adquiere la connotación de espacio en el cual coinciden acontecimiento biográfico y literario y se convierte en título de muchos poemas ('Cabo de Gata', 'Parque de Figueroas', 'Rue de Dragon' y 'Piazza S. Marco, 1996', 'Obradoiro', 'Orillas del Sar', por ejemplo).

En ambos casos (“versión” y “lugar”) el poeta parece actuar bajo la tensión de la *traslatio* o de la metonimia, ocultando así de forma sistemática datos que resultan remplazados por otros. En el primer caso se crea el homenaje, es decir, una idea abstracta del autor de referencia, mientras que en el segundo el nombre se oculta, sustituido por el lugar, incluso, y sobre todo, a la hora de dejar la palabra al yo empírico, que coincide así con el lugar del acontecimiento lírico, es decir, de la composición del texto.

Fragmentos puede considerarse como la etapa final de la búsqueda ontológica, tanto literaria como personal, del poeta. Si consideramos el tiempo dedicado a la escritura de este poemario, no resulta extraño reconocer, dentro del *corpus* textual, una evolución. La primera sección, no declarada, puede resumirse, en buena medida, en este breve poema, que manifiesta toda la continuidad con *Paisaje con pájaros amarillos*:

Pero tú, muerto,
ya no puedes llorar, llorarme.
Dime.
(*Insomnio*)²⁹²

La conjunción adversativa inicial “pero”, como vimos también en otras ocasiones, remite a una anterioridad no explícita, que representa el origen perdido de la sentencia. Ese tú, que está muerto, bien podría referirse al mismo tú lírico de *Paisaje*, así como la coincidencia de los planos de la acción (el difunto que debería llorar al vivo), la radical “nada” que embiste a los muertos (que no tienen memoria y no pueden cantar) y el rol del poeta en este diálogo imposible, que se dispone a acoger al otro para resucitarlo en el espacio del poema.

La segunda sección, por otra parte, abandona de forma progresiva el tono patético y se concentra más bien sobre el yo lírico, que resulta casi siempre referencial al biográfico. La

²⁹² J. Á. Valente, 'Insomnio', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 544.

cercanía de la muerte pone en tela de juicio la identidad del poeta, que se traslada a sí mismo en el espacio futuro de su ausencia, anticipando ese acontecimiento en el texto, convirtiendo la escritura en el ejercicio de disolución último. Si antes el poeta lloraba por el hijo, ahora llora por sí mismo hasta agotar su llanto, es decir, aceptando el fin. La progresiva conversión del poeta en “nadie” resulta emblemática en este poema, celebración del vacío y de la nada como formas de supervivencia del individuo: “Nadie. No estoy. No estás. ¿Volver? No vine nunca”²⁹³.

Se trata en todo momento de anticipar, en el espacio presente del poema, la ausencia futura del poeta, su desaparición, proceso visto como única posibilidad de abatir las barreras del sujeto para realizar la voz universal de la poesía. La figura del poeta póstumo se encuentra también en Baudelaire, entre otros, aunque en el *poète maudit* la idea de posterioridad adquiere más bien rasgos de supervivencia, de rechazo, por su ineptitud, al *modus vivendi* del tiempo en el cual está inscrito, más que de perduración o supervivencia a sí mismo: “Él mismo (Musil ndA) se sintió un autor fundamentalmente póstumo: «Tener que esperar la propia muerte para poder vivir, he ahí una auténtica acrobacia ontológica», escribió a su amigo Robert Lejeune”²⁹⁴.

En este sentido, la trayectoria del yo lírico dentro de la obra es progresiva pero tiene una representación textual discontinua, a causa de la naturaleza misma de la macroestructura del poemario. Sin embargo, colocando los textos según una sucesión temática, es posible encontrar una serie que tiene su principio explícito en el poema 'Proyecto de epitafio':

De ti no quedan más
que estos fragmentos rotos.

5 Que alguien los recoja con amor, te deseo,
 los tenga junto a sí y no los deje
 totalmente morir en esta noche
 de voraces sombras, donde tú ya indefenso
 todavía palpitas.

(*Proyecto de epitafio*)²⁹⁵

²⁹³ J. Á. Valente, 'Nadie', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 547.

²⁹⁴ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, pág. 469.

²⁹⁵ J. Á. Valente, 'Proyecto de epitafio', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 552.

El poema no declara sino el deseo, dirigido a sí mismo, de poder sobrevivir dentro de la materia de los poemas (“fragmentos rotos”). Los últimos versos resultan estremecedores, en cuanto manifiestan una aguda conciencia del fin inminente, pero también permiten al yo lírico vaciar el “tú” de sus implicaciones biográficas para volver a la impersonalidad típica de Valente, que aquí dialoga con sí mismo pero gracias al otro-tú del poema, destinado a acoger su memoria.

Esta serie sigue con más poemas que narran de forma explícita el enfrentamiento del poeta a la idea de la muerte. La frontera entre ser y no ser se hace más difuminada y el poeta empieza a vislumbrar su propia ausencia. Así es, por ejemplo, en 'Rue de Dragon':

5 Te vas saliendo
 un poco
 de la vida, over-
 lapping, borde-
 ando el límite impreciso en donde
 ya comienzas a estar
 lejano y próximo
 de este lado del día o aquel lado
 de sombra

(*Rue du Dragon*)²⁹⁶

Más allá de su contenido, que explicita el momento de ambigüedad frente a la realidad percibida desde la perspectiva de una muerte inminente, lo que nos interesa es como se representa esta idea desde el punto de vista gráfico-formal. No hay puntuación que interrumpa el flujo sintáctico del discurso, sin embargo el poeta recurre a una serie de encabalgamientos débiles para representar ese constante movimiento de aproximación al límite, de ruptura de la trayectoria existencial.

En 'Rue de dragon' destacan sobre todo el tercero y cuarto verso, en los cuales el encabalgamiento se logra gracias a la partición o ruptura del verbo en gerundio: “overlapping” en inglés, y su sinónimo en castellano “borde-ando”, en el cual se puede apreciar la creación de una pareja sustantivo-verbo que desdobra el sujeto de la frase siguiente (“bordeando” se refiere al tú del primer verso, “borde-ando” se refiere al yo empírico). La idea del límite existencial y de su traspase se encuentra también en el poema 'Piazza S. Marco,

²⁹⁶ J. Á. Valente, 'Rue du dragon', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 554.

1996', en donde el poeta llega a oír nada menos que la música de las esferas.²⁹⁷

Sobre una imagen análoga se construye también el breve poema 'Horizonte', en el cual la nada y el no ser vuelven a percibirse como positivos, como formas de supervivencia del yo. La línea de separación, el “horizonte” propiamente dicho, no es sino una proyección del hombre, no existe en realidad, en cuanto la realidad es un *unicum* inabarcable, que el hombre tiene que separar y fragmentar para llegar a conocer. Todo el poema juega con la tensión semántica que se crea entre terminar (con su forma negativa que indica el perdurar) y empezar. La misma idea de coincidencia entre ser y no ser en la nada se encuentra también en el breve poema 'Espacio' (“Y todas las cosas para llegar a ser se miran/ en el vacío espejo de su nada”²⁹⁸):

5 Interminable término al que llego,
donde nada termina,
donde el no ser empieza
interminablemente a ser
pura inminencia.

(*Horizonte*)²⁹⁹

La serie dedicada a la muerte del autor sigue con el poema 'Arco de triunfo' en el cual el poeta se despide no sólo de la vida, sino sobre todo de sus creaciones literarias, por fin libres del peso del individuo y destinadas a sobrevivirle:

5 Tal vez en el sediento, oscuro, rápido
deshacerse del día
te has ido transformando en otra cosa
límitrofe de ti,
no tú.
No vuelves
a encontrarte
si regresas a tuestas
al cuerpo que tuviste,

²⁹⁷ “La pitagórica música de las esferas, la intemporal música de lo divino, la de la creación, que se opone a cualquier otro lenguaje musical establecido”. J. Machín-Lucas, 'Fragmentos de un libro futuro de José Ángel Valente: el último viaje solipsista hacia el origen del ser y de la vida', en *Castilla, estudios de literatura*, 1, 2010, p. 16.

²⁹⁸ J. Á. Valente, 'Espacio', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 570.

²⁹⁹ J. Á. Valente, 'Horizonte', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 578.

10 al lugar donde ardiera
 hasta el blanco del sueño
 el hierro del amor.
 Depón tu rostro
 que ahora desconoces.
 15 Deja huir tus palabras,
 libéralas de ti
 y pasa lentamente,
 desmemoriado y ciego,
 bajo el arco dorado
 20 que arriba tiende el anchuroso otoño
 como homenaje póstumo a las sombras.

(*Arco de triunfo*)³⁰⁰

Desde el punto de lo fragmentario, este poema no ofrece mucho, en cuanto se trata de un texto de mediana extensión que presenta un discurso cumplido sin recursos especiales. Sin embargo, el poema en su entereza bien podría representar la cumbre de toda la investigación acerca de la impersonalidad y de la anonimia que ha movido toda la escritura de Valente a partir de 'Primer poema'. Con una emotividad algo extraña, sobre todo si pensamos en un poemario como *Al dios del lugar*, 'Arco de triunfo' toca de forma vital algunos temas importantes de la escritura poética de Valente: la conciencia de la transformación y del paso del tiempo (versos 1-5, con ese “no tú” que declara la supresión del yo lírico), la pérdida de identidad (versos 6-14, con esos dos últimos versos encabalgados que retoman el tema de la máscara “Depón tu rostro/que ahora desconoces”) y la confianza en el poder de la palabra, que hace de ella una entidad autónoma y limítrofa al poeta (“Deja huir tus palabras/ libéralas de ti”). Poema, entonces, de despedida, pero también de bienvenida de un mundo futuro en el cual, aunque el poeta esté ausente, vivirá su obra, inmortal porque por fin liberada de la pesada carga de lo biográfico.

La heterogeneidad formal de *Fragmentos* se puede apreciar en la vastedad de formas e incluso géneros presentes: al lado de los poemas en prosa hay poemas en versos, poemas- aforismo, versiones o reescrituras, y también pequeños fragmentos de narraciones líricas. Dentro de este último grupo destacan dos textos, que bajo la descripción y la diegesis esconden una profunda reflexión acerca de la escritura del propio Valente.

El primero, 'Nadie', vuelve a presentar la imagen del tanteo, de la aproximación a lo

³⁰⁰ J. Á. Valente, 'Arco de triunfo', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 555.

desconocido (la sombra) que hemos encontrado muchas veces, así como la idea del naufragio, de una realidad en ruinas, que era uno de los campos semánticos de *El inocente*:

Flotar en la incierta realidad del ser, tentar a ciegas lo improbable, no tener asidero en tanta sombra. Los cuerpos de los ahogados en la mar meditan boca abajo, pero no ven el fondo con los ojos vacíos. El anciano volvió con una antorcha e iluminó los barcos naufragados. Se alzó desde la noche un coro en una lengua imposible de interpretar. esta es la verdadera canción, pensaste, y luego te fuiste diluyendo, despacio, muy despacio, en lo no descifrable.

(*Nadie*)³⁰¹

El poema presenta el yo lírico visitando una playa donde observa la tragedia de un naufragio. El poeta encuentra su alter-ego en la figura de un anciano que ilumina el desastre con una antorcha. Sin embargo, desde la multitud de los cuerpos ahogados se levanta un canto indescifrable. Los muertos entonces pueden cantar pero lo hacen en una lengua ininteligible porque pertenece al origen, a lo que ha traspasado la frontera del ser. La conclusión del poema es sencilla cuanto sorprendente: el canto, para ser verdaderamente canto, tiene que ser pura inmanencia, enigma, lenguaje indescifrable. El canto en sí es puro significante, escritura presémica, que no busca significarse sino, al contrario, pide la suspensión tanto del lenguaje como de la especulación intelectual. Algo que R. Barthes reconoce al *haiku* y que lo convierte en forma de reconocimiento y no de explicación de lo real.³⁰²

El poeta es mero testigo y puede tan sólo reconocer, una y otra vez, la proximidad y la lejanía insanable, la *differance* al fin y al cabo, entre los dos mundos. De ahí su disolución, su conversión en “nadie”, es decir, su entrada en la nada del origen que ambos mundo, ser y no ser, comparten.

El segundo poema en prosa se titula 'Lotófagos' y alude, por el argumento presentado, al canto IX de la *Odisea* y también al célebre cuento de Borges 'El inmortal':

³⁰¹ J. Á. Valente, 'Nadie', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 553.

³⁰² R. Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 2004, p. 87.

Estábamos en un desierto confrontados con nuestra propia imagen que no reconocíamos. Perdimos la memoria. En la noche se tiende un ala sin pasado. Desconocemos la melancolía y la fidelidad y la muerte. Nada parece llegar hasta nosotros, máscaras necias con las cuencas vacías. Nada seríamos capaces de engendrar. Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso el recuerdo?

(*Lotófagos*)³⁰³

La voz lírica es representada por una multitud anónima, compuesta por los lotófagos que, comiendo de esa flor, han perdido por completo la memoria. El poema vuelve a tocar la condición que es propia de los difuntos, es decir, el olvido, que al perder la memoria pierden su propia identidad y también la posibilidad de crear, o sea, de cantar. tan sólo quien es vivo, quien mantienen su memoria, puede conservar la identidad del otro en la palabra poética pero esto pide la supresión del yo, como forma de acoger en sí mismo el otro.

El tercer y último poema en prosa escogido es un breve texto de carácter metapoético, análogo a los que se encuentran en *Notas de un simulador*, con la única diferencia de que en este caso Valente asume un pronombre de primera persona plural y se dirige a una tercera persona singular. El poema habla de la obra del mismo Valente por medio de una imagen parecida al anterior 'Nadie', en cuanto la voz lírica reconoce el carácter enigmático e indescifrable de la poesía. La respuesta al enigma, sin embargo existe pero está oculta, de forma parecida a ese “último fragmento” del poema 'XXXVII' de *Treinta y siete fragmentos* que encabeza *Fragmentos de un libro futuro*:

tan sólo escribe criptografías. Sigue en su hechura las técnicas instintivas del disimulo y de la ocultación. Percibirlo, hace esas composiciones inquietantes. Tal vez hay en una de ellas, en la que acaso constituya el centro del laberinto, un secreto, un tesoro escondido. Pero no sabemos cual es.

(*Estética*)³⁰⁴

Poema emblemático de la búsqueda valentiana de la nada y del “dios” del lenguaje es el poema 'La nada', cuyos últimos dos versos remiten de forma directa al *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (versos 54-55). El poema trata el tema del *dios absconditur*, es decir, el dios que se esconde en su propia revelación, tema también difundido en la cábala. Sin

³⁰³ J. Á. Valente, 'Lotófagos', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 553.

³⁰⁴ J. Á. Valente, 'Estética', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 550.

embargo, en la perspectiva de Valente, tenemos que ver el poema como la coincidencia entre búsqueda ontológica y espiritual, de igual manera que en *Al dios del lugar*, con la búsqueda de la palabra. El poema no sólo es importante por cerrar de forma definitiva la ambigüedad que rodea su interés hacia las místicas, sino también por determinar, de manera implícita, la naturaleza fragmentaria de la palabra poética:

Estás
 en tu luz no visible, no engendrado,
 único, el único.
 5 Se posa tu mirada
 en la ausencia de ti o en la no descifrable
 irrupción de tu forma en tu vacío.

 Y allí dejas las huellas de tu paso.

 Salí tras ti.
 10 Devuélveme a tus ojos
 que llevo en mis entrañas dibujados.

 (*La nada*)³⁰⁵

Al igual que en el *Cántico espiritual*, el yo lírico se dirige hacia un tú, del cual lamenta la ausencia. Sin embargo, ese tú, la divinidad, que habita en la nada que ella misma ha creado, deja rastros (las huellas) que el yo lírico puede seguir. El dios de la *differance*, entonces, queda oculto en su propia revelación, es decir, la palabra, y la palabra señala también la vía hacia el origen, como si fuera fragmento de una unidad inalcanzable.

El siguiente poema escogido retoma el tono melancólico de *Paisaje con pájaros amarillos*. La imagen de apertura remite al léxico de la ruina y dibuja un mundo destrozado por la ausencia del otro:

Todo está roto, mutilado, mudo,
 caído a ciegas
 desde un cielo sombrío.
 5 Nada
 me alumbra en esta hora.

 El otoño destila delgadas babas pálidas
 que amenazan la tenue
 cintura de los álamos,

³⁰⁵ J. Á. Valente, 'La nada', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 571.

10 grises los álamos de plata gris al borde
de tanta y tanta noche.

¿Dónde estás tú?, pregunto, y sólo
ese yo que soy tú podría responderme.

15 Hay un eco infinito en los vacíos
desvanes tristes de la infancia perdida.
Y no encuentro las huellas de tu paso,
que tal vez fuera el mío.

¿Cuándo?
¿Dónde?

(Vacío)³⁰⁶

Si 'La nada' celebraba la ausencia como forma de creación, “vacío” define la ausencia como fuerza negativa. Los dos términos, que a menudo hemos empleado como sinónimos, aquí indican dos fuerzas opuestas, una positiva y la otra negativa. Entonces, aunque se hable de “vacío” en el sentido de la disolución del yo empírico y de la impersonalidad, tenemos que entender que Valente se refiere a la “nada”.

Leyendo el poema encontramos dos pasajes interesantes, en cuanto hacen referencia a *Paisaje con pájaros amarillos*, por un lado, y al poema sobre el *dios absconditur*, por otro. En los versos 11 y 12 el poeta habla de forma explícita de la coincidencia entre yo y tú lírico que vimos en *Paisaje*, confirmando nuestra especulación. Por otra parte, en la estrofa siguiente, vuelve la imagen del poema “La nada”, en el cual el poeta sale tras los pasos del dios ausente, sólo que en este caso la búsqueda está frustrada por estar dirigida hacia el hijo-otro, que no puede, necesariamente, volver a la vida. De ahí, entonces, el valor negativo del vacío, en cuanto, a diferencia de la nada, no lleva a ninguna revelación sino al fracaso, a la reiterada conciencia de la imposibilidad de vencer a la muerte.

Para concluir hemos elegido el poema que cierra la colección, un *haiku* escrito tan sólo dos meses antes de la muerte del autor. Con mucha razón este poema se cita con la misma frecuencia de '«Serán ceniza...»' y no sólo por cerrar el ciclo lírico de Valente, sino sobre todo por su valor estético y conceptual. La búsqueda espiritual, ontológica y poética de Valente se concluye con este poema de tan sólo diecisiete sílabas, en el cual el autor ya ha desaparecido,

³⁰⁶ J. Á. Valente, 'Vacío', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 573-574.

se ha convertido en voz anónima (como indica también el título), entidad “metahumana”³⁰⁷, que puede observar(se) desde lejos como si fuera otro de sí mismo:

Cima del canto.
El ruiseñor y tú
ya sois lo mismo.

(Anónimo: versión)³⁰⁸

'Anónimo: versión' o 'Cima del canto', es el claro ejemplo de lo que entendemos con “lirica negativa” cuando hablamos de la poesía de Valente. Poesía de la sustracción de la identidad, del vaciamiento de uno mismo, para lograr una coincidencia con la palabra, unión absoluta entre hablante y habla, que así puede convertirse en himno a lo eterno inmanente, del cual el ruiseñor es también símbolo.³⁰⁹

Los términos finales de cada verso producen una cadena de significación explícita en este sentido: canto-tú-mismo. Con este poema se produce, por fin, la esperada y anunciada disolución del poeta en la palabra, y lo que queda de esta experiencia extrema es un poema breve, que retoma la forma tradicional del haiku así como se ha recibido en Occidente, desprovisto de objeto, que tan sólo remite a sí mismo, a su posibilidad de enfrentarse a la muerte para celebrar la vida, resumiendo así toda la trayectoria de *Fragmentos de un libro futuro*: “estos fragmentos que reúne Valente para su libro póstumo permanecen desasidos de cualquier dependencia a un contexto; se trata de un *decir* llevado hasta una depuración extrema y despojado de cualquier tipo de referencia circunstancial”³¹⁰.

³⁰⁷ Según la formula de Heidegger con la cual se refiere a la poesía de Hölderlin «Dichter des Dichter» (poeta del poeta), cfr. G. Agamben, G., 'No amanece el cantor', en C. Rodríguez Fer, *Material Valente*, cit., p. 55.

³⁰⁸ J. Á. Valente, 'Anónimo: versión', en *Fragmentos de un libro futuro*, en *Obras Completas I*, cit., p. 582.

³⁰⁹ Valente recupera el valor simbólico que esta ave tiene en la tradición: canto a la muerte para los Románticos y motivo elegíaco en la antigüedad, el ruiseñor anuncia la llegada a la primavera, la resurrección de la naturaleza, en un acto estético que se significa a sí mismo. Véase A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit., p. 256. Para el sintagma “lirica negativa” véase el ensayo de Marcos Canteli 'Fragmentos para una lirica negativa', en el cual el autor reflexiona sobre la “*via negationis*” que lleva Valente a formular su poética de la retracción: en *La página*, N° 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009, pp. 39-45.

³¹⁰ I. Hernández Gutiérrez, 'Lectura de *Fragmentos de un libro futuro*: el pasado *à venir* en la obra de José Ángel Valente' en M. Agudo y J. Doce (eds.), *Pájaros raíces*, Abada, Madrid 2010, p. 323.

II.2.9 CONCLUSIONES

En este capítulo hemos vuelto a investigar las distintas formas que una supuesta estética del fragmento tomaría dentro de la escritura lírica de José Ángel Valente. Todo el capítulo se ha centrado en la segunda etapa de la trayectoria lírica de este autor, que se manifiesta de forma concreta, *grosso modo* con la publicación de *Interior con figuras* (1976) y termina con la muerte del autor en el año 2000 y la publicación póstuma del poemario *Fragmentos de un libro futuro*. Esta segunda etapa se caracteriza por radicalizar las tensiones de la primera, y para llevar a cabo una confluencia de las mismas, dentro de la que se ha llamado “estética de la retracción”. La producción lírica se acompaña por una extensa reflexión crítica, que encuentra lugar en los distintos libros de ensayo que Valente escribe y publica en esta época, y que son señal de la madurez intelectual del poeta. Al lado de una más asidua frecuentación de las literaturas místicas, adquiere más influencia la relación con las artes plásticas y la música. Se asoman también nuevos temas (como el erotismo), que se ponen al centro de las preocupaciones del autor, mientras desaparecen otros (la línea “social”). Etapa rica de sugerencias y de aciertos, que enseña de forma contundente en cada obra la evolución hacia una poesía que es, a la vez, búsqueda espiritual, ontológica y estética. El fragmento, punto focal de nuestro trabajo, se convierte, en sus distintas connotaciones, en la idea misma de expresión lírica. Más que formas puramente fragmentarias, nos enfrentamos a una idea de poesía como experiencia del fragmento: revelación, inefable, límite cognitivo del lenguaje, disolución del yo y de la memoria, supresión de la proyectualidad no son sino expresiones de una búsqueda unitaria del origen perdido, de lo que no puede tener nombre y que se esconde, dándole origen, detrás del lenguaje.

La segunda etapa puede dividirse en algunos ciclos distintos: el ciclo de *Interior con figuras* (que comprende *Material memoria* y, en adenda, *Tres lecciones de tinieblas*); *Mandorla* y *El fulgor* (ciclo del cuerpo y del eros); *Al dios del lugar*; *No amanece el cantor* y *Fragmentos de un libro futuro* (que manifiestan una continuidad entre la última parte del primero y el inicio del segundo). El léxico valentiano parece encontrar una coherencia propia, así como las estructuras de las obras (incluso las que responden a la “composición lineal”) se

hacen más orgánicas, prosa y verso conviven el mismo espacio expresivo, mientras desaparece por completo el uso de recursos diegéticos y los poemas se hacen, tendencialmente, más breves y lapidarios.

Interior con figuras concibe el espacio interior y psicológico como espacio de la representación y de la figuración. Se abre aquí de forma oficial la investigación acerca de la “memoria de las palabras”, del enigma del origen que solo puede ocultarse en la palabra poética vista como materia. Este poemario tiene sus raíces en la primera etapa, con la cual no hay ruptura evidente, y de la cual reúne las tensiones dispersas, sobre todo a partir de la búsqueda de una poesía impersonal y de la abolición del yo empírico. El poeta se centra, sobre todo, en buscar la conexión y la coincidencia entre el arte de la palabra y las artes plásticas y figurativas. La palabras está al poema como el color a la pintura, ambos son materias de la representación y expresiones de una misma experiencia artística. De ahí la mayor presencia de textos de carácter ekfrástico o derivados directamente de pinturas o composiciones musicales. En esta obra se hace visible la influencia de las literaturas místicas, en cuanto poeta y religioso comparten el mismo afán hacia la búsqueda del origen que pone a prueba los límites del lenguaje. Vacío, nada y silencio se convierten en formas de representación de lo incomunicable.

Material memoria no es sino una extensión de la obra anterior aunque con una única diferencia, es decir, la brevedad del poemario, que también no se conforma con una repartición en secciones. La gran novedad presentada por *Material memoria* es la incorporación de unas prosas críticas en donde por primera vez Valente expresa sus ideas acerca de la composición y habla de forma explícita de la nada como principio creativo, así como de la “pasividad”, conceptualizando la “estética de la retracción”.

Tres lecciones de tinieblas por otra parte, es un poemario muy breve y de identidad muy fuerte, análogo a los “a parte” que vimos en la primera etapa de la escritura valentiana. Valente toma un género musical y lo vierte en poesía. La influencia de la cábala resulta evidente, así como la búsqueda de principios aplicables a la creación poética en otros ámbitos. Destaca aquí la autolectura final del propio Valente, en la cual él mismo comenta y explicita la *ratio* detrás de la obra, destacando el concepto de *Ursatz* y de variación.

Mandorla abre oficialmente la fase de la edad de madurez. Es el poemario más célebre de

Valente, a pesar de ser uno de los más oscuros, en el sentido de que en *Mandorla* confluyen de forma nueva todos los discursos, los temas y las preocupaciones propias de su universo estético e intelectual. *Mandorla* es también la obra del eros, en donde el elemento erótico surge de forma inesperada y se pone al centro de su sistema de pensamiento, como punto de llegada y reanudación de su escritura: experiencia del otro, disolución del yo, abatimiento de las dualidades, materialidad de la palabra, vacío y nada como principios creativo etc. Con esta obra Valente parece enseñarnos cómo su idea de una poesía fragmentaria sea en realidad aparentemente equivocada, en cuanto el poeta apunta siempre a la unidad. Esto es uno de los problemas principales que hemos destacado en el primer capítulo: el fragmento manifiesta siempre una melancolía hacia el origen perdido y así es también para la poesía intrínsecamente fragmentaria.

El fulgor expande el tema erótico en términos más generales. Más que el acto erótico en sí, lo que aquí adquiere importancia es la centralidad del cuerpo en la experiencia lírica. La palabra poética tiene origen en el cuerpo, no es puro acto del pensamiento si no de la corporeidad del ser humano. Toda la reflexión acerca de la materialidad de la palabra encuentra su emblema en el cuerpo que a esa palabra da origen y permite vivir.

Al dios del lugar representa la cumbre de la búsqueda ontológica del lenguaje. Poemario lúcido y preciso es también el libro de la búsqueda del “dios” que vive en la *differance*, en el espacio que separa experiencia y lenguaje. Toda la obra investiga ese espacio y vive el lenguaje como límite y residuo. De ahí la presencia de un extendido léxico de la ruina y de la partición, que representa la coincidencia más acertada entre poética del fragmento y expresión formal.

No amanece el cantor es un poemario enteramente compuesto por prosas líricas y partido por la mitad a causa de acontecimientos en la vida del poeta. Esta línea de demarcación señala el inicio de la fase final, tanto de la vida como de la escritura, de Valente. La primera sección sigue la línea de los poemarios anteriores, mientras que la segunda, de tono marcadamente elegíaco, es un poemario sobre la ausencia, sobre el olvido y la disgregación de la identidad y memoria. El yo empírico vuelve a ocupar una posición central dentro del discurso lírico, sin traicionar las premisas sobre la poesía impersonal. Se trata de un resultado sin pares dentro de la obra valentiana y que confirma toda la especulación, las tentativas y también los logros a

veces discontinuos, de este autor.

Fragmentos de un libro futuro, obra concebida como póstuma a lo largo de casi diez años de escritura, cierra la trayectoria lírica del poeta y se presenta a la vez como testamento lírico y resumen de toda la poesía valentiana. Escrito según un estricto orden cronológico, *Fragmentos* propone una estructura y unos textos heterogéneos, que piden al lector una intimidad con el texto sin precedentes. Obra del adiós, *Fragmentos* es, entre otras cosas, una larga reflexión acerca de la muerte y de la desaparición como actos de liberación de la poesía de la carga pesada del autor como entidad biográfica.

II.3 ADENDA

El aspecto fragmentario de la obra lírica de Valente se puede extender también a otras obras, “paralíricas”, de carácter misceláneo o de género distinto. Considerando que nuestra atención se ha centrado en la obra lírica de este poeta, hemos decidido no incluir en nuestro análisis ninguna lectura de la obra narrativa³¹¹ o de la ensayística (en donde el dato puramente formal y estructural está subordinado al contenido). En este apartado daremos noticia, de forma sintética, de cuatro obras: *Cántigas de alén*, *Cuaderno de versiones*, *Notas de un simulador* y *Diario anónimo*.

En el caso de *Cántigas de alén* nos encontramos frente a una obra lírica en su pleno sentido, que nada tiene que envidiar a las obras “mayores” del poeta. Sin embargo, al ser el gallego la lengua escogida para escribir este poemario, hemos decidido reducir el espacio del análisis para no incurrir en errores de interpretación y no traicionar sus premisas fundamentales, al no dominar de forma contundente ni la lengua gallega ni los rastros culturales propios de esta tierra.

Cuaderno de versiones, como anticipado en varias ocasiones, es una antología de poesía en traducción, que recoge la labor traductiva de Valente. Se trata de una antología personal, a veces incluso íntima si se quiere, en la cual el poeta se confronta con el texto ajeno, lucha con él, se abre al diálogo, asimila la palabra de otros autores o se reconoce en ella.

Por lo que concierne *Notas de un simulador* y *Diario anónimo*, se trata de dos obras dependientes, en cuanto la primera es una selección de textos contenidos en la segunda. *Notas de un simulador* es una colección de breves prosas de carácter metapoético y metacrítico, que se acerca mucho al aforismo y al fragmento filosófico romántico. *Diario anónimo*, por otra parte, es el diario privado del autor, extenso corpus de escritura fragmentaria, que abarca cerca de cuarenta años de acontecimientos, reflexiones y lecturas.

³¹¹ Con respecto a la obra narrativa señalamos el trabajo de Manuel Fernández Rodríguez titulado *El tejedor de redes. Análisis integral de la obra narrativa de José Ángel Valente*, Deputación provincial de Ourense, Ourense 2006.

II.3.1 CÁNTIGAS DE ALÉN

Cántigas de alén es un poemario enteramente escrito en lengua gallega. En un epígrafe inicial podemos leer la dedicatoria a Vicente Risco, “mestre”, lo cual colocaría el poemario en una dimensión de homenaje, no tanto a Vicente Risco en sí, sino a los años de juventud de Valente, a su tierra natal, a su actividad formativa e intelectual de esos años y también a la tradición lírica galaico-portuguesa, que Valente volvió a descubrir y apreciar plenamente en su madurez.

Cántigas es el único poemario en lengua gallega escrito por Valente, y resalta de forma inmediata su afinidad con *Fragmentos de un libro futuro*, en cuanto propone la misma estructura “abierta”, que se ha ido formando por entregas sucesivas no programáticas y sin un preciso argumento inicial. El aspecto fragmentario primario de esta obra, entonces, reside en su relación discontinua con el tiempo y su resistencia a la hora de manifestar de forma clara un centro argumental. *Cántigas* es el territorio del regreso, psicológico y lingüístico, a un tiempo y un espacio anterior a la ruptura (el exilio), es el poemario que mejor interpreta la noción de “lugar” que hemos encontrado en distintas ocasiones. Poema como territorio de la libertad, que existe a pesar de todo tipo de frontera. Valente, poeta europeo, no manifiesta aquí ningún revanchismo nacionalista, sino escoge el gallego como forma lingüística de colocarse en el origen, aunque esto signifique realmente sacar a la luz la vacuidad del yo biográfico. En su constitución, por así decir, marginal, Valente anticipa de casi una década esa unidad ético-estética que se manifiesta tan claramente en *Fragmentos de un libro futuro*. El gallego, aunque lengua materna, actúa como forma de suspensión de la trayectoria valentiana y permite al poeta salir de sí mismo para vislumbrar el puro centro de su propia poética.³¹²

El poemario se divide en tres secciones, editadas de forma discontinua en tres ocasiones distintas: *Sete cantigas de alén* (1981), *Cántigas de alén* (1989) y su última y definitiva

³¹² A este propósito véase la introducción de Andrés Sánchez Robayna en *Obras Completas I*, pág. 53. Para un análisis sistemático de *Cántigas de alén*, de su origen y de su rol en la obra poética valentiana, se señala *Cántigas de alén*, edición e introducción de Claudio Rodríguez Fer y traducción al castellano del poeta César Antonio Molina, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela 1996. También resulta interesante la contextualización dada por el mismo Valente en el ensayo 'Figura de home en dous espellos', en *Obras Completas II*, págs. 1535-1554.

edición de 1996. La composición de *Cántigas de alén* es entonces paralela a la de los mayores poemarios de la segunda etapa valentiana, incluyendo en esta también la primera parte de *Fragmentos de un libro futuro*. De ahí la heterogeneidad relativa de sus secciones, escritas como verdaderos libros autónomos, y la homogeneidad interna de las mismas, lo cual recuerda la estructura de *Breve Son*.

El poemario se compone de veinte poemas (siete en la primera sección, ocho en la segunda, cinco en la tercera) lo cual hace de este libro una obra breve pero de fuerte identidad.

El título propone una variación en la acentuación de la palabra tradicional *cantiga* para así poderla asociar a la palabra “canto”, aspecto visible sobre todo en la primera sección, en la cual los recursos fonéticos y melódicos destacan de forma más clara. La palabra *alén*, por otra parte, tiene una connotación antropológica más marcada en gallego y llega a simbolizar lo que trasciende la historia.³¹³

Los poemas de la primera sección no llevan título sino están simplemente numerados y trazan un preciso camino de regreso o *nostos* hacia un punto transhistórico o del origen. El primer poema presenta la imagen del barquero (que remite a 'Tres canciones de barcas' de *Breve Son*), mientras el poeta suspende el tiempo de la vida y asume la muerte como manera para alcanzar el puro canto. El segundo poema es una investigación del *logos* y presenta una imagen análoga a los textos metapoéticos de *Mandorla*, con las aguas, el fondo y el verbo como matriz del movimiento y de la vida. El tercero es una declaración de *saudade*, en el cual el poeta se inserta en el recuerdo por medio de la aceptación del exilio. El cuarto anticipa una descripción metapoética impalpable, a la manera de *Al dios del lugar*, mientras el quinto es un poema erótico que anticipa de algunos años *Mandorla* (aparece incluso el sustantivo *améndoa*, almendra). El sexto es un poema sobre la desposesión, mientras el séptimo y último incluye un tú femenino y es un poema de amor.

La segunda sección se compone de textos medianamente más extensos y de versificación más breve. Destacan un poema dedicado a Rosalía de Castro ('Rosalia'), otro titulado de forma genérica y alusiva 'Homenaxe' y, sobre todo, algunos poemas dedicados al exilio, es decir, a la ruptura de la continuidad de la vida, a la pérdida del lugar originario y de la identidad ('Figura' y 'De amigo').

³¹³ A. López Castro, *En el límite de la escritura*, cit., pp. 69-70.

La tercera y última sección cuenta con una prosa extensa, 'Paxaro de prata morta', de carácter narrativo y autobiográfico, a pesar de ser su incipit "Eu nací en ningures. Ou non nacín. O nacín -de ter nacido, se ben cadra- nun lugar que xa non eisiste.". Sobre esta disolución de la identidad vuelve también la prosa siguiente, 'Máscaras', mientras 'Romanxe' retoma los recursos fonéticos y prosódicos de la primera sección (análogos a los de la primera sección de *Breve Son*) y presenta una fuerte connotación cultural. Concluyen la colección dos poemas ('Cobixa de lonxe' y 'Cántiga de eterno inretorno'), cuyos títulos se encuentran entre paréntesis al final de los respectivos textos, que contienen la clave interpretativa del poemario: poemas del exilio, de la imposibilidad del regreso, pero también poemas de la suspensión, de la *differance* insanable entre palabra y origen.

Cántigas de alén, entonces, no tiene que ser leído como el poemario de la melancolía hacia un lugar y un tiempo precisos, sino como la obra de la nostalgia del origen, del verbo que recompone la unidad y vuelve a dar sentido al individuo y a la realidad. Valente trata aquí de forma clara y contundente el tema de la disolución de la identidad y de la mistificación intrínseca de lo biográfico. Esto no sorprende, sin embargo, al imaginarnos el autor confrontarse con su propia sombra, con las posibilidades que el exilio, es decir, la ruptura, ha borrado de forma definitiva.

II.3.2 CUADERNO DE VERSIONES

Cuaderno de versiones se publica en 2002 y es una recopilación de la casi totalidad de la labor traductiva que Valente mantuvo durante casi cincuenta años. La composición de la obra responde simplemente al gusto personal del poeta, que encuentra en estos textos el lugar en donde confrontarse, dialogar, asimilar, textos y autores que aprecia particularmente: “sus versiones suelen ser un pulso o una lucha con el texto que aprecia, que lo influye o entorno al cual gravita de algún modo para meterse con él y extraerlo de su lengua original hacia el castellano o el gallego propios”.³¹⁴

Los autores que entran en esta antología pertenecen a distintas épocas, lenguas y culturas. Junto a John Donne (representativo de los metafísicos ingleses) encontramos muchos textos de Montale, Celan, Kavafis, Jabés pero también textos sueltos de Thomas Dylan, Hopkins e incluso algunas versiones en gallego de Hölderlin entre otras cosas.

La elección del término “versión” nos da un primer indicio sobre la naturaleza de estos textos, en cuanto el poeta quiere librarse de la pesada carga (tanto práctica cuanto teórica) del término “traducción”, y señalar, más bien, una distinta postura a la hora de enfrentarse al texto ajeno. A pesar de esta consideración, las versiones contenidas en *Cuadernos*, no tienen porque ser vistas como una labor puramente creativa, de apoderamiento, en la cual se note la intrusión del poeta en el texto ajeno. Más bien, la traducción valentiana es extremadamente respetuosa de la palabra, del signo incluso, ajena. Si por un lado podemos suponer un dominio distinto de las varias lenguas extranjeras (se sabe que Valente hablaba de forma perfecta tanto el alemán como el francés y el portugués) por otro es manifiesta la aplicación del principio de pasividad y escucha, incluso de renuncia. Al igual que el exegeta de los textos sagrados, el poeta mantiene una adherencia constante al texto ajeno y propone una traducción que, en la mayoría de los casos, es poco más que interlinear. Precisamente en esta labor, Benjamin, en su célebre ensayo *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), señalaba el ideal arquetipo de toda

³¹⁴ J. Á. Valente, *Cuaderno de versiones*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2002, p. 7. En la recopilación, presente también en *Obras Completas I*, queda excluida la traducción de *El extranjero* de Albert Camus, que se puede encontrar todavía en Alianza.

traducción.³¹⁵

De esta manera, el poeta logra indicar el espacio vacío, lo incomunicable e incomunicado, que se encuentra entre las palabras y en las palabras mismas. Se trata de ese centro de significación que subyace en toda obra literaria y por el mero hecho de existir pide ser traducida una y otra vez. Toda la especulación acerca de la “antepalabra”, del trasfondo preverbal inagotable sobre el cual nace la palabra poética puede entonces trasladarse a la práctica traductiva, en la cual el texto ajeno se convierte en la experiencia del origen, o por lo menos, en señal de la misma. De ahí el interés hacia el aspecto fragmentario de esta labor y de ahí, también, esa actitud de pasividad que asume el poeta, que tiene que ser visto como la voluntad de conservar el tejido preverbal, el silencio y la ambigüedad, que constituyen el texto mismo, sin abrirlos a un sentido cumplido, en cuanto sus misma naturaleza niega ese cumplimiento.³¹⁶

Si quedamos con la idea de Benjamin que el traducir conserva un residuo de inacabado podemos suponer que el poeta-traductor está llamado e impulsado por el texto a continuas aproximaciones. Traducción como tanteo, análogo del proceso de conocimiento lírico practicado ex novo. El trasfondo de incomunicabilidad del texto ajeno se convierte en centro de significación, que el poeta-traductor interroga por medio de la simbolización, de modo que se manifiesten las tendencias implícitas en el texto de origen.³¹⁷

Este proceso, que corresponde a un verdadero descenso por parte del poeta-traductor al centro mismo de la creación literaria, responde a dos necesidades: por una parte, la asimilación y la resemantización del hipotexto, por otra, la creación de un espacio en el cual se crea un diálogo con la palabra del otro. Ambas necesidades toman forma en una cadena textual que tiene su raíz precisamente en las traducciones contenidas en *Cuaderno de versiones*, y que da sus frutos en la obra propiamente lírica de Valente. Paul Celan y Edmond Jabès resultan emblemáticos de este proceso, en cuanto la traducción casi literal de sus textos manifiesta la cercanía estética e intelectual con Valente, la cual encuentra luego un espacio apropiado de asimilación en la obra lírica, en donde el poeta llega a aludir, resemantizar,

³¹⁵ W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2002, p. 52.

³¹⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 45 y 62. Sobre la “renuncia” como actitud del traductor véase Manuel Fernández Rodríguez, 'Escritura como renuncia. As traduccions de José Ángel Valente', en *Viceversa*, N. 11, 2005, pp. 9-22.

³¹⁷ Cfr. W. Benjamin, *Angelus novus*, cit., pp. 39-50.

retomar imágenes o conceptos esenciales que en estas traducciones se encuentran intactos.

Cuadernos de versiones posee por ello un inmenso valor documental, en cuanto no sólo tiene cuenta de influencias que no se pueden registrar de forma directa ni en la obra ensayística ni en la lírica, sino que da cuenta también del proceso por el cual Valente crea su propia tradición de pertenencia y su espacio de comunión y diálogo. Con respecto a este propósito, las introducciones a las versiones de Celan resultan explícitas: “El propio Celan sentía que su escritura pedía un diálogo, negaba el solipsismo romántico”³¹⁸, mientras que sus propias versiones se consideran como “apuntes de una conversación titubeante, apenas ya posible”³¹⁹.

La traducción, entonces, es la práctica en la cual se manifiesta de forma más clara la “poética de la retracción” valentiana, en cuanto el poeta se confronta con una entidad otra, tanto textual como autorial. También es en este contexto donde la noción de “palabra material” se hace más clara, en cuanto el poeta, en su labor transpositiva, utiliza el signo verbal como material de trabajo, interviniendo lo menos posible. La versión valentiana, entonces, más que un intento de sustitución y complementariedad es, en muchos casos, una invitación a la lectura y a la entrada en un espacio íntimo de comunión. El poeta-traductor alcanza la transparencia, se sumerge en la anonimidad que su trabajo requiere, asumiendo plenamente el sentido de esa tarea infinita y efímera que es la traducción. En este sentido también podemos reconocer una proyección del anti-sujetivismo y de la impersonalidad hacia los cuales tiende de forma constante la obra lírica de Valente, y que se manifiesta de forma aún más contundente precisamente en las versiones, interpolaciones y citas que él mismo disemina en su obra, y de los cuales muchas veces resulta difícil señalar las fuentes exactas, como ya hemos visto en distintas ocasiones, respondiendo así a esta lógica del doble espacio (traductivo y creativo) en el cual las identidades quedan disueltas en el mismo espacio del poema.³²⁰

³¹⁸ Ibidem, p. 24.

³¹⁹ J. Á. Valente, *Cuaderno de versiones*, cit., p. 233.

³²⁰ A esta reflexión, que no acaba de ser sino un esbozo, cabe añadir la idea de un proceso traductivo percibido en sí mismo como fragmentario. El tema resulta intrigante, aunque su desarrollo necesitaría competencias que exceden las que hemos presentado en este trabajo. Señalamos en este sentido un libro, en el cual el autor lleva a cabo una comparación entre las teorías traductológicas expresadas por Benjamin y Derrida. El tratado deja entender, entre líneas, esta relación entre fragmento (más bien fragmentariedad) y traducción. Véase por todo ello Davide Saraniti, *Messianesimo e traduzione*, Casini, Roma 2009.

II.3.3 *Diario Anónimo y Notas de un simulador*

Notas de un simulador (1997) y *Diario anónimo* (2011) caben perfectamente dentro de ese género/contendor que podemos llamar *cahier* literario. El cuaderno literario, ha sido definido como “forma breve por excelencia”³²¹, ha gozado de amplia fortuna durante todo el siglo XX, consolidando el estatuto epistemológico del fragmento. El cuaderno literario representa una modalidad expositivo-cognitiva del pensamiento que renuncia a la unidad para apoderarse de los medios expresivos de la lírica y refugiarse en el territorio de lo discontinuo y de la intuición. De ahí que este no suela tener una forma propia sino que refleje el dinamismo conceptual de cada autor, la evolución de su mundo intelectual a lo largo del tiempo. Hoy en día la fortuna de este género se debe también a la idea de que el cuaderno, en su supuesta cercanía con la escritura diarística, avala la espontaneidad y autenticidad de su contenido, concepción que poco tiene que ver con el saber cristalizado y universal que suponen las máximas, sino más bien heredera de la tradición prerromántica alemana, del *aphorismus*.

Aunque podamos encontrar en el cuaderno el género matriz de las dos obras, estas difieren sustancialmente por una distinta *ratio* poética, es decir, su proyectualidad, en cuanto una es un diario, escrito de forma discontinua durante casi cincuenta años, mientras la otra es una recopilación de fragmentos escogidos repartidos en secciones según una base temática.

El mismo título de *Diario anónimo* presenta una curiosa paradoja, en cuanto quiere abolir la supuesta dimensión autobiográfica de la obra, su intimidad, su carácter personal y privado. De hecho, este diario se compone en su mayoría de notas de viaje, apuntes de lecturas, pequeñas reflexiones, esbozos de pensamientos, primeras versiones, críticas y autocríticas y, por último, también de notas de carácter privado. A la luz de cuanto hemos visto con respecto a la perspectiva valentiana, esta idea no extraña. Si en los diarios el lector está constantemente subyugado a la mirada selectiva del autor (lo cual descarta, de hecho, la supuesta verdad del

³²¹ A. Montandon, *Le forme brevi*, cit., p. 10, traducción nuestra. Con respecto a la noción de brevedad y al aporte de esta a la modernidad Valente afirma: “El poema breve, escribió Poe, es el determinante de la modernidad. Los géneros breves han sido siempre géneros matrices, portadores de la semilla de un cambio de sensibilidad y de las posibilidades de imaginar” (en *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 463).

dato biográfico), en este caso el autor pone de forma explícita el dato biográfico al margen

Diario anónimo insta un pacto peculiar con el tiempo, y el mismo tiempo resulta como agente tanto de la heterogeneidad de los textos que componen este *corpus*, como de su fragmentariedad. De forma general, la escritura diarística supone una idea de fragmentación distinta con respecto a la fragmentación de la obra de arte, en cuanto no se trata del resultado de una trágica ruptura de la unidad (o de la búsqueda de restauración de esa unidad), sino que nace alrededor de vacíos o interrupciones sólo aparentes causado por una simple falta de conclusión de una transición temporal.³²²

Al igual que la poesía, también la escritura de un diario se conforma como recorrido de investigación dentro de la memoria personal y en este proceso adquiere rasgos de experiencia extraindividual. Desplazando su posición de autor a lector, el mismo diarista, al cabo de un tiempo, tendrá dificultad en reconocerse en su propia escritura dado que es muy probable que la mayoría de los detalles y de los instantes registrados puede que se hayan perdido en el flujo de su propia conciencia. Se tiene la sensación de que el diario (o la poesía) sea casi un machadiano canto a lo perdido, a lo que no podrá ser nunca más y que tal vez no haya sido nunca en absoluto, y que se subraye una progresiva o subyacente pérdida de identidad y fundamento³²³: “Diario anónimo o apócrifo, papeles inéditos de personajes que probablemente no existen, pero que de algún modo deberían haber existido”³²⁴.

Todo esto contribuye a la creación de una obra peculiar, cuyo valor documental es fundamental para adentrarse de forma más profundas en los pliegues del pensamiento valentino, para registrar esas lecturas, reflexiones, cambios de ideas que resultan fundamentales en la construcción de su obra lírica y ensayística. *Diario anónimo* es un corpus caótico, inicialmente no pensado para ser publicado suponemos, que rodea la experiencia vital del autor así como lo hace su poesía, sin detenerse en detalles triviales y sin dejar espacio al patetismo, sino más bien, poniendo la palabra poética en el centro de todo.

Por el contrario, *Notas de un simulador* se compone de fragmentos cuidadosamente escogidos, (muchos de ellos procedentes de las páginas de *Diario anónimo*) divididos en secciones de carácter temático que responden a pautas conceptuales precisas que construyen

³²² J. Muñoz Millanes, *Modos y afectos del fragmento*, Pre-Textos, Valencia 1998, pp. 52-53.

³²³ *Ibidem*, pp. 65-71.

³²⁴ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*; en *Obras Completas II*, p. 457.

un discurso coherente. Se trata de un verdadero destilado de reflexión metapoética, territorio intersticial y puente entre la amplia labor ensayística de Valente y su escritura lírica, que se convierte en imprescindible instrumento de investigación crítica tanto para el lector cuanto para el estudioso de la obra valentiana .

Notas de un simulador recoge 98 textos breves repartidos entre siete apartados de argumento y longitud heterogéneos: *Notas de un simulador* (20), *Cómo se pinta un dragón* (17)³²⁵, *A propósito del vacío, la forma y la quietud* (23), *Imágenes* (17), *Palabra, libertad, memoria* (3), *Frontera* (12) y *La mirada de Orfeo* (6). Los textos abarcan un número considerable de temas distintos, que van desde las cualidades de la palabra poética hasta la naturaleza del acto creativo, pasando por la relación entre obra y autor, poesía e ideología, arte e historia.

El pensamiento poético valentino, que encuentra amplio espacio de desarrollo en la producción ensayística del autor, busca en esta obra la expresión breve, reduciéndose a veces a la sola frase, al párrafo, al comentario, a la cita desnuda o casi. La “retracción” que acompaña la evolución de la poesía de Valente se refleja también en la formulación del pensamiento crítico alrededor de esta. Los grandes temas de la poética de este autor se presentan aquí de forma fragmentaria, como si se tratara de notas a un texto implícito, no dado en su entereza. En *Notas de un simulador* la reflexión ético-estética se ve marcada por la fascinación del enigma, adopta una forma esencial y contigua a lo lírico y se retrae sobre sí misma en busca de una iluminación abrupta.

Más allá del valor documental de la obra, que permite al lector vislumbrar parte de la amplia biblioteca valentiana, lo que resulta interesante destacar aquí son las funciones del fragmento textual y sus relaciones con la poética de Valente. Dos funciones, de manera especial, emergen en *Notas de un simulador*: por una parte, el fragmento determina una modalidad de conocimiento de lo real por condensación o epifanía, mientras que por otra pone en evidencia una relación peculiar con la autoría, propia y ajena.

A lo largo de *Notas de un simulador* el conocimiento intuitivo está enlazado con dos modalidades de escritura complementarias que podríamos definir como expresión condensada

³²⁵ Se señala la traducción italiana de Giovanni Marchetti, Julio Pérez Eugena y Pietro Taravacci, 'Come si dipinge un drago' en *La questione romantica*, Liguori, Napoli 1998, pp. 187-195.

de un hallazgo, por un lado, y condensación de un pensamiento previo, por el otro. Algo similar a la contraposición que existe entre fragmento romántico y *excerpta*, la cual se basa en la distinta relación que subsiste entre el texto dado y la unidad al que remite. Por una parte habrá textos que remiten a un proceso de escritura *ex novo*; por otra, fragmentos derivados de una disertación más amplia y obtenidos por extracción o síntesis.

En el primer grupo el proceso noético da lugar a una escritura que roza el aforismo, aunque renuncie a la retórica típica de este género, produciendo en distintas ocasiones pequeños enigmas cuyo desciframiento está íntimamente conectado al conocimiento de la poética valentiana. Por el contrario, en otras ocasiones, el poeta consigue alcanzar cierta transparencia con la cual apunta a la expresión memorable y compartida, aunque siempre relacionada con el campo de lo poético.

Los textos del segundo grupo, por el contrario, presentan relaciones intertextuales más o menos explícitas con la obra del mismo Valente y con la de otros autores. *Lese-Früchte*, “frutos de lectura” (Cantarutti, 2004: 86), revelaciones al margen de los textos que el poeta recoge cuidadosamente en su labor de lector crítico para colocarlos en un sistema original y orgánico. Estos textos suelen ser extractos o reelaboraciones de ensayos, aglomeraciones de apuntes sueltos, reflexiones puntuales sobre obras, citas comentadas o incluso breves anécdotas literarias. La intuición está aquí subordinada a la percepción del núcleo cognitivo que subyace a una reflexión o a una lectura extensa para expresarlo de forma condensada y esencial o, al revés, en reconocer esta capacidad en la palabra ajena y delimitarla por medio de fragmentos escogidos. Se trata esencialmente de una operación de escritura *au second degré* que trae consigo una necesaria resemantización dado que el autor, al mutilar, sintetizar y recolocar estos textos instaura con el lector un distinto pacto de lectura.

Los textos explícitamente conectados a obras y autores ajenos convierten *Notas de un simulador* en espacio de comunión y diálogo sobre temas y perspectivas afines. Al igual que el ideal crítico de Benjamin, las citas se presentan como fragmentos objetivos de distintos discursos que Valente reúne y engarza en una nueva unidad para construir virtualmente un ensayo extenso compuesto únicamente por citas.³²⁶

Precisamente en este registro polifónico reside el valor documental de la obra, en cuanto el

³²⁶ Véase la introducción de Renato Solmi a W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit., pp. XII-XIII.

lector puede tomar conciencia de la amplitud de la biblioteca de Valente y de la capacidad del autor para crear enlaces dinámicos, identificarse con la palabra ajena y elaborar estímulos de origen y naturaleza distintas. Casi un culto a las *auctoritates* de sabor renacentista (Biason, 2004: 47), cuya finalidad es, sin embargo, ocultar el autor material de estas notas tras las múltiples y convergentes voces de otros poetas y escritores. Quizá sea esta la diferencia más sustancial entre estos fragmentos y la forma aforística, en cuanto las sentencias están vinculadas al pensamiento ajeno, del cual no son sino el reconocimiento y la transmisión. Se trata de una actitud anti-narcisista que reinterpreta la noción moderna de subjetividad y que remite a las raíces de la poesía en lengua romance. De hecho, una de las diferencias más importantes entre *Notas de un simulador* y otros cuadernos literarios es la ausencia total de la dimensión autobiográfica.

III

PARA UNA POÉTICA DEL FRAGMENTO

Este tercer y último capítulo responde a la exigencia, ante todo, de respetar esa necesidad tan impelente que ha tenido la poesía, de manera especial a partir de la época romántica (claro está, con sus discontinuidades), de crear un espacio de discusión crítica contiguo a ella, es decir, la de generar, fuera del texto estrictamente literario, toda una serie de metatextos en los cuales los autores discuten y reflexionan sobre los fundamentos propios de su labor artística. Baste con pensar en los ensayos de Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valery, T.S Eliot, de las Vanguardias en general pero también de Machado, de los poetas de la Generación del 27 (Salinas, Guillén y Cernuda en particular), etc. Todo gran autor moderno y que podamos considerar como voz mayor de la contemporaneidad, con muy pocas excepciones, ha dedicado parte de sus esfuerzos creativos para escribir textos críticos, dirigidos tanto a la lectura de sí mismo como de la literatura que le rodea o que le antecede. Quizás todo esto, si volvemos a las reflexiones de Guido Mazzoni que hemos tenido en cuenta en el primer capítulo, derive de la proliferación incontrolada de modas, corrientes, movimientos y voces individuales, es decir, de la fragmentación estética tan característica de la modernidad literaria, en la cual el código artístico compartido y que responde a funciones también sociales desaparece para dejar espacio a los “coros”. En esta perspectiva, la unión de poesía y pensamiento de derivación romántica, a la cual acuden los grandes escritores de los dos siglos pasados respondería a una necesidad de crear un espacio, individual o colectivo, en el cual se puede practicar, explicar e incluso justificar ciertos tipos de escritura. A la pérdida de una verdad ética y estéticamente compartida, al *dérèglement des genres*, a la fragmentación y a la multiplicación corresponde una intensa y explícita búsqueda de las razones de la poesía, de una tradición de pertenencia y de poéticas individuales afines.

En este sentido, como podemos ver también en su ensayo *Poesía, filosofía, memoria*³²⁷, Valente no es una excepción, sino más bien confirma su fuerte presencia entre las grandes voces poéticas que han animado el siglo XX. Desde los años de su juventud se manifiesta un interés universal hacia la labor poética que ve al poeta gallego como colaborador en distintas revistas literarias en función de crítico. Este impulso juvenil madura en los años siguientes en un sin fin de reseñas, críticas y artículos que se publican en los periódicos nacionales, así

³²⁷ J. Á. Valente, 'Poesía, filosofía, memoria', en la *Experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., pp. 719-723.

como en su labor ensayística, que se recoge en numerosos libros ahora editados de forma conjunta en el segundo volumen de sus *Obras Completas*. Todo esto nace a razón de un entendimiento de la poesía como poesía-pensamiento, que remite y continúa no sólo la labor de los primeros románticos, sino que persigue esa agudeza intelectual típica de las grandes voces contemporáneas, que en ámbito hispánico deriva principalmente de Unamuno³²⁸:

Hay una poesía pensamiento a la que termina por derivar el pensamiento-razón cuando queda desasistido de sí mismo. Tal sería la estirpe a la que pertenecen Novalis o Hölderlin o Coleridge o Leopardi. Un tipo de poeta que no ha abundado, ciertamente, en nuestra precaria modernidad.³²⁹

La lectura de la poesía de Valente es casi inseparable de su escritura ensayística, en cuanto esta acompaña su trayectoria creativa de forma paralela. Esto manifiesta, por un lado, su carácter documental y metaescritural (en los ensayos encontramos fuentes, reflexiones indirectas, profundizaciones sobre temas, imágenes y símbolos que se encuentran en su poesía); mientras que por otro se hace palpable el valor investigativo y creativo de esta escritura crítica, que complementa la búsqueda estética y ontológica contenida en la poesía.

Nuestro análisis anterior ha mantenido como punto central el texto poético. A raíz de las reflexiones que descienden de nuestra lectura de la obra poética valentiana, y por respetar la coherencia de su universo imaginativo e intelectual, presentamos en este capítulo lo que podemos definir el núcleo de su pensamiento poético en relación con ese carácter fragmentario que el análisis ha enfocado y sacado a la luz. La escritura valentiana ofrece, sin duda, ocasiones de profundización de distintos aspectos. Sin embargo, para no traicionar la posición privilegiada que le otorgamos al texto valentiano, hemos decidido centrarnos, principalmente, en la escritura crítica del propio poeta. Con esta forma de proceder no queremos reducir, en ningún momento, la complejidad de un sistema intelectual y estético coherente y unitario, sino tan sólo aislar esos elementos que se relacionan a nuestra

³²⁸ En *Las palabras de la tribu* Valente dedica varios ensayos a los poetas que, desde su perspectiva, más han contribuido a la renovación de la literatura castellana a principio del siglo XX. Emblemáticos son los casos de Darío, Juan Ramón Jiménez, Machado y Cernuda, que ven como precursor el propio Unamuno. Sin embargo, cabe señalar la reflexión contenida en 'Luis Cernuda y la poesía de la meditación' (en *Obras Completas II*, cit., pp. 132-144), en cuanto Valente destaca aquí la operación de asimilación de los románticos ingleses (Coleridge, Browning y Wordsworth) por parte de Unamuno y Cernuda, lo cual explica el nacimiento de una "poesía de la meditación" dentro de la tradición castellana.

³²⁹ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 457.

perspectiva sobre el fragmento. De ahí que este capítulo adquiriera el aspecto de un comentario en tres partes, no disyuntas sino progresivas y complementarias: la primera se centrará sobre los fundamentos filosóficos y teóricos que se celan detrás de la relación entre fragmento y lenguaje, en donde cabe también la “teoría” sobre el conocimiento poético que hemos visto en distintas ocasiones; la segunda tratará sobre la relación entre fragmento y sujeto, es decir, la alteridad de uno mismo con respecto a la escritura, la imposibilidad de determinar el individuo y la impersonalidad del hecho poético; la tercera y última se centrará sobre un aspecto a primera vista secundario, es decir, el carácter erótico de la poesía de la época de madurez, que mantiene una fuerte relación tanto con los temas anteriores como con el fragmento mismo.

III.1 FRAGMENTO, CONOCIMIENTO Y LENGUAJE

Uno de los más tempranos y celebrados escritos críticos de Valente es sin duda 'Conocimiento y comunicación', que aparece en su primer libro de ensayos *Las palabras de la tribu* (1955-1970). Como ya hemos visto en las partes anteriores, la escritura de este ensayo se debe situar dentro de la *querelle*, por así llamarla, que animaba el panorama literario de los años cincuenta y alrededor de la cual se sigue definiendo la supuesta idea de una “Generación de los 50”. Podríamos decir que este ensayo nace como forma de situarse en ese espacio de discusión para marcar, desde un principio, una diferencia sustancial en la concepción del acto poético, hecho que acerca Valente a otros poetas (Carlos Barral, teórico primero del conocimiento poético, pero también Claudio Rodríguez) y le distancia de otros, es decir, de los que practicaban la así llamada “poesía social”. Si bien se conoce el casi inmediato alejamiento de Valente de todo tipo de grupo (incluso el de Barral, con el cual, en un principio, colaboró en varias antologías), el valor de su ensayo persiste, en cuanto funda de forma explícita su propia poética. Es más, en cuanto los elementos que el poeta desarrollará a lo largo de los años sucesivos enriquecen estas premisas, constituyéndose así como un sistema complejo que podríamos incluso llegar a definir como una “teoría del conocimiento”.

En este ensayo Valente manifiesta un interés concreto hacia los fundamentos mismos de la creación literaria, es decir, hacia el proceso por el cual nace la escritura. Al mismo tiempo, Valente se sitúa en una perspectiva desde la cual la poesía es un medio de conocimiento, más que de expresión, de la realidad en todas sus acepciones. Mirada hacia el origen mismo del lenguaje poético y atención extrema hacia la realidad del texto que, como hemos visto en su poesía, se manifiesta por medio de una intrínseca metaliterariedad, así como en una apuesta hacia el texto como objeto estético, única realidad verdaderamente accesible al poeta.

Valente se enfrenta así al nudo primario de lo poético, es decir, su relación con la experiencia o con la memoria. Esta primera aproximación está marcada por la temprana conciencia de la imposibilidad del lenguaje de abarcar la totalidad de la experiencia que, en su vastedad y complejidad, trasciende o sobrepasa tanto la conciencia como la memoria misma y, de ahí, el lenguaje. Así que el poeta se dirige más bien a captar de ella esos elementos

irrepetibles y fugaces que puedan fijarse en el texto para así permanecer. De ahí la idea de una suspensión del juicio, por así decirlo, o de la intencionalidad, en cuanto actuar según un esquema pre-establecido falsearía la unicidad de la experiencia misma, mistificando así el lenguaje y el poema que de ella derivaría:

En el momento de la creación poética lo único dado es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). 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 consiste primariamente lo que llamamos «creación poética».³³⁰

Según este pasaje “creación” y “conocimiento” se equivalen, en cuanto coinciden en la misma acción. El uno está enlazado con el otro de forma indisoluble. Para Valente el poeta que se pone a escribir se está adentrando en un espacio, psicológico y mnemónico, desconocido. El poema no transmite algo sabido sino que intenta sacar de la experiencia lo que de ella el mismo poeta ignora. Esta entrada en lo ignoto, es decir, el proceso de escritura, que Valente ha definido en distintas ocasiones como un “tanteo”, convierte la experiencia en signos, haciendo que esta sea accesible al poeta y al lector. De ahí que el poeta opere sobre un material que es exclusivamente verbal, en el sentido de que es el poema, como voz y como texto, la única experiencia que se da en el acto de creación y que el poeta puede transmitir. Valente reconoce al texto, entonces, una entidad autónoma, derivada sí de la experiencia pero que no puede sustituir, en cuanto el texto es experiencia en sí mismo y de sí mismo, experiencia del signo y del conocimiento que este trae consigo. De ahí también su inmediato rechazo por lo biográfico a favor de una investigación marcadamente metalingüística, en cuanto el poeta puede obrar tan sólo sobre, y con, las palabras:

El acto creador aparece así como el conocimiento a través del poema de un material de experiencia que en su compleja síntesis o en su particular unicidad no puede ser conocido de otra manera. (...) 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 esta 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.³³¹

³³⁰ J. Á. Valente, 'Conocimiento y comunicación', en *Las palabras de la tribu*, en *Obras Completas II*, cit., p. 42.

³³¹ *Ibidem*, pp. 44-45.

Se presenta, desde un principio, una fractura esencial entre palabra y cosa. El poeta percibe el lenguaje como fragmento, en cuanto el signo, al ser derivación de la experiencia originaria, es siempre parte o residuo de este origen. De ahí que el lenguaje confluya en el texto en busca de una unidad derivada. El proceso de escritura, al desencadenar los signos, va reconstruyendo dentro del texto lo que sería la experiencia originaria, eso sí, convertida y encasillada en el medio finito y secuencial del lenguaje, en su estructura sintagmática. El poeta descubre los signos, lleva a conocerlos, en una progresión que es un “conocimiento haciéndose” del material verbal, que busca su significación en el espacio textual. Esto afecta también a la escritura ensayística, en cuanto el planteamiento inicial de una estética que sea anterior a la escritura creativa misma resulta imposible. La especulación metatextual se puede dar tan sólo durante o después de la poesía, en un ciclo continuo de escritura y reflexión “al margen”. De ahí el radical rechazo de la intencionalidad anterior a la escritura, en cuanto el poeta no sabe lo que va a decir hasta que lo dice, confirmando la célebre expresión de Unamuno “escribir a lo que salga”³³². Por esta razón la constitución de las imágenes y de los objetos de la especulación poética dentro del texto derivan de un proceso de tanteo que excluye tanto el planteamiento inicial como la corrección posterior:

Este avance por tanteo es característico de la conformación del poema, de todo poema, cuyos elementos a medida que van emergiendo van corrigiéndose a sí mismos (a veces eliminándose) en busca de la precisa formulación de su objeto, que ninguno de ellos por sí encierra y que no puede encontrarse más que en el poema como estructura unitaria y superior a todos ellos.³³³

Los signos, fragmentos del origen, buscan de forma armónica en el texto una nueva unidad. El poema, resultado de la experiencia de escritura y de ese proceso de conocimiento que de esta deriva, se convierte entonces en una estructura en sí misma inamovible, no susceptible de cambios que mistifiquen la claridad y la transparencia de la experiencia originaria. El rechazo de la corrección como procedimiento creativo resulta claro al analizar los manuscritos del poeta que, sobre todo en su segunda etapa de escritura, parece aborrecer las pruebas escritas a favor de la meditación, de la cual el poema sería el resultado último y

³³² Véase el ensayo de Miguel de Unamuno, 'A lo que salga' en *Obras Completas VIII, Ensayos*, edición de Ricardo Senabre, Fundación José Antonio de Castro, Madrid 2007, pp. 691-705.

³³³ *Ibidem*, p. 44.

perfecto. esta idea resulta aún más explícita en un fragmento perteneciente a *Notas de un simulador*, en el cual se compara el proceso de creación artística con una gestación invisible:

La corrección nunca es corrección de lo esencial. En el proceso de escritura la palabra tanteante se va encontrando o se va engendrando a sí misma. La corrección consiste sólo en reajustes que la palabra esencial impone. El proceso prolongado al que el poema está sujeto para llegar a ser es el proceso sumergido o radicalmente interior a su gestación. El poema *gestado* es el poema natural. El poema sobre corregido es un producto artificial, como un gestación fuera del útero.³³⁴

Cuando hablamos de experiencia tenemos que entender este término como un estado extremo de la conciencia que escapa a lo ordinario aunque pueda, naturalmente, tener origen en él. En el caso de los místicos, por ejemplo, la experiencia se sitúa fuera de ellos y descende del mundo sobretrenal (de ahí también esa fascinación de Valente hacia el “cuerpo” del místico como veremos más adelante). En el caso de Valente la experiencia se da en la realidad cotidiana, como forma de revelación de la misma, llegando incluso a ser una experiencia derivada de la lectura de otros textos. En nuestro análisis anterior hemos empleado a menudo el término “inmanente” para indicar la forma mediante la cual se revela lo real en el lenguaje. Para Valente la experiencia poética es una entrada en el territorio de lo presémico, es decir, de lo que es anterior a la palabra y que la condiciona o, incluso, pide su disolución en el silencio. Por eso Valente sintió una fuerte atracción hacia la figura de los místicos, en cuanto individuos que se confrontan con experiencias que, según ellos, llegan incluso a trascender lo real, la memoria y el lenguaje. La experiencia poética y la experiencia mística coinciden, para Valente, en la relación que las dos tienen con el lenguaje, en sus formas de eludirlo y plasmarlo:

Experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad de la palabra, en la operación radical de las *palabras sustanciales*. Ambas acontecen en territorios extremos; la expresión de ambas sería, desde nuestra perspectiva, resto o señal -fragmento- de estados privilegiados de la conciencia, en los que este accede a una lucidez sobrenormal.³³⁵

Se trataría, en esencia, de una experiencia de negación del yo, de salida o éxtasis de uno mismo, lo cual sitúa la palabra en la paradoja creada por su urgencia (de explicar o conocer la

³³⁴ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 459.

³³⁵ J. Á. Valente, 'Sobre la operación de las palabras sustanciales', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 306.

experiencia vivida) y su negación (al escaparse de la inteligibilidad, la experiencia es intransferible desde el punto de vista lingüístico). El contenido mismo de la experiencia mística es vacío, en cuanto se niega de antemano la posibilidad de construir sobre ello cualquier tipo de discurso. Esta imposibilidad de mistificación es, para Valente, la posibilidad de rescatar el lenguaje de la instrumentalidad y de la ocupación ideológica típica del uso cotidiano y de las instituciones: “Experiencia cuyo contenido último es el vacío en cuanto negación de todo contenido que se oponga al estado de transparencia, de receptividad o de disponibilidad absolutas en que la experiencia mística se hace posible”³³⁶.

La experiencia que trasciende el lenguaje no puede alojarse en él sino de forma fragmentaria, de modo que poeta y místico llegan a vivir, pues, en esa frontera que se crea entre el decir y su radical imposibilidad: “La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar. Cabría decir, en este sentido, que el místico se sitúa paradójicamente entre el silencio y la locuacidad”³³⁷.

Valente tiene aprecio sobre todo a la obra de San Juan de la Cruz, el “santo de las nada”, por ser este tanto místico como poeta, además de Miguel de Molinos, tratadista de la nada, y Santa Teresa de Ávila, por su relación peculiar con lo corpóreo. Los ensayos dedicados a la interpretación, a la defensa y a la crítica de la poesía de San Juan, por ejemplo, son numerosos y, a lo largo del tiempo, van enfocando elementos destacados que se incorporan en el pensamiento valentiano, transfiriéndose de esta manera en su creación poética: la nada como principio creativo, la desposesión o supresión del yo y la “cortedad del decir”. Las vivencias de estos místicos y a la vez autores son, para Valente, la prueba efectiva del desafío que la palabra poética acepta al enfrentarse a experiencias de tal intensidad que llegan a eludir la inteligibilidad. Si para los místicos la nada, en cuanto unión con la divinidad, es la cumbre de su camino, para el poeta representa un punto de partida, en cuanto su atención recae sobre el aspecto lingüístico, es decir, lo que sigue a esa experiencia. De forma análoga, tanto el poeta como el místico recurren al lenguaje como forma de reconstruir, fijar y entender la experiencia. Sin embargo, la labor del poeta está dirigida principalmente hacia el lenguaje, por

³³⁶ J. Á. Valente, 'Ensayo sobre Miguel de Molinos', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 318.

³³⁷ *Ibidem*, p. 317.

lo tanto este aspecto se convierte en principal.

Las ideas presentadas en 'Conocimiento y comunicación' se desarrollan, a lo largo de la trayectoria artística del poeta, precisamente a partir de una profundización de las literaturas místicas, que lo llevan a descubrir y apreciar en la “nada” el origen mismo del lenguaje poético, con todo lo que esto supone (los elementos más destacados, sobre todo que conciernen a la supresión de la identidad, se profundizaran en el apartado siguiente). No a caso en uno de sus últimos ensayo, 'La experiencia abisal', que da título al homónimo libro de ensayos, Valente traza de forma sumaria los hitos de la que sería la historia filosófica de la nada. Sin embargo la aproximación de Valente es primariamente poética, como él mismo dice en los primeros párrafos, es decir, lo que le interesa es ante todo la relación que hay entre el lenguaje y lo que elude el mismo, la nada, en cuanto esta no puede ser argumento del discurso ni tampoco del pensamiento. A partir de ahí la nada se convierte en fuente de conocimiento, sobre todo lingüístico, al poner la palabra (y la conciencia) al centro de una paradoja, de una imposibilidad semántica:

Quisiera [...] entrar precisamente en lo que de modo tan exacto se designa como «descripción en ausencia», para abordar inversamente el tema, no tanto desde «la maravilla» como desde el «conocimiento» y desde un tipo de conocimiento que sería, ante todo, un saber no de «ciencia» sino de «experiencia».³³⁸

En esta cita se confirma la postura que Valente asume con respecto a la nada: es su relación con el lenguaje lo que le interesa, la posibilidad de reconstruir una experiencia mediante el acto de escritura y el conocimiento que de la misma puede obtener. Se trata de un saber no especulativo sino más bien percibido de forma directa e inmanente en la manifestación de la palabra poética que asume, como veremos luego, incluso rasgos carnales y corpóreos.

En todo ello hay que reconocer también la influencia del pensamiento de la filósofa María Zambrano, sobre todo el que se formula en su célebre obra *Claros del bosque* de 1977. Se trata de la propuesta de un pensamiento no interrogativo, que renuncie a preguntar, y que se haga disponible a recibir y acoger las manifestaciones de lo real.³³⁹ Se trata de un saber que va

³³⁸ J. Á. Valente, 'La experiencia abisal', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 745.

³³⁹ Recordamos esta matización de Sánchez Robayna: “el objeto del poema no ha sido nunca encontrar respuestas sino hacer del viaje o sondeo mismo un sentido y una realidad autosuficientes. Dicho en otras palabras: la poesía como conocimiento no representa necesariamente la obtención de un conocimiento

en dirección contraria a la historia filosófica de Occidente, que a partir de Platón, con su rígida separación entre filosofía y poesía, lleva a cabo una progresiva “desencarnación del logos”³⁴⁰. Lo que Zambrano busca, y Valente reconoce en ella, es la posibilidad de una reconciliación entre pensamiento y palabra, es decir, el saneamiento de la primordial escisión entre poesía y filosofía.³⁴¹ Este tipo de conocimiento, a menudo definido como “saber de quietud” (sintagma que se acerca más a la doctrina molinosista), se logra gracias a un estado de receptividad y de escucha, gracias al cual el poeta deja, a la manera de Mallarmé, la iniciativa a las palabras:

Se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir.³⁴²

Escribir por espera, y no desde la locución, sino desde la escucha de lo que las palabras van a decir.³⁴³

Saber del corazón que, por su naturaleza misma, se sustancia más como *eros* que como *episteme*. Saber del corazón, saber de quietud o de pasividad: órbita de una discontinua iluminación. [...] Tal forma de conocer ha de ser ajena, por supuesto, al método como prefiguración, como intencionalidad, y a toda forma vicaria o instrumental del pensar.³⁴⁴

Esta es, en definitiva, una expansión de las ideas germinales propuestas en 'Conocimiento y comunicación', en cuanto ya desde el principio Valente reconocía como fundamental la supresión de la intencionalidad previa al acto de escritura. El poeta tiene que enfrentarse y confrontarse ante todo con la ausencia original de la palabra (la “naturaleza muda” de Benjamin), facultad propia y exclusiva del hombre, y asumir una pasividad análoga al *wu-wei*

positivo, el acceso a una *verdad*, sino que, por el contrario, puede a veces llegar a ser -según ha visto Paul de Man en la poesía de Hölderlin- conocer *la imposibilidad de conocer*”, A. Sánchez Robayna, 'Signos, desposesión, fragmentos', en *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, cit., p. 174.

³⁴⁰ J. Á. Valente, 'Del conocimiento pasivo o saber de quietud', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 607.

³⁴¹ La poesía de la meditación, *poetry of meditation*, expresión de un *pensiero poetante* es argumento de debate y de interesantes profundizaciones que no pueden encontrar aquí espacio suficiente para su desarrollo. La línea que en España ha sido inaugurada por Unamuno y cuyo representante más célebre es sin duda Cernuda, encuentra una síntesis en el ensayo de A. Sánchez Robayna, 'Poesía y pensamiento', en *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, cit., pp. 315-330. En coordenadas distintas pero complementarias (desde el lado de los filósofos), se encuentra el célebre libro de George Steiner *The poetry of thought* (2011) que citamos en su edición italiana: George Steiner, *La poesía del pensamiento*, Garzanti, Milano 2012.

³⁴² J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 460.

³⁴³ *Ibidem*, p. 461.

³⁴⁴ J. Á. Valente, 'Del conocimiento pasivo o saber de quietud', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 604.

taoista, como recordamos en ocasión de la lectura de *Material memoria*, es decir, esperar el advenimiento de las palabras:

Estado de escritura. Estado de espera o de escucha, no del que va a decir o utilizar la palabra – palabra que, ciertamente, suspende el lenguaje en su instrumentalidad–, sino del que va a comparecer ante ella. ¿Dónde? (...) El desierto es el espacio privilegiado de la experiencia de la palabra, en un estado de espera o de escucha que, por serlo, no se consuma en sí mismo, sino que tiende incesantemente a más. (...) Estado, pues, de disponibilidad y de receptividad máximas caracterizado por la tensión entre ausencia e inminencia.³⁴⁵

El poeta se pone a la escucha del ser para que este se revele en el lenguaje. Sin embargo, la palabra que nace de este proceso es una palabra germinal que se sitúa en la frontera entre ser y nada, entre aparición y disolución. Esta palabra es el punto de materialización del ser, palabra inicial, que retiene toda la plenitud de significación del origen y sobre la cual se construye el poema. Esta palabra inmanente, cuya transparencia y adherencia al objeto de la experiencia permiten vislumbrar el ser, se sitúa en el espacio anterior a la significación misma, de ahí que Valente se refiera a ella como “antepalabra”:

El saber que en el claro del bosque se revela es un saber del ser y de la palabra. Saber de la palabra perdida, de la palabra que es la transparencia del ser. Antepalabra o palabra absoluta, todavía sin significación, o donde la significación es pura inminencia, matriz de todas las significaciones posibles: palabra naciente. Tal es la palabra del claro del bosque.³⁴⁶

La antepalabra, “esa palabra inicial que dice el principio o el origen es, por eso mismo, la sola palabra que hace posible todo engendramiento”³⁴⁷, asume los rasgos propios que reconocimos anteriormente en el *alef*, primera letra del alfabeto hebreo pero también postura que asume el aparato fonador antes de emitir cualquier sonido. Lo presémico es, en verdad, lo que antecede al signo, el punto de partida en el cual la significación es a la vez total y nula y de la cual nace la palabra. Su formulación poética más eficaz se encuentra en el fragmento XII de *Treinta y siete fragmentos*: “De la palabra hacia atrás/ me llamaste./ ¿Con qué?”. Esta

³⁴⁵ J. Á. Valente, 'La memoria del fuego', en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, *Obras Completas II*, cit., pp. 431-432.

³⁴⁶ J. Á. Valente, 'Del conocimiento pasivo o saber de quietud', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 603.

³⁴⁷ J. Á. Valente, 'Sobre la operación de las palabras sustanciales', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 304.

anterioridad del signo representa el verdadero misterio de la poesía valentiana, poesía del límite, que desafía y a la vez acoge el silencio como elemento intrínseco de la palabra en un movimiento retrospectivo que mira hacia el origen del ser y del lenguaje:

en la teología griega de las Musas, estas –hijas de la Memoria– cantan comenzando por el origen (*ex arkhé*), es decir, proyectando todos los estratos de sentido a un origen en donde, según otra revelación, estaba la plenitud de sentido de la palabra, el *logos*. De este 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*.³⁴⁸

La misma idea de límite, de punto de transparencia y proximidad con el origen, se encuentra muchas veces expresada por la imagen del amanecer, en cuanto punto en donde día y noche, luz y oscuridad coinciden durante un instante. En ese punto precario la palabra poética se manifiesta sin perder su posibilidad de disolución en el silencio, lo cual sería representativo de su inocencia primordial. Lo presémico se hace visible en el signo al suspender el discurso, se presenta como enigma sin interrogante y respuesta:

El despertar, el alba: modo y lugar de lo que preaparece, de lo es pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones. 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, de por su naturaleza, esa palabra, al tiempo que es dicha, ha de quedar siempre a punto de decir.³⁴⁹

Lo que es anterior al signo no posee significado por sí mismo. Lo que precede el nombre no posee nombre³⁵⁰, de modo que la palabra que nace en este espacio de anterioridad es una palabra que renuncia previamente a todo tipo de manipulación sobre sí misma. Estado de

³⁴⁸ J. Á. Valente, 'La hermenéutica y la cortedad del decir', en *Las palabras de la tribu*, en *Obras Completas II*, p. 82.

³⁴⁹ J. Á. Valente, 'Sobre la operación de las palabras sustanciales', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 303.

³⁵⁰ Esta idea se encuentra bien enraizada en la doctrina cabalista sobre el lenguaje. Siendo este emanación directa de la divinidad, se asocia con la creación. El mundo sería el despliegue del nombre divino en cuyo principio se encuentra la divinidad misma, que no posee nombre. La mística del lenguaje es uno de los instrumentos para entender el significado preciso de esa "anterioridad" del lenguaje muchas veces citada por Valente. "Presémico" y "antepalabra" serían nombres para indicar el estado de inocencia e ininteligibilidad del lenguaje, el origen del signo. Véase el fundamental libro de G. Scholem, *Il nombre di Dio e la teroria cabbalistaica del linguaggio*, Adelphi, Milano 1998.

inocencia del lenguaje, que el poeta acoge en sí de forma intuitiva y sintética como conocimiento que es, en realidad, destrucción del discurso y del sentido:

El abandono del carácter utilitario que el lenguaje tiene en el *discursus* viene impuesto por la abolición de este, por el tránsito del proceso discursivo a la visión intelectual, al entender propiamente noético que, en el caso del místico, es un saber del no saber o, todavía en palabras del Cusano, un *intelligere incomprehensibiliter*.³⁵¹

La antepalabra es la idea abstracta de una anterioridad informe de la cual descienden las palabras como fragmentos, como constantes e imposibles aproximaciones. Se trataría del origen que retiene, inagotable, una plenitud de significado alrededor de la cual los signos en el poema se multiplican, señalándola en todo momento:

Palabra total y palabra inicial: palabra matriz. Toda palabra poética nos remite al origen, al *arkhé*, al limo o materia original, a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas palabra absoluta que, como escribe Scholem desde la tradición hebrea, «está todavía sin significación en ella misma, pero preñada de significación».

Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse. Tal es el lugar de lo poético. Pues la palabra poética es la que desinstrumentaliza al lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación.³⁵²

El poema representa el espacio de una manifestación. Como el desierto es el espacio privilegiado para la manifestación de lo divino, el poema lo es para la palabra. Entre la nada del origen y el ser del poema existe un límite que el lenguaje no puede traspasar, pero que puede indicar. En cuanto manifestación y señal de un principio absoluto, la palabra poética aparece de forma repentina y alumbrante y conserva en ella el enigma del origen, del silencio del cual desciende. La realidad, anteriormente desconocida y que toma forma en el espacio textual, se manifiesta de forma inmanente y como intuición en un acto de resolución de las contradicciones y de suspensión del lenguaje mismo:

He ahí el corazón del problema: la relación entre lenguaje y verdad, la enunciación de una verdad ya determinada y el alumbramiento, mediante el lenguaje, de una verdad previamente desconocida, las formas de la discursividad y las formas de la intuición, la superación, en el arte, de la contradicción entre unas y otras formas de conocimiento mediante lo que Novalis llamaba «la

³⁵¹ J. Á. Valente, 'Ensayo sobre Miguel de Molinos', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 319.

³⁵² J. Á. Valente, 'Sobre la operación de las palabras sustanciales', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 302.

actividad productiva» (abolición del principio de contradicción).³⁵³

Esto recuerda muy de cerca la idea de *Witz Einfall* de los Románticos que citamos en el primer capítulo pero también se acerca al estado epifánico, de iluminación repentina, sobre el cual se construye mucha de la poesía moderna y contemporánea, sobre todo la poesía fragmentaria y breve: ««M'illumino/ d'immenso»: Ungaretti. Imprevista y súbita y total fulguración del objeto poético, que Joyce creía también posible en la prosa y a la que proponía llamar epifanía»³⁵⁴. Formas de revelación y alumbramiento de lo real, no ajenas a la experiencia de los místicos, como prueba la tradición budista y, de forma especial, la escuela zen (con el *satori*, iluminación abrupta que se manifiesta en lo cotidiano). Sin embargo, una y otra vez, Valente nos indica como preponderante el ámbito de la literatura, al citar tanto Ungaretti como Joyce. El poeta hermético italiano, de forma especial, coincide con Valente en una visión fragmentaria y alumbradora de la poesía, así como se lee en su escrito 'Ragioni d'una poesia'³⁵⁵.

La palabra poética entonces es manifestación de un saber intuitivo, una palabra que abandona el carácter utilitario del lenguaje, o sea, comunicativo, para centrarse en un conocimiento que a la vez que se da en el lenguaje lo trasciende o, por lo menos, trasciende la inteligibilidad al suspenderse, al abolir todo tipo de discurso:

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.³⁵⁶

La palabra poética, al asumir una forma fragmentaria, pide esencialmente la suspensión del

³⁵³ J. Á. Valente, 'El don', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 724.

³⁵⁴ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 463.

³⁵⁵ Ungaretti asume la conciencia de la imposibilidad, ante todo, de poder llegar a un conocimiento exhaustivo de lo real. Recuperando en parte la tradición romántica, el poeta reivindica el poder de la palabra poética como forma de conciliación armónica con el ser, exiliado de la realidad por la revolución industrial. Ungaretti apuesta por una palabra que retenga el misterio de su origen y que asuma su radical fragmentariedad o imposibilidad con respecto a una verdad absoluta inexistente. Véase G. Ungaretti, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2011, pp. 3-38.

³⁵⁶ J. Á. Valente, 'Sobre la operación de las palabras sustanciales', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 304.

lenguaje o, también, asume una forma fragmentaria al alcanzar la suspensión del lenguaje. Se trataría de formas de aparición de un saber intuitivo que, por no ser fruto de un especulación intelectual, asumen de manera natural el estatuto fragmentario, la discontinuidad y la negación/afirmación de la totalidad. Algo que R. Barthes reconocía como característica primaria de un género que, aunque no se pueda considerar *stricto sensu* fragmentario, si es célebre por su brevedad, es decir, el *haiku*³⁵⁷, y que también cita Valente:

Discontinuación del discurso y del tiempo, ritmo de relampagueante aparición y de cesación del todo («cesó todo y dejeme»), de radical suspensión del lenguaje (recuérdese que formas poéticas poéticas como el *haiku* tienen, según entiende Barthes, por finalidad sustancial no generar o provocar lenguaje, sino suspenderlo).³⁵⁸

De esta manera el poema epifánico se convierte en el espacio de manifestación del saber intuitivo, en cuanto, al colocarse anteriormente a la formulación del juicio, se hace posible preservar la inocencia del lenguaje: “Y tal es la naturaleza del conocer poético, del poema: lugar o espacio donde la palabra, antes de entrar en los condicionamientos, consiste sobre todo en su absoluta aparición o manifestación”³⁵⁹.

Como decimos antes, Valente se siente atraído de forma constante hacia la literatura de los místicos, sea esta de tipo poético (como en el caso de Juan de la Cruz y Teresa de Ávila), tratadístico (Miguel de Molinos, Meister Eckhart) o, en general, doctrinal o divulgativo (escritos sobre cristianismo, cábala, sufismo, hinduismo y budismo) demostrando así un conocimiento de las místicas que trasciende las fronteras religiosas y culturales. En numerosos ensayos el poeta gallego reflexiona sobre ese punto de conjunción que obliga poeta y místico al mismo trato con la palabra, punto del origen y vacuidad de la experiencia que, al concretarse en el lenguaje, se niega a sí misma convirtiéndose en silencio:

³⁵⁷ R. Barthes, *L' impero dei segni*, Einaudi, Torino 1985, p. 87.

³⁵⁸ J. Á. Valente, 'Sobre la lengua de los pájaros', en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en *Obras Completas II*, cit., p. 424.

³⁵⁹ J. Á. Valente, 'El don', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 725.

Tensión entre el silencio y la palabra que el decir del místico sustancialmente conlleva, porque su lenguaje es señal, ante todo, de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación. En su descenso sobre el lenguaje, la experiencia del místico arrasa 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 de un vacío que es incallable e indecible a la vez.³⁶⁰

La tensión entre aparición y disolución de la palabra impuesta por la complejidad o incluso transcendencia de la experiencia, caería en lo que se ha definido como tópico de la “cortedad del decir”, o lo “que Curtius llama de la inefabilidad, es decir, de la imposibilidad de alojar en el lenguaje la sobreabundancia de los contenidos (*nullus sermo sufficiat*)”³⁶¹. La palabra poética que se enfrenta a la experiencia de lo inefable, a diferencia del lenguaje cotidiano, renuncia a la locuacidad para buscar la exactitud de la expresión. Lo inefable limita de antemano la multiplicación de los signos y, más bien, obra un movimiento de retracción que convierte el residuo semántico de la experiencia en un único signo, es decir, el silencio: “La experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha como tal en el lenguaje: memoria de un olvido, voz de un silencio”³⁶². La cortedad del decir es entonces la expresión propia de lo amorfo de la experiencia que busca la forma, la reducción imposible al signo que aún conserva de esa experiencia su sobreabundancia por medio del silencio que le da origen. Toda poesía, en su aproximación a la nada o al silencio que la genera, declara, en últimos términos, su radical imposibilidad: “La sustancia última del canto es, en cierto modo, la imposibilidad del canto”³⁶³.

Sin embargo, este espacio vacío intrínseco a la palabra, esta señal de su límite y finitud, no se percibe desde la frustración que la negación del canto podría suponer sino, más bien, desde la potencialidad que el silencio ofrece. La imposibilidad de la nominación no sólo representa la infinitud de las aproximaciones a la significación originaria sino también la imposibilidad de agotarla: “Cabría, en efecto, entenderlo como afirmación implícita de la potencialidad de

³⁶⁰ J. Á. Valente, 'Ensayo sobre Miguel de Molinos', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 317.

³⁶¹ J. Á. Valente, 'La hermenéutica y la cortedad del decir', en *Las palabras de la tribu*, en *Obras Completas II*, p. 84. En este ensayo Valente encuentra como origen del tópico el “*corto dire*” del Canto XXXIII del *Paraíso* de Dante, tópico que vuelve a individuar también en la obra de San Juan. Sin embargo, Valente no toca las que serían la retórica del silencio y de la reticencia, próximas aunque distintas, en cuanto codificadas.

³⁶² *Ibidem*, p. 85.

³⁶³ J. Á. Valente, 'Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 309.

una palabra que, en la experiencia extrema y declarada de su radical cortedad, se constituye como espacio donde lo dicho aloja o encarna lo indecible en cuanto tal”³⁶⁴.

En distintas ocasiones Valente insiste sobre esta idea de la imposibilidad de la palabra, tan sólo para indicar la posibilidad o, mejor dicho, la necesidad de la misma. La palabra del poeta y del místico coinciden en este orden fragmentario del lenguaje, en esta relación entre parte (signo) y todo (silencio):

Postula un imposible, decimos, la palabra del místico. Pero decimos que tal es, y no otra, la raíz última o cierta de la palabra poética en cuanto decir de lo imposible, de lo indecible, que lleva la palabra a su tensión máxima –arco infinitamente tendido que contiene, a un tiempo, su flecha y su blanco– al forzarla a decir en su misma precariedad, y sólo en ella, la imposibilidad del decir.³⁶⁵

Como el fragmento siempre retiene en su estructura la unidad, a veces supuesta, a la cual pertenece, así la palabra poética que nace como “matriz de ausencia”³⁶⁶, es decir, que incorpora en todo momento la señal de lo que le resulta anterior (el silencio, la nada, lo amorfo de la experiencia), manifiesta el límite propio de lo que se puede expresar con respecto a esa anterioridad, al mismo tiempo que incorpora lo que no puede expresarse:

Mostrar que hay un indecible existente es función máxima de esa palabra que pone en tensión máxima al lenguaje entre el decir y el callar. La palabra dice así lo que dice, a la vez que dice lo que calla. Callar solamente puede entenderse en función de la palabra.³⁶⁷

Lo que hace posible la exactitud de la palabra poética es, entonces la presencia de este límite sobre el cual se construye el discurso poético: “Empieza la palabra poética en el punto o límite extremo en que se hace imposible el decir”³⁶⁸. La naturaleza paradójica de la palabra poética le impone no solo ser mediación entre silencio y expresión, sino también incorporar en sí misma esta tensión, la cual le convierte en signo manifiesto de su propia imposibilidad. Esto es lo que hace de la palabra poética el punto de manifestación de un saber no discursivo,

³⁶⁴ Ibidem, p. 308.

³⁶⁵ J. Á. Valente, '«Verbum absconditum»', en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en *Obras Completas II*, cit., p. 401.

³⁶⁶ Ibidem, p. 397.

³⁶⁷ J. Á. Valente, 'Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 309.

³⁶⁸ J. Á. Valente, 'La memoria del fuego', en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en *Obras Completas II*, cit., p. 430.

de un conocimiento que, diversamente, sería imposible:

Pero la palabra poética sólo se cumple o se sustancia en ese borde extremo del silencio último que ella integra y en el que ella se disuelve. (...) Palabra, pues, del límite, del borde o de la inminencia, la palabra poética no es propiamente el lugar de un *decir*, sino de un *aparecer*.³⁶⁹

Proximidad y transparencia con el límite de lo inefable sería lo que convierte la palabra poética en escucha y recepción del origen del ser y del lenguaje. El origen, que como hemos visto lleva también el nombre de nada o silencio, establece con el lenguaje una relación de constante destrucción y renovación. Se trataría de un ciclo de disolución y manifestación que tiene lugar en el principio mismo del lenguaje que, al no poder abarcar la carga semántica de lo inefable, se multiplica en los signos que ese inefable circunscriben. Aunque la palabra poética brille por su precisión, esta mantiene nostalgia de su origen gracias a ese espacio vacío que en ella permanece.

Como hemos visto anteriormente, la idea de destrucción y renovación, está muy enraizada en la poesía de Valente. El lenguaje también sufre el mismo proceso, al nacer y volver constantemente al silencio que lo ha generado. De ahí la idea que el principio mismo del lenguaje incorpore en realidad un proceso constante de fragmentación y reconstitución de la unidad:

Toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de este. Como tiende la forma a su disolución en toda experiencia extrema de la forma. La forma en su plenitud apunta infinitamente hacia lo informe. En rigor, su plenitud sólo consistiría en significar lo informe y en desaparecer en ese acto de significación. De ahí que la última significación de la forma sea su nostalgia de disolución. El propio movimiento creador, el *Ursatz*, el movimiento primario, que podría ser otro aspecto o nombre de lo Único, o del Único o de la Unicidad, opera la abolición infinita de las formas o su reinmersión en el ciclo infinito de la formación.³⁷⁰

La forma que asume el poema está destinada, en la suspensión del lenguaje que este crea, a volver a lo amorfo. El poema se considera como variación y aproximación constante al mismo principio indeterminado. Todo poema es, en definitiva, memoria de sí mismo, figuración residual y precaria que asume el ser, nostalgia del origen del cual es simulacro: “Palabra que

³⁶⁹ J. Á. Valente, 'Sobre la lengua de los pájaros', en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en *Obras Completas II*, cit., p. 423.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 422.

renace de sus propias cenizas para volver a arder. Incesante memoria, residuo o resto de lo cantable: «Singbarer Rest», en expresión de Paul Celan. Pues, en definitiva, todo libro debe arder, quedar quemado, dejar sólo residuo de fuego”³⁷¹.

³⁷¹ J. Á. Valente, 'La memoria del fuego', en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en *Obras Completas II*, cit., p. 434.

III.2 FRAGMENTO Y SUJETO

Desde el punto de vista de lo fragmentario, la noción de sujeto lírico representa, sino un problema, por lo menos un desafío. Al igual que el fragmento, la posición asumida por el yo lírico dentro del texto poético, muta con el mutar de las épocas, de las culturas y de las sociedades de referencia. De la misma manera varía también la relación que la voz poética mantiene con el autor, es decir, cambia el valor que la autoría asume en los distintos siglos. De ahí que tengamos que dividir nuestras consideraciones en dos ámbitos distintos y basilares: por un lado, la relación entre yo lírico y otredad; por el otro, la relación del autor con su propia obra. El tema es complejo, y abarcarlo de forma satisfactoria trasciende los propósitos de este trabajo. De acuerdo con el enfoque que hemos perseguido en este trabajo, intentaremos ceñirnos tan sólo a lo que es la expresión puramente valentiana, por así decir, evitando entrar en un ámbito que sobrepasa en larga medida nuestros modestos objetivos, sobre todo a la hora de considerar el ámbito de la autoría, que ya a partir de Baudelaire y luego en el siglo XX, de forma especial, ha sido tema de complejas especulaciones tanto poéticas (Rimbaud, Mallarmé, Valery, por citar algunos) como filosóficas (baste con pensar en Blanchot, Barthes, Derrida o Agamben, entre otros tantos).³⁷²

En nuestra lectura de la obra poética hemos visto la evolución, tanto en los “postulados” como en la práctica, del yo lírico y de su relación con el autor empírico. Si ya a partir de sus primeros poemas Valente declara abiertamente el rechazo tanto de la retórica de estampo romántico como del biografismo, esta premisa se va desarrollando a lo largo de toda su trayectoria, hasta llegar a ese último poema, 'Cima del canto', en el cual la identidad autorial se ha disuelto en la voz impersonal del poema para coincidir, finalmente, con ella. Sin embargo, este aspecto resulta menos interesante si lo vemos a partir de sus escritos críticos, en cuanto el material resulta, aunque contundente, más escaso o, muchas veces, implícito en otros discurso.³⁷³

³⁷² Un ejemplo de la complejidad de este tema, aunque limitado al sólo ámbito de las literaturas ibéricas, se puede encontrar en P. Taravacci y A. López Castro (eds.), *Identidad y metamorfosis del yo lírico en la literatura española*, número monográfico de *Cuadernos AISPI*, N. 1, 2013.

³⁷³ Manuel Fernández Casanova recurre la evolución del pensamiento valentino con respecto a la cuestión del

En este sentido, una primera aproximación a la relación entre fragmento y sujeto se encuentra ya en las reflexiones acerca del conocimiento poético y del lenguaje. De ahí que para entender la relación entre fragmento e identidad del sujeto lírico tenemos, ante todo, que volver a la noción de creación que hemos investigado en el apartado anterior, en cuanto los distintos aspectos van enlazados. La idea de una poesía impersonal y que renuncie a lo biográfico se hace explícita, como vimos, ya a partir de 'Primer poema'. Así también la relación entre poeta y poema, visto este último como entidad autónoma, es decir, como lo otro propio del lenguaje. En este sentido, las ideas de Valente acerca de la autoría resultan próximas, en primer lugar a las de Mallarmé (por su relación con la palabra poética) y, en por segundo, a las reflexiones que T.S Eliot formula en su célebre ensayo 'Tradition and the individual talent' (por cuanto concierne la anonimia y la desaparición del autor).

Volvemos a citar, entonces, el primer fragmento dedicado a Antoni Tàpies, contenido en *Material memoria*, en cuanto no sólo resume muchas de las reflexiones que hemos propuesto anteriormente, sino que también sitúa en el mismo acto creativo la disolución de la identidad:

I

Quizá el supremo, el solo 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 reconocimiento. 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. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él recreado). 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.

El estado de creación es igual al *wu-wei* en la práctica del 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 este estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de esta.

Y la materia para el artista no se sitúa nunca en lo exterior. Ocupa el espacio vacío de lo interior, el

sujeto. A partir del apócrifo machadiano cargado de ironía de derivación primero-romántica pasando por el estudio de las místicas hasta la reivindicación del cuerpo como eros (frente el *agape* invocado por las instituciones religiosas). Véase su ensayo '«Para decir la palabra yo». Una refelexión sobre la subjetividad en la obra de José Ángel Valente', *Revista de literatura*, N. 139, enero-junio, vol. LXX, 2008, pp. 187-221.

espacio generado por retracción, por no interferencia, donde 2-1 suele ser mayor que 2+1, según la ley de la afición negativa que Kandinsky, tan próximo, formuló.

Estado de creación y espacio de la creación. «Un día traté de llegar directamente al silencio», escribe Antoni Tàpies. El silencio o la nada. El lugar de la materia interiorizada. ¿Lugar de la iluminación?³⁷⁴

La nada, entonces, o el silencio, es decir, el origen mismo del ser y del lenguaje, se sitúan al principio de la creación. Para lograr alcanzar el estado de receptividad y vaciamiento, el poeta tiene que asumir una retirada, es decir, limitarse, para que lo que sea otro de sí pueda manifestarse. Si para lograr ese conocimiento intuitivo que deriva de la escucha del ser el poeta tiene que obrar una suspensión del juicio, así la creación le pide renunciar a su propia identidad. Esto también es una afirmación explícita de como el poeta reconozca al lenguaje una identidad propia, lo cual le convierte en entidad autónoma, que encarna la alteridad del poeta. Es más, en cuanto el lenguaje reemplaza el yo empírico, asumiendo la disolución del autor, lo cual convierte el yo en instrumento del pensamiento y no lo contrario: “El yo que realiza la experiencia de no poseer el propio pensamiento como una pertenencia suya, que sus condiciones se hallan más bien en el lenguaje, es decir, en un afuera, pierde la autocerteza del yo cartesiano [...] su estado se puede caracterizar sucintamente como ausencia”³⁷⁵.

Serían estos los principios que fundan la que, en muchas ocasiones, hemos llamado “poética de la retracción”. Sin embargo, la idea del vacío interior deriva en buena medida de la lectura de las literaturas místicas, que se ponen como referentes en señalar un camino viable hacia este reconocimiento del otro. La “desposesión”, para emplear aquí la expresión de San Juan de la Cruz, necesaria al acto creativo, es también un exilio interior, la conversión de sí mismo en otro. Valente habla de esta relación en 'Poesía y exilio', en donde investiga, entre otras cosas, la relación entre el acto creador y la noción de exilio. Al lado de la noción de exilio, *strictu senso*, que Valente reconoce como fundamental en la obra de Celan y de Jabés (esto, de alguna manera, para explicar también su propia experiencia), destaca más bien el perfil universal que traza a partir de la cosmogonía cabalista, sobre todo de la doctrina de Isaac de Luria. Depurada de sus valencias teológicas, la teoría del *tsimtsum* confluye en un

³⁷⁴ J. Á. Valente, 'Cinco fragmentos para Antoni Tàpies', en *Material memoria*, en *Obras Completas I*, cit., pp. 387-388.

³⁷⁵ C. y P. Burger, *La desaparición del sujeto*, Akal, Madrid 2001, p. 289.

sistema ético y estético inmanente, es decir, que atañe la labor poética, para explicar no sólo el acto creativo en sí, sino también el rol del poeta en el mismo:

Nos interesa aquí el primer estadio de la doctrina luriánica sobre la creación o posibilidad de ser de lo creado. Se funda dicho estadio en la teoría del *Tsimtsum*, palabra que en hebreo, y sobre todo en el contexto de la cábala, significa «retirada», «contracción», «retracción». Motor de la teoría es esta simple, no renunciabile, cuestión: ¿cómo pudo crear Dios el mundo *ex nihilo*, de la nada, si no existía la nada, pues todo estaba ocupado por la infinita plenitud de lo divino?

Según la visión de Luria, el primer acto de Dios no fue un acto de manifestación de salida de sí mismo, sino de ocultación, de retirada, de retracción, de «exilio» hacia el interior de sí, con el fin de generar un espacio vacío, donde algo distinto de él, el mundo, pudiera ser creado.³⁷⁶

He aquí un giro de tuerca en la concepción de la nada. La nada no sólo es la experiencia de anterioridad al texto, sino también algo que el poeta tiene que crear. Dejado a lado el contexto religioso, podemos concluir diciendo que no se trata de la *rien* de Baudelaire ni tampoco de Mallarmé (con sus implicaciones también nihilistas). La nada de Valente, así como la nada que nace de la retracción o del exilio de Dios, es un vacío interior, un estado de receptividad psicológica y espiritual que se sitúa como punto de partida del acto creativo: “La lectura exige una participación insumisa, una distancia. La creación exige del creador una participación por retirada hacia el interior de sí mismo, para dejar un espacio por él no ocupado, donde la aparición del otro o de lo otro sea posible”³⁷⁷.

El acto creativo, entonces, pide al poeta tanto la suspensión del juicio como la suspensión de su propio ego.³⁷⁸ El acto de conocimiento, para que sea auténtico, aunque advenga en el espacio determinado por la interioridad, tiene que darse como algo ajeno y exterior. La falta de intencionalidad previa al acto de escritura se convierte en una ausencia de sí, en un “éxtasis poético” que es vaciamiento, en cuanto el creador se retrae, pierde la propia identidad de autor:

³⁷⁶ J. Á. Valente, 'Poesía y exilio', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 683.

³⁷⁷ J. Á. Valente, 'Sobre la unidad de la palabra escindida', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 636.

³⁷⁸ *Fragmentos de un libro futuro* es, por las razones que hemos visto, el lugar privilegiado en donde se consume de forma definitiva la supresión de la identidad, la liberación de la palabra. Con respecto a *Fragmentos de un libro futuro* Sánchez Robayna escribe: “la identidad destruida es, acaso, el punto de rotación, la clave de bóveda de la visión que preside *Fragmentos de un libro futuro*. La pulverización de la identidad es la condición para que la palabra tome cuerpo. El poeta es aquel ser capaz de operar en su interior un vacío que pueda alojar al verbo, como secreto y ciego visitante. Y en él podrá encontrar la luz”, A. Sánchez Robayna, 'Signos, desposesión, fragmentos', en *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, cit., p. 187.

Sólo la no identidad del poeta y la disponibilidad de la palabra dan paso a lo poético, a la fluidez del universo. Porque es la fluidez manifiesta de este lo que la poesía aloja, desde un estado que es, en la palabra y en el poeta, vacío o latencia de significación, expectativa de lo que libremente se revela y sólo así es reconocido. El contenido de lo poético escapa, pues, a toda identificación previa.³⁷⁹

Esta falta de identidad, propia quizás también de los primeros románticos e implícita en su idea de una poesía universal y progresiva, resulta formulada de forma ejemplar en el sintagma *camelion poet* de Keats, así como recuerda Valente:

En efecto el *camelion Poet* carece de yo, es todo y es nada, y no tiene contenido, ni luminoso ni sombrío, que le sea propio. «Hombres y mujeres, criaturas de impulso, son poéticos y tienen un atributo inmutable.» El poeta no tiene atributo, es el menos poético de los seres: «carece de 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.³⁸⁰

La misma idea reaparece en un fragmento de *Notas de un simulador*, en el cual resulta explícito que la poesía puede adquirir el estatuto de expresión universal tan sólo a partir de una supresión de la conciencia individual. No sólo el poeta reconoce su pertenencia a una tradición anterior a él, sino también a la comunidad, concreta, de los individuos pasados y futuros, que están conectados a su obra: “En 1832, poco antes de morir, Goethe confesó a un visitante: «Mis obras están nutridas por miles de individuos diversos, ignorantes y sabios, inteligentes y obtusos. [...] Mi obra es la de un ser colectivo que lleva el nombre de Goethe»”³⁸¹. De hecho, el rol del poeta es de volver a la tradición para perpetrarla a través de

³⁷⁹ J. Á. Valente, 'Situación de la poesía española: conexiones y recuperaciones', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 1169. A esta idea de un contenido imprevisible corresponde también la idea de una forma imprevisible, es decir, con esta noción Valente participa plenamente con la disolución de los géneros canónicos a favor de una poesía libre de restricciones. También la necesaria no identidad del poeta corresponde a una soledad esencial del mismo, es decir al aborrecimiento de las estructuras rígidas así como de la participación en grupos o modas (vuelve aquí, entre líneas, una crítica a la noción de Generación). Cfr. *Ibidem*. p. 1170 y siguientes.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 1168.

³⁸¹ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 467.

su obra personal, la cual, por este principio, no le pertenece enteramente, en cuanto resulta también alimentada por otras voces: “Toda obra personal empieza a partir de una lectura crítica de la tradición recibida. Tal es el modo según el que la obra individual es generada por la tradición a la que, a su vez, inflexiona, es decir, hace venir a luz –alumbra– recargada de sentido”³⁸².

La escritura se alimenta de escritura. El poeta asimila, por los principios de pasividad y escucha, el texto ajeno, entra en ello, lo fractura para sacar nuevo brillo de los elementos que considera como esenciales. Esta práctica, tan presente en la obra poética y también ensayística de Valente, remite en sus premisas formales a una idea de escritura como agregado de fragmentos. La tradición vendría a ser, pues, el material sobre el cual el poeta imprime su propia originalidad. Sin embargo, esta lectura activa, está desmembración del texto ajeno para devolverle una nueva unidad, mantiene lo fragmentario como principio fundamental, sobre todo por lo que concierne la imposibilidad de determinar con exactitud el nuevo material hasta que este se manifieste. La experiencia del ser y del origen puede ser también una experiencia puramente lingüística, es decir, derivada de la lectura:

Bulimia de las lecturas preparatorias de la escritura, que la demoran indefinida, fecundamente. En esta demorada escritura, la biblioteca se despreza como un lento animal de muchos brazos. este es el reino del fragmento que niega la forma definitiva o se niega a la forma definitiva. Reino del sueño perezoso y solar. Una palabra nace y ya nunca podríamos alcanzarla. Reino de la escritura como indeterminación.³⁸³

Como vimos, la idea de disolución en una voz “mayor” se asomó de forma contundente en ese “ejercicio poético” que era *Breve son*, en donde Valente recupera las sonoridades típicas de la tradición popular para insertarse directamente en ella. Sin embargo, la línea poética de sus obras más importantes ve una progresión definida que va desde el yo empírico, pasando por uno colectivo, hasta una voz impersonal que representaría la que hemos llamado a menudo como “memoria del lenguaje”. El descenso al origen del ser y del lenguaje y la experiencia de la nada, al abolir las dualidades y las contradicciones, obra también una cancelación del nombre propio del autor, que se reconoce como simple parte de una

³⁸² Ibidem, p. 465.

³⁸³ Ibidem, p. 466.

conciencia universal:

En el punto de unificación de la forma, la referencia al hombre o al autor –¿quién es el autor?– está ya de antemano disuelta. La experiencia personal ingresa en el movimiento natural del universo, en el *Ursatz*, en el movimiento primario que, a la vez, la precede y la sucede. La obra es así anónima, como la poesía está, en verdad, echa por todos.³⁸⁴

En todo esto hay que entender que la posición de Valente resulta próxima a distintos experimentos muy celebrados en la poesía del siglo XX, baste con pensar en los heterónimos de Pessoa o en los apócrifos de Machado, pero también a toda la poesía impersonal que empezó con Mallarmé, pasando por el surrealismo, los herméticos etc etc. Aunque el objeto de todos ellos sea el de ocultar el autor empírico, la diferencia que sustancia Valente con respecto a estos autores pasa precisamente por la falta de una multiplicación de las identidades autoriales y por la necesaria relación entre yo y acto creador. Es más, en este caso Valente no apuesta en absoluto por una fragmentación del yo, sino por una reducción del mismo, baste con recordar el “anónimo” que aparece entre las páginas de *Fragmentos de un libro futuro*, que lo lleva a asimilarse o integrarse en la propia tradición. Se trata de entrar en la tradición a partir de la experiencia personal, lo cual crea una noción de anonimia cargada de nostalgia por un origen compartido, y que manifiesta no sólo un afán epistemológico que trasciende el individuo, sino también una tensión hacia la unidad. En este sentido, podemos ver una conexión con lo fragmentario *lato sensu*, en cuanto el poeta mismo se siente como separado de una totalidad hacia la cual ansia poderse reunir. La palabra anónima, es decir, que nace del retraimiento, es la palabra-fragmento que puede volver al origen, en cuanto perteneciente al mismo: “La escritura es lo que queda en las arenas, húmedas, fulgurantes todavía, después de la retirada del mar. Resto, residuo. Ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción”³⁸⁵.

El retraimiento, la “desposesión”, los “ejercicios de disolución” no son sino el paso previo, o contemporáneo, a la escritura. La experiencia de la nada y la creación del vacío interior representan el punto de partida de la obra de arte. tan sólo en el vacío, en al abandono de uno

³⁸⁴ J. Á. Valente, 'Las condiciones del pájaro solitario', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 276.

³⁸⁵ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 464.

mismo, puede cumplirse la manifestación del otro. Al exilio del autor, a su necesaria retirada para entrar de forma anónima en la tradición, corresponde también el nacimiento de otro “individuo”, es decir el que está representado por la voz propia del poema. Esta idea se enlaza necesariamente a las cuestiones que hemos traído a colación anteriormente, sobre todo por lo que concierne la renuncia de la intencionalidad. El poeta se retrae para acoger la voz del otro, que coincide con el poema.

El sujeto lírico presenta, primariamente, su propia autonomía con respecto al autor empírico, es decir, reclama su independencia, su posibilidad de vivir de forma autónoma en el espacio textual. Esto supone dos problemas: por un lado, la asunción de la precariedad del yo empírico, que no sólo queda reducido, sino tiende hacia la disolución; por el otro, la multiplicación de las voces, la con-presencia dialógica de dos, o más, hablantes. Poema, entonces, como espacio de la fracturación de la conciencia, de una multiplicación que manifiesta, en última análisis, la precariedad del autor y la ilusión de ser individuo: “Disidencias, formas persistentes de aparición del otro que denuncian la irreparable vaciedad del sí mismo”³⁸⁶.

Sin embargo, ambas voces tienen origen en un mismo principio, es decir, el ausencia de la palabra originaria, la generación a partir de la experiencia de lo presémico: “Nacimos, pues, de la palabra perdida y de su vacío en nosotros”³⁸⁷. Este origen compartido, así como la convivencia de las dos voces en el mismo espacio textual, crea una ambigüedad en la identificación del hablante, de modo que el yo empírico sufra una traslación, se convierte en el yo lingüístico, entidad coincidente y a la vez otra de sí: “Yo llamo a mi interlocutor *tú*. Él me dice *tú* cuando a mi se dirige. Nos llamamos igual. ¿Seríamos el mismo?”³⁸⁸. Esta coincidencia/alteridad, tan precisamente formulada en el célebre “Je est un autre”³⁸⁹ de Rimbaud, procede también de las literaturas místicas, de forma especial de las doctrinas sufistas y Extremo Orientales.³⁹⁰

El yo lírico nace con la creación de la nada, es el producto lingüístico de la experiencia de

³⁸⁶ Ibidem, p. 457.

³⁸⁷ J. Á. Valente, 'Poesía y exilio', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 687.

³⁸⁸ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*, en *Obras Completas II*, cit., p. 465.

³⁸⁹ Como dice Rimbaud en su célebre *Lettre du Voyant* enviada a Paul Demeny el 15 de mayo de 1871.

³⁹⁰ Véase el ensayo de J. Á. Valente, 'Sobre el lenguaje de los místicos', en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en *Obras Completas II*, cit., p. 318.

lo presémico, en cuanto ahí se forja su identidad. El poeta acoge al otro en el texto, de modo que ser y lenguaje vuelvan a coincidir en la identidad de la voz poética:

Cuando escribo la palabra *yo* en un texto poético o este va, simplemente, regido por la primera persona del singular, sé que, en ese preciso momento, otro ha empezado a existir. Por eso, muchas veces, al *yo* del texto es preferible llamarle *tú*.

Ese *yo* –que es *tú* porque también me habla– no existe antes de iniciarse el acto de escritura. Es estrictamente contemporáneo de este.³⁹¹

Sin embargo, la alteridad representada por el “otro poético” no siempre tiene una valencia puramente desencarnada y metatextual. Como hemos visto a lo largo de la producción poética de Valente, la voz lírica puede también referirse de forma más o menos explícita tanto al yo empírico como a otro individuo concreto, como en el caso de la poesía de amor. En este sentido, la poesía de Valente, aunque pueda resultar discontinua en aplicar sus propias premisas, está sin embargo siempre tendida hacia la depuración de lo biográfico y de lo factual, por las razones que hemos visto.

La relación con el otro es, ante todo, una relación con sí mismo. Es una forma de conocimiento interior que pone en tela de juicio la ilusión y la posibilidad de decir la palabra yo. Al escindir el sujeto, al romper su supuesta unidad, se manifiestan zonas inesperadas de la realidad y de la conciencia individual. En esto resulta alumbrante el mito de Narciso, al cual Valente dedica el ensayo 'Pasma de Narciso' y que así se puede resumir: “Narciso: revelación en la imagen y por la imagen; epifanía del otro en la imagen de sí”³⁹².

En la poesía de Valente, las aguas, pero sobre todo el espejo, asumen el valor de la distancia de uno mismo, acto necesario para objetivarse y llegarse a conocer. El espejo es el elemento sacro que permite el deslizamiento o separación del uno hacia el otro de sí, sin que la unidad se rompa, pues la separación en la imagen sigue siendo unidad en la visión. La dualidad es tan sólo ilusoria, así como es ilusoria la supuesta unidad del individuo, en cuanto ambos coinciden en el ser del lenguaje. El poema, espacio de manifestación del otro y de supresión del yo se convierte en espejo, lugar de aparición y conocimiento del otro, de unión con el otro y con sí mismo: “Narciso ve en la fuente aquello que de sí mismo sus propios ojos no pueden ver. Y así genera el uno, por la imagen, al otro de sí. En la mediación del espejo o

³⁹¹ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*; en *Obras Completas II*, cit., p. 465.

³⁹² J. Á. Valente, 'Pasma de Narciso', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 277

de las aguas, el sí mismo se descubre como otro y ambos quedan amorosamente unificados – pasmo de Narciso– en la visión”³⁹³.

Unidad de la visión que lleva a la creación simultánea de distintas identidades, las cuales comparten el mismo espacio textual. Hay, entonces, una coincidencia entre ser del lenguaje y yo en el poema, lo cual convierte la experiencia del texto en experiencia de alteridad. De ahí la idea de la imposibilidad de abarcar, con el lenguaje, la verdad que subyace en el individuo, en cuanto cada representación del mismo está destinada, sino a fracasar, por lo menos a conformarse con su fragmentación. Por eso Valente rechaza lo biográfico en todas sus manifestaciones, no sólo por ser el lenguaje medio limitado que no puede transmitir la experiencia en su entereza, sino más bien porque el poema reclama su alteridad con respecto a la experiencia y al individuo mismos. Volemos entonces a la idea, tan presente en *Al dios del lugar*, de ruptura primordial entre palabra y cosa, de *differance* insanable entre ser y lenguaje.

Sin embargo, el poeta trabaja con, y sobre, el lenguaje. La realidad del poema se constituye como unitaria e independiente. La identidad que el poeta allí expresa, es una identidad propiamente lingüística, que vive en el texto, que está en todo momento vinculada a ello. En este sentido tenemos que entender la frase “Ser es ser narrado”³⁹⁴, en cuanto la narración, no en el sentido de diegésis sino de fabulación, es la única forma de representar el ser, y las dos cosas resultan así coincidentes.

La expresión del ser necesita de un hablante. este es el límite irreducible de la identidad, en cuanto a la desaparición del poeta corresponde el ausencia del habla y de la palabra. La muerte, como posibilidad de una interrupción repentina, es lo que convierte el discurso poético en precario, pero también en labor potencialmente infinita.

He aquí un ejemplo, entre tantos, en el cual la búsqueda en seno del lenguaje coincide con

³⁹³ Ibidem, p. 277. El espejo es naturalmente tema fundamental del psicoanálisis, por ejemplo: “Para Lacan el sujeto se constituye tanto mediante la figuración prelingüística a la propia imagen reflejada en el espejo que convierte al yo en una instancia imaginaria del espejismo” en C. y P., Burger, *La desaparición del sujeto*, cit., p. 11. Siempre en relación con la psicología, aunque tema que podría extenderse a todo el capítulo, resulta interesante la reflexión de Benveniste acerca de la investigación freudiana. De manera especial la idea de la representación del yo frente al otro, por lo cual el yo, como objeto, llega a existir de forma simultánea a la enunciación. En el caso de Valente, el yo se concreta en el texto, está confinado en ello en cuanto producto del lenguaje, asumiendo así el carácter de alteridad. Véase E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, cit., pp. 93-107.

³⁹⁴ J. Á. Valente, 'La narración como supervivencia', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 737.

la reflexión acerca de la identidad y de su pérdida. En el ensayo 'Del don de la ligereza', recogido en *La experiencia abisal*, la teoría del conocimiento pasivo o privo de intencionalidad se mezcla a la idea de una escritura póstuma, que tiene lugar en la ausencia, también física, del autor. Se trata de un tema radical, que toma en su extremo la idea de la pérdida de identidad: “Texto que busca sus temas por tanteo, por aproximación interior, por convivencia, y no nos grava con la sólita pesadumbre de lo ya concluido, pues no es de su naturaleza concluir sino incoar”³⁹⁵.

Este pasaje, que encarna muchas de nuestras reflexiones acerca de la potencialidad y de la infinitud del fragmento, bien se hubiera adaptado a lo que hemos dicho acerca del conocimiento pasivo zambraniano en el apartado anterior, sin embargo, esta apología de lo inacabado nace a raíz de una reflexión sobre la “obra” como proceso continuo y en devenir cuya conclusión está forzada a coincidir con la desaparición del autor: “Se escribe en el interior de un discurso suspendido, donde el límite –o acaso su radical apertura– de cada palabra es la posibilidad de su súbita interrupción. Se escribe como si lo que está a punto de decirse fuese tal vez lo último que nos fuera dado decir”³⁹⁶. Estas reflexiones parecen tomar a pié de la letra lo que sería la especulación blanchotiana acerca de la conclusión de la obra, aunque Valente tome prestado el sintagma *opera aperta* de U. Eco, decontextualizándolo. De hecho, *Fragmentos de un libro futuro*, ópera póstuma y que concluye la trayectoria, la *opera*, de Valente, remite directamente a esta idea de aproximación constante y libre a la búsqueda del origen, que puede concluirse tan sólo con la muerte. La perspectiva de la muerte corresponde a la abolición de todo tipo de proyecto, lo cual convierte la palabra en indeterminada. Ser y nada coinciden, entonces, en esta desaparición de los contrarios, en la cual el autor se entrega al lenguaje.³⁹⁷

La relación entre muerte y escritura vuelve también en otro ensayo que nace como reflexión acerca de las *Mil y unas noches*, titulado 'La narración como supervivencia'³⁹⁸. La *opera aperta*, en el sentido que le da Valente, es metáfora de inmortalidad, en cuanto supone

³⁹⁵ J. Á. Valente, 'Del don de ligereza', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 634.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 633.

³⁹⁷ Cfr. con respecto al pensamiento de Blanchot: C. y P., Burger, *La desaparición del sujeto*, cit., p. 286.

³⁹⁸ J. Á. Valente, 'La narración como supervivencia', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 735-740.

un acto continuo que tampoco la interrupción de la muerte puede cortar. Esto resulta verdadero en la perspectiva de una escritura fragmentaria, en cuanto el fragmento, al participar con el origen, nace ya como discontinuidad, como tensión no resuelta hacia el acabamiento, por lo cual niega de antemano toda forma de agotamiento. En este sentido, cabría decir que el fragmento, sino semilla, sí es metáfora de inmortalidad, en cuanto lo que nace como ruina está dedicado a permanecer en el tiempo: “Crear, en suma, lo que es ya ruina, duración, la piedra fracturada; entrar no ya en el hoy, sino directamente en la memoria”³⁹⁹.

³⁹⁹ J. Á. Valente, *Notas de un simulador*; en *Obras Completas II*, cit., p. 460.

III.3 FRAGMENTO Y EROS

Tras el análisis de la obra poética valentiana que ha ocupado los capítulos anteriores y las consideraciones de este capítulo, la conexión entre fragmento y eros resulta inmediata a primera vista. Esto, ante todo, por ser un tema, lo erótico, que se incorpora de forma explícita ya entrada la segunda etapa de su escritura, es decir, por aparecer como eje argumental en la poesía que nace en seno a una poética de la retracción ya consolidada y puesta a prueba. En este sentido, aunque podamos entender el erotismo en la poesía de Valente como un aspecto peculiar, que se hace explícito sobre todo a partir de *Mandorla*, cabe decir que el tema erótico y amoroso no sólo está presente (bajo distintas premisas) en obras anteriores, sino que parece ser el centro en donde confluyen, para luego evolucionar de forma gradual en los últimos libros, los nudos conceptuales y estéticos más importantes de la poesía de Valente. Por eso, y a luz de lo que hemos visto en los dos apartados anteriores, podemos afirmar que el erotismo no se presenta tan sólo como tema aislado, sino que se erige como forma de resumir la poética valentiana. Vuelve, claro está, en esta afirmación, esa dialéctica propia del fragmento por la cual parte y todo coinciden, sin sustituirse, aunque mantengan sus propias identidades autónomas y reconocibles. Con esto no es, en absoluto, nuestra intención reducir un sistema estético e intelectual de tal complejidad a tan sólo un tema.

El tema erótico incorpora las nociones relativas a la “teoría del conocimiento”, al igual que las ideas que forman la poética de la retracción. Tanto a nivel especulativo (ensayos) como creativo (poesías), se encuentran reunidos los mismos interrogantes que aparecen de forma discontinua en la primera etapa de escritura. Hablamos naturalmente de la relación con la identidad (propia y del otro), de la desposesión, de lo inefable, de la teoría del conocimiento, de la nada como principio generativo y, sobre todo, de la materialidad del hecho poético, que aquí reconoce en el cuerpo el vehículo necesario para ser actuado. De hecho, y como hemos visto anteriormente, ya en la obra que sigue de inmediato a *Mandorla*, es decir, *El fulgor*, el erotismo pierde parcialmente su connotación específicamente sexual, para abrazar una idea más general de cuerpo, en el sentido fenomenológico. Presencia constante del cuerpo, que vuelve también por medio de su propia ausencia en las elegías de *No amanece el cantor* y de

Fragmentos de un libro futuro.

El discurso amoroso nace, ante todo, desde el solipsismo, que se convierte en diálogo tan sólo si asumimos la presencia del otro lingüístico como entidad autónoma. Es discurso privado, íntimo, que desafía constantemente los códigos compartidos, además de la constitución propia del yo. De ahí su importancia en poesía, y de ahí su cercanía con lo inefable, en cuanto el lenguaje erótico se confronta constantemente con los límites del lenguaje. Se trata de un discurso intrínsecamente fragmentario porque nace de la ocasión, de la fulguración emotiva e intelectual y tiende a disolverse en la suspensión del lenguaje, en cuanto no alcanza el objeto que quiere nombrar. El otro es siempre inclasificable, niega la posibilidad del *topos* e, incluso, convierte cualquier forma de nombramiento en una forma de fragmentación, de rebajamiento de su totalidad inexpresable.⁴⁰⁰

La reflexión acerca del erotismo y del cuerpo empieza entre las páginas de los libros *La piedra y el centro* (1977-1983) y *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1984-1991). Valente parece sumamente fascinado por el misterio de la encarnación divina así como se encuentra relatada en el cristianismo y que constituye también uno de sus núcleos dogmáticos. La idea del *logos* que toma forma corpórea representa el misterio mismo de la creación. De ahí también la traducción de la parte inicial de evangelio de Juan, 'Kata Ioannen', contenida en *Cuadernos de versiones*, en donde se encuentra el célebre pasaje acerca del “verbo que se hizo carne”. La noción resulta extremadamente importante, dado que la manifestación de la realidad espiritual y sobrenatural pide, e incluso necesita, la participación de la materia y, de forma especial, del cuerpo:

Supone la encarnación un doble encuentro de lo divino con la materia. La noción hombre-en-exilio está doblada tanto en la cábala, sobre todo la cábala luriana, como en la gnosis, sobre todo en la gnosis mandea, por la noción Dios-en-exilio. En la encarnación Dios toma cuerpo, asume la materia.⁴⁰¹

El cuerpo, entonces, supone el punto de encuentro entre dos realidades, una invisible y una visible, una espiritual y una matérica, que allí se funden para sanear una supuesta, por lo menos en la tradición Occidental, escisión. Así también la palabra poética, al nacer en el linde

⁴⁰⁰ Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2012, pp. 5-10, 18 y 38-29.

⁴⁰¹ J. Á. Valente, 'El misterio del cuerpo cristiano', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 280.

entre dos realidades, se convierte en expresión, matérica, de ambas.

Sin embargo, la reflexión sobre el eros se hace impelente en seno al estudio y a la crítica de la poesía de dos importantes místicos y poetas castellanos: Juan de la Cruz y Teresa de Ávila. La poesía de estos religiosos tiene rasgos fuertemente eróticos que la acercan mucho a la poesía de amor profana. Esto se debe, en primer lugar, por una participación del cuerpo en la experiencia espiritual (al abolirse la dualidad cuerpo/alma en la unión con la divinidad); en segundo lugar por tratar un argumento que, como hemos visto, se sitúa en la categoría de lo inefable, al igual que la poesía de amor:

El místico tiene una muy definida relación con el cuerpo. No hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo. En la plenitud del estado unitivo, cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual para sumirse en la unidad simple. En efecto, la aventura espiritual es una aventura de lo corpóreo.⁴⁰²

Con respecto a la tradición místico-erótica, en sus ensayos Valente explora la poesía mística en búsqueda de esta participación del cuerpo en lo espiritual. Esto se refleja también en la paradoja por la cual asistimos a una constante mortificación del cuerpo por parte del cristianismo institucionalizado, mientras que en la cultura popular proliferan las reliquias, que convierten el cuerpo de los santos en fetiches. Sin embargo, en la experiencia vital de estos religiosos, la asunción del cuerpo en su plenitud representa también una asunción de la finitud humana, es decir, de la mortalidad. No hay que descartar, entonces, que la entrada de lo erótico en la poesía de madurez de Valente no sea también una forma de reconciliación con la etapa marcadamente existencialista de su primera poesía.⁴⁰³

Lo que le interesa a Valente es, esencialmente, la posibilidad de abolir la dualidad, de llegar a una experiencia de supresión de los opuestos, en la cual se pueda experimentar la unidad propia del origen y de lo presémico. Por eso, muchos de los ensayos contenidos en los dos libros mencionados se preocupan de investigar la historia de las religiones con el fin de esbozar una tradición, evidentemente ajena al neoplatonismo, en donde la sexualidad, en sus distintas expresiones, no sea considerada un tabú sino parte integrante de la relación con lo

⁴⁰² J. Á. Valente, 'Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 284.

⁴⁰³ Cfr. J. Á. Valente, 'Gloria y escatología de la carne', en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en *Obras Completas II*, cit., pp. 414-422.

sagrado. En la tradición judía, por ejemplo, la relación sexual es una forma de replicar la unidad divina (la unión entre parte masculina y femenina, la *shekhinah*, de Dios), de ahí que los rabíes tengan que casarse, y de ahí también el uso bíblico del término “conocimiento” con respecto a la cópula. De hecho, la unión corpórea con el otro, al suspender la individualidad, se convierte en punto de acceso al origen, al conocimiento intuitivo e inmanente de lo espiritual y de lo sobrenatural.⁴⁰⁴

La experiencia de los místicos señala no sólo la centralidad del cuerpo, vehículo y receptor de la experiencia misma, sino también la valencia erótica de la misma, que Valente expresa en estos términos: “La experiencia del místico es una experiencia de confines, de puntos del horizonte donde todo converge. En la contemplación, teñida aún de actitud adorativa, hay espacio, distancia, dualidad. En la unión no”⁴⁰⁵. Se trata, esencialmente, de la abolición de las dualidades, algo que remite entonces a la categoría de lo presémico, en cuanto sin fractura, sin escisión y ruptura de la unidad, no hay significado posible, en cuanto tampoco existiría el signo. La tensión hacia el origen de los místicos sería, en esencia, la misma que mueve los enamorados, en cuanto ambas experiencias prefiguran el mismo proceso: la supresión de la identidad para alcanzar la unidad. El ser humano tiene conciencia de su esencia incompleta, de ahí que el erotismo represente este afán de unidad. En este sentido, resulta esclarecedor el mito del andrógino, en el cual el individuo condenado a la escisión está también impulsado a la búsqueda del otro como forma de completarse.⁴⁰⁶

Valente reconoce el punto de convergencia entre erotismo y experiencia mística al repetir las palabras de Walter Schubart: “la unión es una categoría erótica”⁴⁰⁷. Esto resulta inmediatamente visible precisamente al analizar los distintos tipos de obras poéticas que tratan el tema unitivo, tanto amoroso cuanto místico, en cuanto estos dos tipos de poesía, aunque aparenten una diferencia insanable, participan en un uso análogo del lenguaje, hasta

⁴⁰⁴ Cfr. J. Á., Valente, 'Los ojos deseados', en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en *Obras Completas II*, cit., p. 391.

⁴⁰⁵ J. Á. Valente, 'Eros y fruición divina', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 291.

⁴⁰⁶ El discurso amoroso vive esencialmente en la nostalgia hacia el origen perdido y tiende siempre hacia el saneamiento de la distancia que separa el yo del otro. El yo se aproxima al otro para restablecer la unidad perdida. Los individuos, entonces, se perciben como fragmentos arrancados de un origen compartido, en el cual los amados son en realidad un ser solo. Cfr. O. Paz, *La duplice fiamma*, Garzanti, Milano 1994, p. 35 y también R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 15.

⁴⁰⁷ J. Á. Valente, 'Eros y fruición divina', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., p. 291.

llegar al punto en que “la unión con lo divino y la unión amorosa corpórea no tengan en rigor expresión distinta”⁴⁰⁸.

La correspondencia o convergencia entre eros y sagrado, sin embargo, no se debe tan sólo a una coincidencia en el nivel lingüístico. Ambos remiten a un origen compartido, que se remonta al nacimiento de la humanidad. Dejando al lado las interesantes implicaciones antropológicas, podemos decir que eros y sagrado, en la perspectiva de Valente, significan la misma cosa, y ambos se expresan en el espacio textual del poema: “Eros y religión pertenecen al substrato originario de lo sacro. No se trata, pues, de que el eros pueda *significar* lo sagrado, sino de que el eros *es*, sobre todo en determinados contextos, lo sagrado”⁴⁰⁹. De ahí que Valente concluya diciendo que “Lo sagrado y lo erótico coinciden”⁴¹⁰, aunque la historia Occidental del amor (en *primis* el amor cortés) desarrolla sus temas fuera de la religión institucionalizada, muchas veces en contraposición a ella. Entonces el erotismo no sólo crea un espacio de intimidad que se opone al espacio público, sino también a la ocupación ideológica de las instituciones. Al igual que las lecturas heterodoxas cuestionan la perspectiva ortodoxa que las instituciones imponen al texto sagrado, así el eros se convierte en lugar de la subversión, de oposición al sistema, lugar, en definitiva, del fragmento.⁴¹¹

Sin embargo, la pregunta esencial que mueve el discurso amoroso es respecto a la identidad. El poema de amor y erótico se adentra en el espacio del otro con afán de conocimiento. Se trata de conocer el otro pero también el yo mismo en el espejo de la alteridad, operación que, como hemos visto, llega a disolver ambas identidades para elevar el poema, el espacio limitado del texto, a única realidad cognoscible. En este sentido el poema no comunica sino tan sólo *es*: simulacro de las identidades y celebración del enigma de la unión y del misterio de la persona que es, al fin y al cabo, inefable. La reconstitución de la unidad perdida pide la abolición del yo, por lo tanto el erotismo se convierte en experiencia de la nada y frontera entre lenguaje y intelecto.⁴¹²

El otro es esencialmente incognoscible y representa un enigma. De ahí que Barthes hable

⁴⁰⁸ Ibidem

⁴⁰⁹ J. Á. Valente, 'Eros y fruición divina', en *La piedra y el centro*, en *Obras Completas II*, cit., pp. 294-295.

⁴¹⁰ J. Á. Valente, 'La experiencia abisal', en *La experiencia abisal*, en *Obras Completas II*, cit., p. 748.

⁴¹¹ Cfr. O. Paz, *La duplice fiamma*, cit., pp. 109.

⁴¹² Cfr. Ibidem, pp. 11-13 y 113.

de pulso místico, acercándose a las posiciones de Valente, en cuanto el conocimiento del otro es también conocimiento de lo imposible, de los límites intelectivos propios del yo. Siempre según Barthes, lo que suspende el lenguaje amoroso es esencialmente la fascinación, tema que también ocupa algunas de las reflexiones de Blanchot. El sujeto que expresa el sentimiento se encuentra cautivado en el espacio de la mirada, en la distancia que le separa de la totalidad/parte representada por el otro. Sin embargo, puede presentarse también la situación contraria: el sujeto enunciante queda atrapado en la multiplicación de los signos, hasta que el otro, con su persona, desaparezca, diluido en el objeto lingüístico en el cual se ha convertido.⁴¹³

El deseo, por su parte, resulta emblemático de la relación entre presencia y ausencia del otro. En el texto poético, el otro está presente como objeto lingüístico, lo cual supone de por sí una ausencia esencial, al igual que la identidad empírica de la voz enunciante. Al nombrar al otro, este se oculta en el lenguaje, pero también quien nombra se disuelve en el lenguaje. La poesía amorosa nace precisamente de una ausencia del otro: ningún lenguaje puede existir frente al amado, en cuanto la palabra o se multiplica incesantemente o queda reducida al silencio. El amor, en cuanto experiencia unitiva y del origen es esencialmente inexpresable. Sin embargo, el lenguaje destinado a expresar el amor se convierte en monumento del otro, de la separación y de la alteridad misma que divide objeto y palabra, en donde el otro conserva su unicidad, preservada en una forma de inmortalidad que suspende todo tipo de juicio y expresión.⁴¹⁴

El erotismo representa el afán por la alteridad. En este sentido, lenguaje erótico y místico coinciden, en cuanto se relacionan con lo que es otro e ininteligible. El amor es siempre humano, mientras lo erótico puede entrar en el ámbito de lo religioso. El tema erótico se construye también alrededor de un léxico del eros o del amor. Fragmentación del cuerpo, como hemos visto en los poemas de Valente, en donde cada detalle remite a la unidad del otro. Así también la *mandorla*, símbolo tan presente en la poesía valentiana, que representa precisamente esto: la unión de los opuestos, la reconciliación de lo disperso, el misterio del origen. Así el cuerpo del otro se convierte en voz, mientras lo espiritual se encarna. He ahí la

⁴¹³ Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., pp. 19, 28 y 107-198. Véase también M. Blanchot, *El espacio literario*, cit., pp. 23-28.

⁴¹⁴ Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., pp. 183-185 y 199-200.

reconciliación de los opuestos, la abolición de la dualidad.⁴¹⁵

El acto erótico es acto unitivo, descenso al origen, al punto de unión no sólo de las identidades y de los cuerpos sino también de la vida y de la muerte. El instante de unión entre los amantes suspende el tiempo, se coloca fuera del mismo, en el espacio de lo que antecede la significación. Como las Musas, recordábamos antes, cantan la memoria del origen, así también el acto amoroso es reminiscencia del origen. El climax del acto erótico reúne lo disperso negando la oposición. Se trata esencialmente de un vaciamiento del yo, que llega a la disolución y al olvido de sí mismo. Experiencia de la nada entonces, donde se hace posible la manifestación del saber poético.⁴¹⁶

⁴¹⁵ Cfr. O. Paz, *La fiamma duplice*, cit., pp. 21, 75 y 98-102.

⁴¹⁶ Con respecto a este tema, resulta interesante destacar como también O. Paz se interesa por la noción de nada, desde un punto de vista filosófico y lingüístico, en cuanto ve esta relación esencial entre experiencia de la unión y vacío, imposibilidad del pensamiento y de la palabra. Véase O. Paz, *La fiamma duplice*, cit., pp. 25, 36, 88 y, de forma especial, p. 138.

CONCLUSIONES

El tema propuesto por el presente trabajo ha sido, de forma bastante explícita desde un principio, la presencia del fragmento en la obra poética de Valente. Más bien, como indica el título “Para una estética del fragmento en J. Á. Valente”, la idea era la de volver a leer la obra de este autor con el objetivo de trazar los rasgos fundamentales de una supuesta estética del fragmento. Volver, entonces, a un autor que ya podemos considerar canónico de nuestra contemporaneidad (con todo lo que este valor implica), con una perspectiva que pudiera sacar a la luz elementos inesperados o todavía solo parcialmente conocidos del complejo mundo estético e intelectual de Valente.

Mucho se ha escrito y, aún más, se escribe al día de hoy acerca de Valente. Es innegable la importancia de este poeta tanto en los círculos literarios como académicos. En Valente, tanto el lector desenfadado, como el apasionado de poesía, como el estudioso riguroso pueden encontrar algo que les cautive. Sondar el estratificado mundo imaginativo de Valente, de hecho, no es tarea para un solo hombre, ni tampoco para un solo “grupo” de individuos. Y así nace la idea de este trabajo: una contribución, si bien modesta, a esa obra colectiva que ha terminado siendo la poesía de Valente, como él mismo esperaba.

Desde un punto de vista personal, el fragmento, al igual que las formas breves en general, siempre ha sido un desafío a la par que un objeto de infinito interés. En los ya largos años dedicados al estudio de la obra valentiana, mis propios gustos de lector, antes que de estudioso, me han empujado a preguntarme si en el fragmento, en ese objeto de infinitas caras y de rasgos tan evanescentes, no pudiera encontrarse un centro de agregación que permitiera formular, eso sí de forma cuanto menos irónica, una clave de lectura unitaria de la obra valentiana.

Descifrar la obra valentiana por medio de algo igualmente indescifrable como el fragmento resulta, sino atrevido, cuanto menos ambicioso (y también peligroso). Esto, naturalmente, se ha reflejado de forma inmediata tanto en la estructura de esta tesis como en el método empleado para llevarla a cabo. He decidido, de forma deliberada y en todo momento, mantener el texto valentino en el centro de mis especulaciones y, de forma aún más

restrictiva, el texto valentino en relación al fragmento. Esta aproximación, aunque parezca limitada de antemano, ha permitido eliminar las distracciones que un estudio de este tipo hubiera podido ofrecer. Al mismo tiempo, *ça va sans dire*, esta forma de trabajar ha limitado también la posibilidad de profundizaciones al margen sin duda interesantes pero superfluas. Mucho más se hubiera podido decir, pero en muchos casos he decidido entregarme al *omissis* de lo prescindible, para respetar la centralidad del texto valentino y el tema del trabajo.

En este sentido, el primer capítulo y el tercero resultan especulares. Mientras el primero se centra en el problema del fragmento, el último se preocupa de recoger los datos y trazar los rasgos de la supuesta “estética valentina del fragmento”. Ambos espacios son potencialmente infinitos, terrenos fértiles para la divagación y la erudición, que hubieran podido extenderse en una pormenorización que, al fin y al cabo, hubiera acabado con confundir al lector. De hecho, mucho del trabajo aquí presentado es el resultado de una sustracción de materiales, de una selección apta a eliminar, también, la redundancia.

Esto resulta acertado especialmente con respecto al primer capítulo. Llegar a una definición satisfactoria de “fragmento” es una operación frustrada ya a partir de su propio planteamiento. La misma literatura sobre el fragmento y lo fragmentario, manifiesta este límite de maneras distintas: la falta de teorías generales, la imposibilidad de una definición compartida, la “localización” de la crítica acerca del fragmento, etc etc. De modo que he empezado por una pregunta casi trivial, “¿qué es un fragmento?”, para poder así abarcar de forma sincrónica los problemas que el fragmento propone. A partir de la definición lexicográfica he seccionado las implicaciones de la forma fragmentaria, llegando a establecer una distinción fundamental: por una parte existe el fragmento como objeto dado; por otra la fragmentariedad, es decir, la extensión conceptual de lo que es fragmento. Si embargo, esto no reduce la carga problemática de una forma que no es propiamente una forma y que puede ser género pero a la vez no lo es. El fragmento es, sobre toda las cosas, ese objeto que resiste a la definición y que se opone a todo tipo de sistema. Con todo ello he dado en una serie de rasgos que pueden ayudar a individuar la presencia de la forma fragmentaria en un texto: anterioridad/posterioridad de la *ratio* poética fragmentaria, por ejemplo; lo inacabado, o la relación/oposición con otras formas breves más fácilmente reconocibles (el aforismo y la cita).

Por estas razones, la sola aproximación sincrónica no es suficiente. El aspecto diacrónico del fragmento es algo que siempre hay que tener en consideración, sobre todo si consideramos como esta forma, por su propia naturaleza anti-sistemática, ocupa siempre el margen del espacio literario, influyendo de forma considerable sobre su centro. Cada época concibe, escribe y lee el fragmento de forma distinta, lo cual también nos dice algo con respecto a las formas y a los géneros “mayores”. En ningún momento era mi intención dar con una historia del fragmento, algo interesante pero que excede los propósitos mismo del trabajo en cuestión. De modo que he presentado una selección de obras que pudiera ser representativa, *grosso modo*, de distintas épocas y que pudiera elaborar las nociones sincrónicas anteriores, trazando una línea de demarcación entre modernidad y premodernidad: Heráclito, Saffo, el romance medieval, el *Oráculo* de Gracián, Montaigne, Pascal, los moralistas franceses pasando por los *Frühromantik*, Nietzsche, Poe, los simbolistas franceses, Mallarmé, hasta los modernistas ingleses.

El capítulo segundo, parte central del trabajo, quiere ser una lectura sistemática de la obra valentiana, desde *A modo de esperanza* hasta *Fragmentos de un libro futuro*, basada en las premisas construidas en el primer capítulo. El capítulo se divide en dos partes, tanto para facilitar la lectura como para respetar ese punto de evolución decisivo que la crítica ha reconocido en la escritura de Valente. El análisis ha intentado dar una lectura global de las obras, con la finalidad de destacar los rasgos estéticos y conceptuales más relevantes, para luego centrarse en una serie de textos escogidos que pudieran representar el aspecto fragmentario de cada obra. Esta estructura se ha aplicado de forma más rígida en la primera parte, mientras que en la segunda, análisis global y análisis específico llegan a veces a coincidir y confundirse el uno con el otro. Esto en razón de la mencionada evolución estética que atañe a la obra valentiana a partir de *Interior con figuras*. Al final de ambos apartados se encuentran dos conclusiones parciales relativas a los datos interpretativos recogidos en los análisis. En estas ya pueden reconocerse los rasgos de la poética valentiana relativa al fragmento, con las consideraciones debidas. De hecho, he intentado extraer de los propios textos la información necesaria para poder resolver el problema formulado acerca del fragmento en la obra de Valente.

La lectura interpretativa ha dado cuenta tanto del aspecto formal como del semántico. He

ido señalando los distintos recursos que, de una manera u otra, pertenecen a la noción de fragmento presentada en el primer capítulo: recursos externos (tipo de estructura de la obra, paratextos, historia textual si la hay) o internos al texto (léxico, recursos métricos y gráficos) así como el contenido semántico relacionado a lo fragmentario.

La centralidad del texto valentino me ha impuesto, en un primer momento, una lectura que prescindiera de la literatura crítica acerca del mismo. Tan sólo en un segundo momento se han ido incorporado, como respaldos o como confutaciones, distintas voces críticas que pudieran aclarar o confirmar mis suposiciones. También en esto, dada la cantidad ingente de escritos críticos sobre Valente, se ha mantenido firme la idea de presentar tan sólo lo imprescindible y lo estrictamente necesario para cada lugar textual.

El tercero y último capítulo quiere ser el lugar en donde confluyen los datos, las reflexiones y las suposiciones anteriores. Aunque muchas de mis hipótesis se hayan confirmado repetidamente al manejar los textos poéticos, resultaba necesario buscar pruebas ulteriores fuera de la obra lírica, para formularlas de manera más orgánica. En este sentido, la voluminosa obra crítica y ensayística de Valente se ha ofrecido como material adecuado e imprescindible. También en este caso se ha mantenido en el centro el texto del propio autor. Aunque dividido en tres apartados, el capítulo final quiere presentar un discurso progresivo, que incorpore y desarrolle constantemente las reflexiones anteriores. Así he empezado con la cuestión relativa al lenguaje, para luego pasar a la identidad y, al final, al tema erótico.

Por lo que concierne el tema de este trabajo, puedo confirmar una relación tajante entre la escritura de Valente y el fragmento. La presencia del fragmento propiamente dicho, es decir, producto de las contingencias y del tiempo, resulta limitada a algunas obras, cuyo principio compositivo prevé una progresión cronológica: el póstumo *Fragmentos de un libro futuro*, *Diario anónimo* e incluso *Cántigas de alén*. A pesar de esto, los tres libros, y especialmente *Fragmentos*, responden a una *ratio* poética clara, por la cual lo inacabado se constituye como parte integrante de la estructura de la obra. Por otra parte, la noción de fragmentariedad se puede aplicar, con el cuidado que su misma ambigüedad impone, a una extrema variedad de textos y obras, sobre todo de la segunda etapa de escritura.

La primera etapa de la escritura valentina tiende a crear obras bastante coherentes y unitarias, en las cuales el mismo poeta se preocupa de cuidar la repartición en secciones y las

sucesiones temáticas, todo ello con el fin de presentar un discurso que sea “legible”. De ahí que la fragmentariedad que he ido destacando en el análisis esté confinada a muy pocos textos. Son claras excepciones obras como *Breve Son* (unitaria, sí, pero internamente muy discontinua), la breve colección *Presentación y memorial para un monumento* (texto asilado y de fuerte identidad pero que no deja de ser un logrado experimento de destrucción del lenguaje) y *Treinta y siete fragmentos* (radical anticipación de la escritura de *El fulgor*, *Al dios del lugar* y *Fragmentos de un libro futuro*).

La segunda etapa participa de manera más continua y diseminada con la presencia de una escritura que se confronta con la fragmentariedad, incluso *Mandorla* que, a mi modo de ver, retoma la coherencia estructural de obras anteriores. A parte de los textos que acabo de citar, podemos pensar también en *Material memoria* o la escisión que atraviesa *No amanece el cantor*.

Esta progresiva “incorporación” de lo fragmentario resulta visible tanto a nivel formal que de contenidos. Las obras ya no sufren una reorganización posterior de los materiales y se conforman con el orden natural que impone la escritura. Los recursos fónicos y retóricos se hacen progresivamente más exiguos, así como la longitud de los textos. La “estética de la retracción”, sintagma que he empleado a menudo, resulta visible ya a partir de la “construcción” gráfica de las obras: la escritura se condensa, se rodea del blanco de la página, se retrae en sí misma. Y es esto también señal del efectivo descenso del poeta en lo más profundo de la experiencia de la escritura: “memoria material” de las palabras, límite con lo indecible y con lo que es anterior al signo.

De hecho, es en la fase de madurez que el léxico valentino empieza a fijarse en algunas formas recurrentes, expresiones concretas de un mundo imaginativo y temático que vuelve a presentarse de forma casi obsesiva. La supuesta oscuridad de Valente de la segunda etapa descende de la larga trayectoria que la antecede, la cual crea un propio sistema simbólico interno a la obra misma. Se trata de una poesía con una base fuertemente autoreferencial y de rasgos metapoéticos que gravita alrededor de unos núcleos conceptuales precisos. En esto, precisamente, se manifiesta el carácter fragmentario de la escritura valentina. Toda su poesía responde y deriva de este mundo conceptual, lo plasma y a la vez lo expresa.

Por ejemplo, lo que he llamado “teoría del conocimiento”, la *poiesis-noesis* valentina,

determina desde un principio los que son las pautas de la creación poética: supresión de la intencionalidad previa al acto de escritura, reconocimiento posterior del argumento y del discurso poético, pasividad (escucha) frente al material verbal, manifestación epifánica de la palabra y del saber poético. Elementos que manifiestan la indeterminación radical del material textual, sobre el cual el poeta no tiene realmente control. Sobre todo el aspecto “epifánico”, es decir, la manifestación inmanente de una porción de realidad desconocida, tiene una fuerte relación con lo fragmentario en cuanto la revelación, que tiene carácter de unidad, tiene que conformarse con el medio finito que es el lenguaje. De ahí la condensación y la intensidad de estos textos, que aprovechan un número limitado de signos para abarcar una carga semántica que los desborda.

De esta “sobreabundancia” de significado deriva también la categoría de lo “inefable”, que indica el punto en donde la palabra poética manifiesta sus límites (y con ella el intelecto). Lo inefable circunscribe el texto poético de silencio (el silencio del origen y la suspensión del lenguaje posterior a la realización del poema), no sólo declarando de este modo la intrínseca imposibilidad de la palabra misma, sino también convirtiendo la escritura en un proceso infinito de gravitación alrededor de un mismo centro de significación.

Este centro (el *Ursatz*, el origen, la matriz, lo presémico) representa todo el mundo que antecede la palabra: “antepalabra”, en la definición misma de Valente. La antepalabra es el simulacro de la experiencia, inalcanzable e irrepresentable en su complejidad; es la idea misma de una unidad perdida, hacia la cual el poema tiende incesantemente como forma, siempre fragmentaria, de aproximación.

En todo ello emerge, como se ha visto en muchas ocasiones, la noción de nada. Punto de convergencia de todas las preocupaciones ético-estéticas del poeta gallego. Término ambiguo a veces y sin duda enigmático. Imprescindible, para entenderlo, recuperar las fuentes usadas por Valente (las literaturas místicas, parte fundamental de su biblioteca), que él mismo cita y explica en sus ensayos, y no sólo, sino también entender la traslación que Valente impone a este término para aplicarlo en poesía. La nada de Valente no es la nada de San Juan o de Molinos, ni tampoco la de Baudelaire o de Mallarmé. La nada de Valente es el espacio vacío que es anterior al signo, es el “punto cero”, en el cual la palabra todavía no ha adquirido ninguna forma y a la vez las posee todas. Totalidad y ausencia de toda significación, que

permite al signo significar. La nada es el agente de la fragmentación, es lo que, al dividirse y multiplicarse, permite al texto poético existir como emanación de sí misma.

En la nada converge también toda la cuestión relativa al sujeto. El autor desaparece, fagocitado por las palabras y adquiere conciencia de ser tan sólo instrumento del lenguaje. *Yo* existo por el lenguaje, *yo* llevo la máscara de mí mismo que el lenguaje me permite enseñar. Y detrás de la máscara del lenguaje (no) hay nada y nadie, en cuanto allí no llega ni el signo ni el entendimiento. Es más, el lenguaje se convierte en otro, el poema en entidad autónoma para siempre escindida del autor biográfico. Así cada enunciado es la prueba de la insanable parcialidad del individuo, tendido hacia el origen, inalcanzable e irrepresentable.

Como he dicho en el tercer capítulo, admitiendo un punto de provocación en ello, todo esto converge de forma armónica en un tema que, aunque central en la segunda etapa de escritura, no puede considerarse como preponderante de la trayectoria valentiana: el erotismo. Los poemas eróticos, y de forma especial los libros *Mandorla* y *El fulgor*, presentan de forma unitaria todos los temas y las reflexiones que acabo de mencionar: la nada, el saber poético, el otro, la manifestación inmanente del lenguaje. Todo ello acompañado con una re-afirmación de la materialidad de la palabra, tema preponderante en la poesía de Valente que encuentra aquí su vehículo de expresión en el cuerpo, centro en donde se anulan las dualidades. La experiencia erótica se convierte en experiencia activa de la nada, de la otredad y del límite expresivo de la palabra poética.

Para concluir, entonces, puedo decir que la obra poética valentiana y, por extensión, la crítica, proponen una visión fragmentaria no tanto del texto, sino más bien de la experiencia poética. Aunque los textos puedan presentar rasgos de fragmentariedad en distintos niveles es tan sólo a través de la “teoría del conocimiento” y de la “estética de la retracción” que podemos entender los usos y los modos que adquiere el fragmento en la obra de Valente. Se trata de situarse en un nivel anterior con respecto a la simple *ratio* poética que puede determinar la fragmentariedad del texto. La experiencia poética es aquí la forma peculiar con la cual el poeta vive, conoce y representa la realidad, la cual se sitúa siempre fuera del alcance del lenguaje. Tan sólo en este sentido podemos entender el texto valentino como pura inmanencia, como descenso al reino de lo que antecede el signo y como aproximación constante e infinita al origen del ser y del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, 'No amanece el cantor', en J. Ancet, A. Ferrari (et alii), *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza Madrid, 2007.
- AGUDO, Marta, 'Arduo sobrevivir a lo vivido', en *La página*, N° 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009.
- AGUDO, Marta y DOCE, Jordi (eds.), *Pájaros raíces*, Abada Madrid, 2010.
- ANCET, Jaques y FERRARI, Americo (et alii), *Entorno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza, Madrid 2007.
- BALFOUR, Ian, "'The whole is untrue": on the necessity of the fragment (after Adorno)', en W. Tronzo (ed.), *The fragment: an incomplete history*, Gerry Research Institute Publications Program 2009.
- BARTHES, Roland, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 2004. [*L'empire des signes*, 1970]
- BARTHES, Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 2012. [*Fragments d'un discours amoureux*, 1977]
- BEHLER, Ernst, *Romanticismo*, La nuova Italia, Scandicci (FI) 1997. [*Frühromantik*, 1992]
- BENINI, Davide, '«The most delicate and evanescent moments»: frammento, spazio e tempo nelle epifanie di James Joyce', en S. Genetti (ed.), *Forme brevi, frammenti e intarsi*, Primo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura Università di Verona, Edizioni Fiorini, Verona 2006.
- BENVENISTE, Emile, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore Milano 1971. [*Problèmes de linguistique générale*, 1966]
- BLANCHOT, Maurice, *La conversación infinita*, Arena Libros, Madrid 2008. [*L'entretien infini*, 1969]
- BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Espasa Barcelona 2012. [*L'espace littéraire*, 1955]
- BAUDELAIRE, Charles y Poe, Edgar Allan (et alii), *Matemática tiniebla*, edición de Antoni Marí, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2011.
- BENJAMIN, Walter, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 2002.

- BEVILACQUA, Luca, *Parole mancanti*, Edizioni ETS, Pisa 2001.
- BURGER, Christa y BURGER, Peter, *La desaparición del sujeto*, Akal, Madrid 2001.
- BUSCH, Walter, 'L'aforisma in Nietzsche: un approccio metalinguistico', en S. Genetti (ed.), *Forme brevi, frammenti e intarsi*, Primo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura Università di Verona, Edizioni Fiorini, Verona 2006.
- CANTELI, Marcos 'Fragmentos para una lírica negativa', en *La página*, N° 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009.
- COUZENS HOY, David, 'Philosophy as rigorous philology? Nietzsche and poststructuralism', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, New York Literary Forum, Vol. 8-9, 1981.
- CUNIBERTO, Flavio, *Schlegel e l'assoluto letterario*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago, 'Contrastes de luz y sombra como técnica de representación en la poesía de José Ángel Valente', en *Material Valente*, Júcar, Gijón 1994.
- DÍAZ ARMAS, Jesus, 'José Ángel Valente, poeta abisal', en *Campo de Agramante*, N. 17, 2012.
- DOCE, Jordi, 'Telar de nadie', en *Campo de Agramante*, N. 17, 2012.
- DOMINGUEZ REY, Antonio, 'Convergencia y divergencia. El espacio textual de J. Á. Valente', en C Rodríguez Fer (ed.), *Material Valente*, Júcar, Gijón 1994.
- ELIAS, Camelia, *The fragment. Toward a history and poetics of a performative genre*, Peter Lang, 2004.
- ELIOT, Thomas Stearns, *Selected prose*, edited with an introduction by Frank Kermode, Faber, London 1975.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, Manuel, '«Para decir la palabra yo». Una reflexión sobre la subjetividad en la obra de José Ángel Valente', *Revista de literatura*, N. 139, enero-junio, vol. LXX, 2008.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel, 'Escritura como renuncia. As traducións de José Ángel Valente', en *Viceversa*, N. 11, 2005.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *El tejedor de redes. Análisis integral de la obra narrativa de José Ángel Valente*, Deputación provincial de Ourense, Ourense 2006.

- FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona 1974. [*Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956]
- GAMBIN, Felice, 'Oracolo manuale: Gracián e l'arte di saper vivere nell'Europa barocca', en S. Genetti (ed.), *Frammenti e intarsi*, Primo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura Università di Verona, Edizioni Fiorini, Verona 2006.
- GENETTI, Stefano (ed.), *Frammenti e intarsi*, Primo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura Università di Verona, Edizioni Fiorini, Verona 2006.
- GIUGLIANO, Dario, *Derrida-Saussure. Segno e differenza*, Bulzoni editore, Roma 1994.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías. Selección 1910-1960*, edición de César Nicolás, Espasa Calpe, Madrid 1991.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis, 'Formas y ausencias de lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente', en *La página*, Nº 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009.
- GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo maual y arte de prudencia*, edición de Emilio Blanco, Cátedra, Madrid 1995.
- GUIDORIZZI, Guido, (ed.), *Lirici greci: Saffo, Alceo, Anacreonte*, Ibico, Mondadori, Milano 1993.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Isidro, 'Lectura de *Fragments de un libro futuro*: el pasado à venir en la obra de José Ángel Valente' en M. Agudo y J. Doce (eds.), *Pájaros raíces*, Abada, Madrid 2010.
- JIMENEZ, José, 'El vuelo de la imagen', en J. Ancet, A. Ferrari (et alii), *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza, Madrid 2007.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, *Los papeles rotos*, Abada, Madrid 2004.
- KRITZMAN, Lawrence D. y PARISIER PLOTTEL, Jeanine (eds.), *Fragments: incomplection and discontinuity*, New York Literary Forum, Vol. 8-9, 1981.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire*, Editions du Seuil, Paris 1978.
- LAMI, Alessandro, (ed.), *I presocratici*, Rizzoli, Milano 2012.
- LIVINGSTON, Paisley, 'Counting fragments, and Frenhofer's paradox', en *British Journal of aesthetics*, Vol 39, N. 1, Enero 1999.

- LOCHER, Elmar, 'Oltre il confine della frase. Annotazioni su Blaise Pascal, Georg Christoph Lichtenberg e Robert Walser', en S. Genetti (ed.), *Frammenti e intarsi*, Primo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura Università di Verona, Edizioni Fiorini, Verona 2006.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León y Secretariado de Publicaciones de la Universidades de Santiago de Compostela 1992.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, *Pájaro y enigma*, Abano, Ourense 2000.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Abano editores, Ourense 2002.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, 'Lezama Lima en la escritura de Valente', en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N. 750, diciembre 2012.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline, 'The fragment: elements of definition', en W. Tronzo (ed.), *The fragment: an incomplete history*, Gerry Research Institute Publications Program, 2009.
- MACHÍN-LUCAS, Jorge, 'Fragmentos de un libro futuro de José Ángel Valente: el último viaje solipsista hacia el origen del ser y de la vida', en *Castilla, estudios de literatura*, 1, 2010.
- MARCHETTI, Giovanni y PÉREZ EUGENA, Julio y TARAVACCI, Pietro, 'Come si dipinge un drago' en *La questione romantica*, Liguori, Napoli 1998.
- MARTÍNEZ-CANTÓN, Clara Isabel, 'Métrica de José Ángel Valente: Análisis de *A modo de esperanza* y *Poemas a Lázaro*', en *Especulo. Revista de estudios literarios*, N. 39, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/valente.html>
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *El fragmentismo poético contemporáneo. Fundamentos teórico-críticos*, Universidad de León, León 1996.
- MAYORAL, Marina, *La poesía de Rosalía de Castro*, Cap. XXXIII, Gredos, Madrid 1974.
- MAZZONI, Guido, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio, 'Palabra y agujero: la poesía imposible de José Ángel Valente', en *La página*, N° 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romanceros viejos*, Espasa Calpe, Madrid 1991.
- MONTAIGNE, Michel de, *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, Adelphi, Milano 1996. [*Essais*, 1572]

- MONTANDON, Alain, *Le forme brevi*, Arnando editore, Roma 2001. [*Les formes brèves*, 1992]
- MOSER, Walter, 'Fragment and encyclopedia: from Borges to Novalis', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, New York Literary Forum, Vol. 8-9, 1981.
- MOST, Glenn W., 'On fragments', en W. Tronzo (ed.), *The fragment: an incomplete history*, Gerry Research Institute Publications Program, 2009.
- MUÑOZ MILLANES, José, *Modos y afectos del fragmento*, Pre-Textos, Valencia 1998.
- PAYERAS GRAU, María, 'Experiencia, meditación e iluminación: el poeta José Ángel Valente', en *Il confronto letterario*, N. 9, 1988.
- PAZ, Octavio, *La duplice fiamma*, Garzanti, Milano 1994. [*La llama doble*, 1993]
- PEINADO ELLIOT, Carlos, 'Arquitectura y fragmento. Análisis de *El fulgor* de José Ángel Valente', en *Revista de Literatura*, LXV, 130, 2003.
- PÉREZ EUGENA, Julio, 'Muerte, piedad y memoria: *Il Tuffatore* de Paestum en las obras de Eugenio Montale y José Ángel Valente', en *Criticón*, N° 87-89 (2003).
- RENDALL, Steven, 'In disjointed parts/Par articles decousus', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, New York Literary Forum, Vol. 8-9, 1981.
- RENOIR, Alain, 'Fragment: an oral-formulaic nondefinition', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, New York Literary Forum, Vol. 8-9, 1981.
- RIFFATERRE, Michael, *Semiotica della poesia*, Il Mulino, Bologna 1983. [*Semiotics of poetry*, 1978]
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.), *José ángel Valente*, Taurus, Madrid 1992.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.), *Material Valente*, Júcar, Gijón 1994.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio, 'José Ángel, poeta cero', en C. Rodríguez Fer (ed.), *Valente: el fulgor y las tinieblas*, Axac, Lugo 2008.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.), *Valente: el fulgor y las tinieblas*, Axac, Lugo 2008.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio y AGUDO, Marta y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Valente vital*

(Galicia, Madrid, Oxford), Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2012.

- ROSAND, David, 'Composition/Decomposition/Recomposition: notes on the fragmentary and the artistic process', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, New York Literary Forum, Vol. 8-9, 1981.
- RUOZZI, Gino (ed.), *Teoria e storia dell'apofrismo*, Mondadori, Milano 2004.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, 'Sobre dos poemas de José Ángel Valente', en J. Ancet, A. Ferrari, R. Rossi (et alii), *Entorno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza, Madrid 2007.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008.
- SARANITI, Davide, *Messianesimo e traduzione*, Casini, Roma 2009.
- SAVELSBERG, Frank, 'Aproximaciones a *Tres Lecciones de Tinieblas* de José Ángel Valente', en C. Rodríguez Fer (ed.), *Valente: el fulgor y las tinieblas*, Axac, Lugo 2008.
- SCHIFFERMÜLLER, Isolde, 'Immagini-rebus/immagini di pensiero. Le forme brevi in Einbahnstrasse di Walter Benjamin', en S. Genetti (ed.), *Forme brevi, frammenti e intarsi*, Primo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura Università di Verona, Edizioni Fiorini, Verona 2006.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele Cometa, Einaudi, Torino 1998.
- SCHOLEM, Gershom, *Il nome di Dio e la teoria cabalistica del linguaggio*, Adelphi, Milano 1998. [*Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, 1970]
- SHATTUCK, Roger, 'The alphabet and the junkyard', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, New York Literary Forum, Vol. 8-9, 1981.
- SHREFFLER, Anne, *Webern and the lyric impulse: songs and fragments on poems of Georg Trakl*, Oxford University Press, New York 1994.
- TARAVACCI, Pietro, 'Hacia el saber de la nada en Valente', en *La Página*, N° 78-79, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife 2009.
- TARAVACCI, Pietro, 'José Ángel Valente e il mistico incontro tra *pictura* e *poiesis*', en *La lirica moderna. Momenti protagonisti, interpretazioni*. Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2011).

- TARAVACCI, Pietro y LÓPEZ CASTRO, Armando, (eds.), *Identidad y metamorfosis del yo lírico en la literatura española*, número monográfico de *Cuadernos AISPI*, N. 1, 2013.
- TERRY, Arthur, 'José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura', en *Material Valente*, Júcar, Gijón 1994.
- TERRY, Arthur, 'Leyendo a Valente. Un prólogo a *Tres lecciones de tinieblas*' en C. Rodríguez Fer (ed.), *Valente: el fulgor y las tinieblas*, Axac, Lugo 2008.
- TOSI, Renzo, 'I Greci: gnomai, paroimiai, apophthegmata', en G. Ruzzi (ed.), *Teoria e storia dell'aforisma*, Mondadori, Milano 2004.
- TRONZO, William, (ed.), *The fragment: an incomplete history*, Gerry Research Institute Publications Program. Los Angeles 2009.
- TYTELL, John, 'Epiphany in chaos: fragmentation in modernism', en L. D. Kritzman, J. Parisier Plottel (eds.), *Fragments: incompleteness and discontinuity*, New York Literary Forum, Vol. 8-9, 1981.
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas VIII, Ensayos*, edición de Ricardo Senabre, Fundación José Antonio de Castro, Madrid 2007.
- UNGARETTI, Giuseppe, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2011.
- VALENTE, José Ángel, *Cántigas de alén*, edición e introducción de Claudio Rodríguez Fer y traducción al castellano del poeta César Antonio Molina, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela 1996.
- VALENTE, José Ángel, *Cuaderno de versiones*, edición e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2002.
- VALENTE, José Ángel, *Obras completas I*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2006.
- VALENTE, José Ángel, *Obras Completas II*, edición e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008.
- VALENTE, José Ángel, *Per isole remote (Poesie 1953-2000)*, edición y traducción de Pietro Taravacci, Metauro, Pesaro 2008.
- VALENTE, José Ángel, *Diario anónimo*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2011.
- VALCÁRCEL, Eva, 'Variaciones sobre el pájaro y la red', en C. Rodríguez Fer (ed.), *Material*

Valente, Júcar, Gijón 1994.

VAN DELFT, Louis, *Anatomia e frammento*, Il Mulino, Bologna 2004.

ZAMBRANO, María, 'La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente', en C. Rodríguez Fer (ed.), *José ángel Valente*, Taurus, Madrid 1992.

ZAMBRANO, María, 'José Ángel Valente por la luz del origen', en C. Rodríguez Fer (ed.), *Valente: el fulgor y las tinieblas*, Axac, Lugo 2008.