

Arquitectura de la ausencia en José Ángel Valente: teoría de la construcción de la esencia poética desde una perspectiva arquitectónica

Clara VIDAL
A Coruña

RESUMEN: Este trabajo trata la obra de José Ángel Valente desde el punto de vista constructivista de la poesía como lugar vacío habitable. Se centra en su obra poética y ensayística, teniendo en cuenta lo que suscita y las referencias que en ella se encuentran.

PALABRAS CLAVE: José Ángel Valente, literatura española, poesía en español, poesía del silencio, arquitectura poética, arquitectura del vacío, arquitectura del espacio.

ABSTRACT: The study at hand deals with the works by José Ángel Valente from a constructivist point of view which sees poetry as an empty habitable space. It focuses on his poetry and essays by taking into account what they promote and the references that can be found in them.

KEYWORDS: José Ángel Valente, Spanish literature, poetry in Spanish, poetry of silence, poetic architecture, architecture of emptiness, architecture of space.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de este trabajo, se abordará el pensamiento de José Ángel Valente en lo concerniente a su proceso de escritura. Continuando y ampliando el conocimiento sobre la filosofía creadora de Valente expuesto en un estudio anterior (Vidal López 2014), la propuesta que se presenta desde este nuevo ensayo es la visión del poema como un edificio que ha de cumplir unos requisitos constructivos para poder llegar a completar su formación¹ y, consecuentemente, ser materia². Se ha elegido a José Ángel Valente porque es un poeta canónico para tratar la literatura escrita en lengua española,

¹ Esto es, llegar a ser poema: texto acabado con independencia vital.

² Es decir, que la formación completa —el poema— llegue a ser cuerpo, compartiendo las mismas características y cualidades que se encuentran en todo cuerpo con independencia vital: acabado, material, palpable, autónomo.

[...] pues de algún modo supone el ensamblaje de la maestría renacentista y barroca española; del arte de la meditación de las ascéticas y de las místicas cristianas, judías y musulmanas, y del espíritu de ruptura del más radical Romanticismo alemán, del Simbolismo francés e inglés y de las vanguardias europeas del siglo XX (Rodríguez Fer 2008: 11).

Es decir, el poeta escogido representa a una tradición cultural y literaria que no olvida otras tradiciones y literaturas sino que se sumerge en ellas para guardar aquellos elementos interesantes a propósito de su creación. Además, se interesa por otras disciplinas. Así, en su poesía aparecerán elementos de otras artes como sistematización creativa, tanto en el empleo del léxico escogido como en el tratamiento de los temas. Como apunta Domínguez Rey, Valente se ve influenciado por poéticas minimalistas que toma prestadas de otras artes. Menciona a Kandinsky, Duchamp, Webern... Lo importante no es el objeto, como apreciaba Duchamp, sino la perspectiva; pues lo que se ve no es la realidad, tan solo una representación de ella (Domínguez Rey 2002: 190-1), de igual manera que la representación de una pipa no es una pipa para Magritte. De todas formas, se entiende aquí «influencia» como la recepción, que puede ser consciente o inconsciente, de otras manifestaciones artísticas que se asimilan desde el conocimiento de las recepciones previas (García Berrio 1994: 182). De estas metáforas aproximativas traídas desde otras artes, en este trabajo se va a tener en cuenta principalmente a la arquitectura, de la que se extraerán movimientos, corrientes y técnicas que han permitido ofrecer una correlación con características aplicables a la literatura y, concretamente, a los textos seleccionados para formar parte del apartado quinto.

La finalidad del estudio es apoyar de forma teórica el comentario literario de los textos de Valente basándonos en los propios poemas, que han sido analizados elaborando análisis en cuanto a la formación artístico-arquitectónica de su proceso creativo. Para ello, llevamos a cabo una investigación sobre el procedimiento de trabajo de un grupo crítico que se desarrolló en el primer tercio del siglo XX. A partir de 1930, en Estados Unidos, empezó a desarrollarse dicho movimiento, que cambió por completo el modo de entender la crítica y la enseñanza de cómo esta debía llevarse a cabo. Desde este país, se extendió la nueva tendencia analítica a países europeos e iberoamericanos (Aguilar e Silva 1967: 413).

The new criticism quería asegurar la autonomía y especificidad de la crítica que tiene como base la obra en sí y no dotar a esta de una posición que funcionase como anexo o documento adjunto a un estudio que, en realidad, estuviese centrado en tratar la sociología, la moral, la filosofía u otros aspectos pseudoliterarios que no son relevantes en el texto porque no se refieren a él ni se reflejan en él de manera directa. Estos pensadores se posicionan, de esta manera, en contra de los críticos del llamado «nuevo humanismo», liderados por Irving Babbitt, que habían mantenido una posición importante en el trabajo crítico de los primeros años del siglo XX, centrándose en los aspectos de la tradición, el orden y la moral. También se manifiestan contrarios a los críticos de inspiración marxista o socialista como lo fueron Vernon Louis Parrington, Granville Hicks y Kames T. Farrel, que pretendían llevar a cabo una revolución social a través de los análisis de las obras literarias (Aguilar e Silva 1967: 431). Los procedimientos que seguía esta crítica se oponían, por tanto, a los empleados anteriormente, suponiendo una ruptura en las bases de la construcción crítica histórica. El *new criticism* defiende que el análisis literario se haga estrictamente teniendo en

cuenta al texto que se analiza; es decir, que el fundamento de su base crítica sea inherente al aspecto de la obra y que sea realizada desde la obra misma, como si el comentario analítico fuese parte de su esencia. Se realiza este tipo de lectura crítica o *close reading* porque se entiende que es la forma en la que el crítico comprende cómo cada obra utiliza de manera inédita el lenguaje. Así, mediante el estudio profundizado de un texto, se pueden examinar los aspectos escogidos para el análisis teniendo en cuenta solo la obra elegida y entendiendo cómo funcionan estos objetos de estudio en él (Aguilar e Silva, 1967: 428). Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el poema tiene la intención de decir pero también la de callar; es decir, el poema muestra su conocimiento pero «not say *all* [*sic*] that it means» (Brooks 1947: 261).

Lo que se propone analizar desde el punto de vista crítico en los textos literarios que aquí se presentarán es una investigación que se preocupe del objeto, pues el poeta también se ha preocupado por él en la formación del poema, tal y como explica Ransom. Este poeta y crítico americano manifestaba que la crítica impresionista se había fijado en los efectos que la pieza literaria provocaba en el lector, teniendo en cuenta la sensibilidad y apreciación de este y restándole autonomía al texto en sí (Jancovich 1993: 35-44). Para él, la crítica impresionista se había ocupado tanto de la subjetividad con respecto al texto que lo disolvía y, por tanto, destruía su esencia —que vuelve a renacer y valorar el *new criticism*— (Jancovich 1993: 138).

Para Ransom, el anterior modo de proceder crítico no solo desmerece a la obra literaria como unidad objetual sino que, si se analiza teniendo en cuenta el efecto en el lector —ya sea este moral o psicológico—, ha de suponerse que el texto fue creado para provocar un tipo de interés en el público (Jancovich 1993: 21-31). Por eso, Ransom exige que se excluyan del léxico crítico palabras que ofrezcan un estudio calificando sus características formales con términos como «conmover», «emocionante», «divertido», «lamentable», «admirable», etc., que permanecerían ligados y con tendencia a la preocupación de la reacción psicológica del lector, que él acomete. Propone, por el contrario, una crítica ontológica que se centre en la obra literaria. En este sentido, la obra literaria se entenderá como modelo y estructura de unas fuerzas que permanecen organizadas en el texto y se relacionan entre sí. La estructura textual tendrá un carácter unitario, autosuficiente, que presente un cosmos o un todo con estructura precisa que se integra con funciones capaz de relacionarse orgánicamente y de ejercer tensiones y resistencias en el texto que, como se verá en el apartado cuarto —dedicado a la teorización sobre la construcción—, son elementos que también la arquitectura tiene en cuenta (Brooks 1947: 215-51, 252-66; Jancovich 1993: 105-13).

T. S. Eliot entiende que un poema es un organismo; es decir, un elemento con vida propia. Este poeta sostiene la idea de que al realizar el estudio de un poema, los aspectos sobre los que hay que fijar la atención son los concernientes a su organización o estructura, a los materiales que emplea y a cómo estos se relacionan entre sí, las partes o divisiones que se establecen respecto a su completitud y el conjunto global. Ni los aspectos que tengan que ver con la biografía del autor ni las investigaciones históricas sobre las fuentes o las influencias pueden ayudar a elaborar una crítica de un texto, de igual manera que estudios relacionados con otros campos como la psicología o la sociología tampoco serían válidos para hacer un estudio literario (Brooks 1947: 215-51, Aguilar e Silva 1967: 419). El crítico

ha de valerse únicamente del texto literario que está analizando. Solo así podrá determinar realmente las características que el texto tiene:

[...] la atención del crítico debe recaer sobre la obra y no sobre la biografía del autor; necesidad de analizar rigurosamente la obra literaria como estructura verbal autónoma; condena de la crítica literaria regida por preocupaciones extraliterarias; recusación de la crítica impresionista (Aguar e Silva 1967: 420).

Este cambio en la manera de abordar el estudio crítico de las obras se produce porque se entiende que las investigaciones bibliográficas o de aspectos que no tengan que ver con el texto mismo, como las influencias de la obra y el autor, las fuentes, las pertenencias a grupos, escuelas, movimientos, etc., no determinan la estructura o las características principales de las obras. Tampoco este tipo de indagación anterior favorecía el reconocimiento de símbolos, imágenes, paradojas, ironías o juegos que se encuentren en el texto mismo. Para los nuevos críticos de la tendencia americana, estos aspectos estudiados en la crítica histórica funcionan como una distracción a la hora de enfrentarse al texto y han de ser, por este motivo, evitados. El análisis que desarrollarán los críticos de esta nueva tendencia es, por tanto, preponderadamente descriptivo y muy enfocado hacia cada detalle del texto, que se observará minuciosamente para extraer de él toda la información con la que se completará la crítica. De este escrutinio detenido se extraen los elementos y características que forman tanto la estructura interna verbal de la composición literaria como la general de la obra completa. A partir de esta investigación interna, el crítico examina las palabras y sus valores, sus ambigüedades, tensiones y funciones, etc. (Brooks 1947: 215-51, Aguiar e Silva 1967: 428).

Al tomar en consideración solo el texto con el que se trabaja, existen mecanismos literarios que se tienen más en cuenta que otros. Por ejemplo, serán importantes las metaforas y aquellos símbolos que sean dominantes o se repitan en la obra. Se extraen, así, palabras o elementos que funcionarán como claves a la hora de determinar el significado con el que se emplean y los significados que proyectan estos desde el texto y sin tener en cuenta ningún elemento o aspecto más. Por supuesto, también se estudia el funcionamiento de las diferentes figuras retóricas como la reiteración, la anáfora, la hipérbole o la alegoría, así como la simetría y el contraste del ritmo de aparición y armonía con la que aparecen estos elementos a lo largo del texto.

Mediante el análisis de estos aspectos se determina la estructuración del argumento, la caracterización de los personajes o voces, las atmósferas que se construyen, el punto de vista que se selecciona, los aspectos marginales o secundarios, su desarrollo con respecto a los principales, etc. Es decir, el *new criticism* ofrece un análisis microscópico extrayendo del texto seleccionado toda la información que este pueda dar hasta agotarla. El resultado de la investigación será lo que se haya averiguado en ese examen y no serán añadidos aspectos externos al texto (Brooks 1947: 255-6).

Aunque este tipo de análisis se puede llevar a cabo con todo tipo de textos, los dramáticos y narrativos son de menor interés por motivos obvios: al llevarse a cabo el análisis partiendo del estudio intrínseco del texto en su totalidad y en sus fragmentos, las composiciones más amplias son más difíciles de estudiar y los resultados pueden ser muy am-

plios, pues habrá más recurrencias, confluencias y posibles significados a la hora de abarcarlas si se sigue este procedimiento de estudio. La nueva corriente crítica americana se interesa más, por tanto, por la poesía lírica y no tanto por la novela, pues esta última exige una interiorización contextual histórica más profunda que la poesía, así que no resulta tan provechosa para los seguidores de la corriente que se caracteriza por no tener en cuenta aspectos de este tipo en sus análisis (Aguilar e Silva 1967: 430).

Los críticos literarios deben encargarse, en primer lugar, tanto de la función estética de los textos como de los objetos estéticos que aparezcan en la obra. La razón se fundamenta en que la meta principal que debe alcanzar la literatura se centra en su faceta estética; después, también se deberá tener en cuenta la capacidad para expresar una particular experiencia de la vida y ejercer una influencia sobre ella. Sin embargo, esta segunda característica no se podría conseguir sin que funcionase correctamente la primera (Jancovich 1993: 105-13, Aguiar e Silva 1967: 432). Por esta razón, el crítico ha de centrarse primeramente en esta característica esencial y discernir en su procedimiento del tipo de trabajo que lleva a cabo un historiador, un sociólogo o un antropólogo (Aguilar e Silva 1967: 43) que se centra en la relación del objeto de estudio focalizando su atención en otros factores en lugar de enfocar su investigación al escrupuloso estudio del objeto mismo. Estos nuevos críticos proyectan una visión que amplía los horizontes. «Porque la casa es nuestro rincón del mundo. [...] conocen el universo antes que la casa, el horizonte antes que el albergue» (Bachelard 1957, 1986: 34-35). Entiende Bachelard, como manifiesta en esta frase, que es importante centrarse en conocer primero lo que tenemos próximo, lo que nos habita, la casa: el texto antes que el contexto.

Según Valente:

El poeta no escribe en principio para nadie y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento se comunica* es al poeta en el acto mismo de la creación (Valente 1971a: 46).

En este sentido, la primera persona que podría llevar a cabo un estudio crítico de su obra teniendo solo a la obra como elemento de estudio es el autor, que es ajeno a su vida porque no la ve, al estar viviéndola, y —por lo tanto— es ajeno también a sus influencias porque las sufre inconscientemente. El autor es, pues, el primero y más puro crítico de su obra. De acuerdo con esto, podría entenderse, con respecto al análisis de la obra literaria, que en ella nada sobra y nada falta. Ha de entenderse esto teniendo en cuenta la forma de procedimiento analítico explicada anteriormente. Si la nueva crítica norteamericana tiene en cuenta los aspectos que aparecen en la obra, seccionando y tomando el conjunto de la misma, ningún aspecto de esta puede ser irrelevante, del mismo modo que ningún elemento o mecanismo literario ha sido empleado sin importancia y se constituye así, por tanto, como esencial en su contenido.

Pues bien, si toda palabra es esencial a la hora de ofrecer un análisis crítico de la obra que se estudia, también ha de haber un resultado esencial en su construcción. De esta manera, no debe permanecer en el olvido que el género preferido y más trabajado para estos críticos es la poesía, pues esta ofrece como obra finalizada un trabajo de depuración léxica, debido a su brevedad —característica que comparte, por ejemplo, con el cuento—. Los edi-

ficios, al igual que la poesía, depuran sus materiales para ofrecer más espacio. Cada palabra, por lo tanto, tendrá una importancia sustancial. En el análisis, será necesario analizar el empleo de cada palabra y, consecuentemente, no olvidar cada ausencia, pues la elección de elementos que aparezcan en una obra son aquellos que el autor ha considerado más relevantes para dirigirse hacia un significado o concepto, que podrá ser analizado en cuanto a su significación a través de símbolos, imágenes, repeticiones... Sin embargo, este significado puede ser entendido sin aparecer explícitamente, lo cual invita también a que sea buscado a través del análisis.

Desde un análisis y estudio que comparte una perspectiva semejante a la empleada por la crítica americana, se emplearán estos términos de formación y creación de la obra para entender su análisis y estudiar una construcción arquitectónica del texto. Así, se planteará la construcción como proyección de un espacio que alberga tanto materia como vacío, siendo este último la esencia de la totalidad: hay más espacio habitable que ladrillos que sustenten esa ausencia. «La actividad artística de la arquitectura es una labor sobre la superficie de la tierra» (Azúa 2011: 38) igual que el poema se construye sobre la superficie del papel. Estos dos tipos de ausencia son los que se pondrán en relación en este estudio.

2. JOSÉ ÁNGEL VALENTE

2.1. Breve perfil biográfico

José Ángel Valente nació en Ourense el 25 de abril de 1929. Tras realizar los estudios primarios en su ciudad natal, comenzó los universitarios matriculándose en Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela. Más tarde, se trasladó a Madrid para continuar Derecho y empezar Filosofía y Letras, carrera que le impulsó a aparcar la anterior. En su época de estudiante, se relacionó con intelectuales en los colegios mayores de Guadalupe y Cisneros y entabló amistades no solo con literatos sino con artistas tanto españoles como hispanoamericanos³. Se interesa, por tanto, por la cultura en todos sus ámbitos (Sánchez Robayna 2014: 14), como se ha destacado ya aludiendo a sus influencias de poéticas traídas desde otras disciplinas.

Dedicó su vida profesional a la poesía, la traducción y el ensayo. Fue contratado como profesor en Oxford —universidad en la que fue miembro del Departamento de Estudios Hispánicos desde 1955— y, más tarde, viajó a Ginebra para trabajar como traductor. En esta ciudad, ejerció también como funcionario de la Organización de las Naciones Unidas desde 1958. A partir de este momento, trabaja en diferentes sitios, desempeña distintos puestos de trabajo y cambia a menudo de país de residencia (vivió en Ourense, en Santiago de Compostela, en Madrid, en Oxford, en Ginebra, en París y en Almería) para morir, finalmente, en Ginebra, en el año 2000, a los 71 de edad (Machín Lucas 2010: 13-23).

³ De hecho, tiene una clara inclinación hispanoamericanista (Sánchez Robayna 2014: 16).

Como se ha detallado en el párrafo anterior, Valente viajó mucho por razones de trabajo. Precisamente por esto, su poesía, su ensayística, etc., no fueron escritas en la ciudad que lo vio nacer (Ourense) o en la que lo vio morir (Ginebra). De hecho, exceptuando *A modo de esperanza*, todos sus poemarios están escritos fuera de España. Ha de recordarse, como se detalló unas líneas atrás, que de 1955 a 1958 vive en Inglaterra para ejercer como docente en la universidad de Oxford, donde le es concedido el título de Master of Arts, así como que en 1958 viaja a Ginebra para trabajar como traductor y en 1980 se traslada a París para trabajar en la Unesco (Ancet 1989: 7-10). También pasó alguna temporada en Almería —temporadas en las que iba y volvía de esta ciudad a Ginebra— y no dejó de visitar Galicia ni de, dicho sea de paso y como se tendrá en cuenta más adelante, escribir algunos textos en su idioma natal.

2.2. Trayectoria poética

Según llegó a afirmar el mismo Valente en la entrevista que le hizo Méndez en 1999, vivió ligeramente a un lado de su vida, para que todo parecido con su supuesto personaje, que otros caracterizaban, fuese solo atribuible a involuntaria coincidencia. También en esta entrevista declara que, igual que había hecho Cernuda, él asumió la soledad como condena. Antonio Gamoneda, amigo del autor que nos ocupa, dice lo mismo tanto de él como de Valente. De este modo, Valente comparte la condición de soledad con otros autores que incluso aluden a la del ourensano (Vidal López 2014: 18-9). La soledad tendrá un papel muy importante en el proceso creativo del poema. Gamoneda también opina estar cerca de Valente en su actitud ante la poesía (Gamoneda 2007); de hecho, se podrán establecer muchas relaciones en cuanto al tratamiento y comprensión de la poesía y de su silencio si se conocen las trayectorias de ambos poetas. El pensamiento de Valente también se aproximaría al de Edmond Jabès, tanto en su visión poética como en su aislamiento personal. Con Jabès, Valente coincidirá múltiples veces en París y tendrá también, como tuvo con Antonio Gamoneda, una relación de amistad surgida en los últimos años de su vida que lo llevará a afirmar que se autorreconoce gracias a él (Vidal López 2014: 19).

Todos los autores mencionados en el párrafo anterior comparten la sensación de mantener una postura introspectiva. Esa cualidad de soledad que los caracteriza, la definen pretendiendo manifestarse dentro del arte que se expresa como arte hacia el arte —es decir, siendo el arte para los artistas: otro círculo cerrado más— (*ibid.*). No se pretende dar cuenta de un aspecto sectario de la poesía sino de una especialización de la materia literaria con una forma concreta, terreno que la poesía ocupa. También se observa esta misma actitud de mirada hacia sí mismo en los contextos social y político de la vida de Valente. Por ejemplo, el autor que aquí se trata fue amigo de poetas hispanoamericanos, que eran más próximos a su concepción poética que los compañeros de promoción con los que se le ha relacionado (los pertenecientes a la Promoción de los 50), de los cuales vivió lejos. En cuanto al contexto político, Valente trabajó también sin compañía en lo concerniente a su activismo, involucrándose en aspectos ideológicos que incluso le llevaron a conocer el aspecto de las celdas desde dentro por defender con firmeza sus creencias individuales de manera pública.

Valente es considerado como uno de los escritores más significativos de la literatura española de posguerra y una de las figuras más relevantes dentro de la cultura europea del siglo XX. José Enrique Martínez llama a estos poetas «promoción del 60»⁴ porque, a su parecer, es en esta década en la que se consolidaron como grupo al ser el período en el que publican. Sin embargo, añade que la formación se inició por amistades locales de poetas de la misma lengua y de otras —como cabría considerar a Gabriel Ferrater, con respecto al grupo de Barcelona, en lengua catalana— que fueron madurando su producción y su amistad al mismo tiempo (Martínez, 1989: 35-7). Valente, sin embargo, piensa que él no pertenece a una generación ni su temática poética está en relación tampoco con la poesía de posguerra y así lo refleja en un poema de *Treinta y siete fragmentos* que subtitula «biografía»:

XIV
(Biografía)
Ahora cuando escribo sin certeza
mi bionotabibliográfica
a petición de alguien que desea incluirme
de favor y por nada
en consabida antología
de la sempiternamente joven senescente
poesía española de posguerra
(de qué guerra me habla esta mañana,
delicado Giocondo, entre tenues olvidos,
de la guerra de quién con quién
y cuándo)
cuando escribo
mi bioesquelonotabibliográfica
compruebo minucioso la fecha de mi muerte
y escasa es, digo con gentil tristeza,
la ya marchita gloria del difunto (Valente 1989c. 2014: 325-6).

Según palabras propias del autor, recogidas en la entrevista que le hizo José Méndez (Méndez 1999), Valente sintió ya desde su infancia un desdoblamiento personal que le hizo refugiarse en los libros. Cuando era pequeño, en su casa acogieron la biblioteca cedida por un sacerdote republicano que se exilió, llamado Basilio Álvarez, que fue el fundador del Partido Agrario Gallego. Valente tuvo la suerte de poder refugiarse en esa biblioteca siendo aún niño y se de verse influenciado por el contenido de los libros que tenía allí a su alcance. Este dato iniciático en su interés literario es muy importante si no se pierde de vista que la situación española en ese momento histórico no permitía las experiencias culturales de manera libre. Por esta razón, a través de esa biblioteca, se acrecentó su ensimismamiento y su peculiaridad, a medida que sus lecturas le aportaban más cultura y un perfil poético y personal más definido, lo que le llevó a formarse un indiscutible perfil crítico que utilizó para meditar sobre su propia obra así como sobre la ajena, escribiendo ensayos o traduciendo a muchos autores en más de diez lenguas (Méndez 1999, Vidal López 2014).

⁴ Aunque ha triunfado más la denominación de «Generación de los 50», «Generación del medio siglo», «Grupo de los 50», «Promoción de los 50» o «Generación de los niños de la guerra».

Con 14 años, empezó a interesarse por la poesía. El primer poema de Valente que se muestra públicamente es un soneto titulado «Momento» que se publica en 1946 en el apéndice de la revista *Posío*, publicación de su ciudad natal. Este soneto deja entrever una lectura detenida de los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez y sigue una línea que se marcaba desde la revista *Garcilaso*, que impulsaba una dominante tendencia clasicista al estilo de este autor y donde la figura del poeta que daba nombre a la publicación era considerablemente notable (Sánchez Robayna 2014: 12).

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que lo primero que publicó Valente no fue un poema sino un ensayo: «La piedad en el adolescente», con 14 años, en la revista *Auria. Boletín del Consejo Diocesano de los Jóvenes de Acción Católica*. Esto da cuenta de que este autor se vio acompañado de la poesía pero también del ensayo a lo largo de toda su vida. Este hecho supone la razón principal por la cual se entenderá en este trabajo que estos dos tipos de producciones resultan, en Valente, inseparables (Rodríguez Fer 2008: 10).

Siguiendo con su producción poética y sin abandonar el ensayo, José Ángel Valente empezó a hacerse un hueco poco a poco en las publicaciones y a publicar allí donde podía y donde se interesaban por sus poemas, como en algunas revistas de grupos de Acción Católica, el compostelano periódico *La Noche*, etc. (Méndez 1999, Vidal López 2014: 14). Fue precisamente en *La Noche* donde publicó una serie de poemas que se alejaban ya de las directrices que marcaba *Garcilaso*. En esta época, Valente empieza a relacionarse con figuras intelectuales pertenecientes al galleguismo —como Vicente Risco— y a preocuparse por las funciones expresivas de la poesía (Sánchez Robayna 2014: 12). Estas preocupaciones formales lo acompañarán, tanto en su ensayística como en su poética, durante toda su vida creativa.

A pesar de que las publicaciones comentadas en el párrafo anterior fueron sus inicios más prístinos, algunos autores, sin embargo, mantienen que su crecimiento poético empezó a surgir a partir del premio Adonais que recibió en 1954 (Valcárcel, 1989: 16) y que premiaba el que se convertiría así en su primer poemario —editado un año más tarde, en 1955—: *A modo de esperanza* (Vidal López 2014: 14-5). No obstante, desde el primer momento de su período creador, Valente ya es un incansable buscador de la palabra exacta y un autor que reflexiona sobre la poesía y la palabra de manera continua. Teniendo en cuenta esto, no valdría la pena comenzar a fechar su creación por un premio pues, aunque fue ganador de muchos (algunos muy reconocidos), no dirigió sus producciones hacia ellos ni escribió con el fin de obtenerlos.

José Ángel Valente fue uno de los escritores más prolíficos de la Promoción de los 50, si bien es cierto —tal y como se ha dicho ya— que se le ha incluido dentro de esta de manera forzada (Gamoneda 2011: 75)⁵. Los motivos para formar un grupo poético deberían ser literarios y estos no unen a Valente con sus «compañeros», con los que apenas comparte

⁵ Aquí, Antonio Gamoneda opina, además, que no solo es que José Ángel Valente no encaje o no se deba insertar en ella, sino que la Promoción de los 50 no ha existido. Él entiende que la aparición de este grupo tenía como único fin el de promocionarse, es decir, el de llevar a cabo una mercadotecnia cultural con la excusa de una nueva generación de escritores.

características. Martínez señala que tal vez el rasgo más común que se detecta en los autores que se incluyen en este grupo ficcional es la capacidad de conversión que tienen a la hora de tratar con el lenguaje coloquial y transformarlo en artístico (Martínez 1989: 38). Para este crítico, la elección de un tono conversacional y antirretórico no descuida el tratamiento poético del texto como un conjunto con rigor literario. Incluso indica que si emplean el humor o la ironía, lo hacen sirviéndose de estos elementos para distanciarse del efecto de las emociones en la literatura o del mundo idealizado que se plasma en algunos poemas. Pero Valente, sin embargo, ya desde sus comienzos, destaca por su tenue realismo acompañado por un profundo componente cognoscitivo, que será siempre respaldado por la reflexión poética y metapoética —tanto en su poesía como en su ensayística, que resultan, como se ha dicho, difícilmente separables (Sánchez Robayna 2014: 10)—. Reflejo de esto es su obra *Interior con figuras*, que se edita en 1976.

García Jambrina explica, hablando de la poesía social, en la que ha sido enmarcada la época primera de José Ángel Valente:

[...] hay que decir que las características que se le suponen —coloquialismo, función conativa, carácter narrativo, predominante uso del «nosotros», tono épico, etc.— no son, en absoluto, privativas de la poesía social (García Jambrina 2000: 43).

García Martín (1996: 11) opina que los poetas de los cincuenta no rompen con la poesía social pero sí la tratan de una manera diferente, prescindiendo de lo que él denomina «lastre retórico», de forma y manera que el trato se vuelve irónico y distinguido.

Según transcurren los años, el poeta que aquí se trata continúa una evolución que lo aleja de la referencialidad, de forma cada vez más patente, que lo lleva a crear un lenguaje que es capaz de fabricar un universo en el poema —dentro del poema, no fuera de él—. Esto también se reflejará físicamente en sus textos poéticos, que a medida que pasan los años están más limados, son más concisos y breves, más contenidos. La herramienta de la que se vale para construir este mundo poético es el vacío, que será manejado con el enfoque que aprecia el autor dentro de la tradición mística. Así, aparecerán nuevos títulos de libros suyos que recogen una poesía cada vez más hermética y que contienen un universo más cerrado que solo existe dentro de los versos que conforman sus poemarios.

Valente recopiló todos sus poemarios desde 1955 a 1970, siendo muy consciente de la unidad con la que escribía toda su producción, en un volumen único. Lo tituló, también siendo muy consciente de ello, *Punto cero*. El punto cero es el lugar adonde ha de llevarse la palabra: «La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad» (Valente, 1972: 7). A ese volumen recopilatorio, añadió también *Treinta y siete fragmentos* inéditos.

Comenzará, dentro de este proceso, lo que podemos considerar como su segunda etapa, en el año 1979, con el libro titulado *Material memoria*. En este segundo estilo y momento de su creación, su evolución parte de una preocupación más ciudadana, sencilla, aparentemente simple y cotidiana —que lo caracterizaba en la primera etapa— para dirigirse hacia una absorción del universo completo, llevada a cabo por el lenguaje, que se encarna en el poema mismo. Es decir, el trabajo realizado con las palabras se fuerza hasta que, en su conjunto, en el poema, estas tengan vida independiente. Este proceso logrará llegar a

la plenitud, casi totalmente mística, en sus obras, donde solo cabrá la palabra poética, que funcionará como un fogonazo de luz dentro de una oscuridad inmensa que revela lo que contiene en la claridad —todo o, al menos, el conocimiento que alberga el poema— (Prieto de Paula & Langa Pizarro 2007: 64, Vidal López 2014: 16-7). La palabra escrita en negro sobre el papel blanco transportará la claridad, la verdad más tangible dentro de su imposibilidad material, «lo que nos acerca la poesía es lo más lejano de la proximidad, lo remoto entrañado en ella, la distancia o separación que la inmediatez y la presencia poéticas están abriendo en el lenguaje» (Cuesta Abad 1999: 166). La palabra es lo que queda. Lo único que queda —sobre el papel y en general, pues hemos perdido la materialización del silencio—.

La etapa que inicia con *Material memoria* (1979) no impide, sin embargo, que su obra pueda ser englobada en un conjunto, puesto que las bases teóricas y filosóficas que utiliza en su creación son las mismas para todas sus obras: desde el primer libro hasta al último. Así, se verá en el apartado quinto, dedicado a la ejemplificación con textos, cómo se pueden encontrar las mismas preocupaciones y recurrencias problemáticas a lo largo de todos sus poemarios.

A esta etapa última corresponden otros títulos como *Tres lecciones de tinieblas* (1980), *Sete cántigas de alén*⁶ (libro escrito en gallego, publicado en 1981) y *Mandorla* (1982). Este último libro será considerado como «un libro de plenitud dentro de una poesía que, como propone el título, se aboca a un absoluto despojamiento y esencialidad» (Prieto de Paula & Langa Pizarro 2007: 64). También pertenecen a este período *El fulgor*, *Al dios del lugar*, *No amanece el cantor*, *Fragmentos de un libro futuro* y otros poemas no incluidos en poemarios.

3. EL VACÍO

Como se ha comentado desde la introducción, el trabajo de construcción que se proyecta tanto en la arquitectura como en la formación de un poema ha de tener en cuenta no solo la materia sólida visible, que en poesía sería la palabra, sino la ausencia, que en arquitectura sería el vacío. En el siguiente fragmento de «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies», de *Material memoria*, Valente explicará que el proceso de creación de algo comienza por la creación de la ausencia:

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 creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación (Valente 1979: 387).

Según Platón, solo lo que se ve y es tangible podría ser considerado real, aunque contradice totalmente a la filosofía taoísta (Ven 1981: 27), por la que se ve influenciado Valente. Para Platón, el espacio habitable de una habitación, el hueco de un vaso o un ren-

⁶ Ampliado posteriormente como *Cántigas de alén*.

glón en blanco no tendrían la cualidad de reales. Solo lo palpable, el muro, podría serlo. Sin embargo, la palabra que se dice no es material y, no obstante, es palabra: «un vacío (*kenon*), que es *algo*, tendría que ocupar un lugar, lo que supone la existencia de otro cuerpo tangible» (Ven 1981: 40). Parecería contradictorio no tener en cuenta las cosas particulares o parciales que resultan ser la esencia funcional y fundacional de las cosas totales o con todas sus partes. El poema de Lao-Tse que se muestra a continuación da cuenta de las ideas reflejadas a lo largo de este párrafo:

Treinta rayos convergen en el cubo de la rueda;
Y de esta parte, en la que no hay nada, depende la
utilidad de la rueda.
La arcilla se moldea en forma de vasos,
Y precisamente por el espacio donde no hay arcilla
es por lo que podemos utilizarlo como vasos.
Abrimos puertas y ventanas en las paredes de una
casa,
Y por estos espacios vacíos podemos utilizarla.
Así, pues, de un lado hallamos beneficio en la
existencia;
De otro, en la no-existencia.
Lao-Tse (h. 550 a. de C.), *apud* Ven (1981: 21).

La ausencia permite la existencia⁷, de modo y manera que posibilita la aparición de la utilidad de los objetos: una rueda, un vaso, una casa... De igual manera, el vacío permite la existencia del concepto poético o edificatorio. Sacar provecho de un poema viene facilitado por la medida justa de lo que en él se muestre como material ocupado —palabra— y como material ausente —silencio—, igual que los muros y los espacios para la arquitectura. De acuerdo con Valente, lo primero que hay que crear es el espacio de la creación. Este espacio ha de concebirse como la exudación de la resina de un árbol, perfecta, deshaciendo las fronteras que supuestamente regían la forma de proyectar la materia.

Peter V. Zima entiende que la deconstrucción pretende derribar los conceptos pre-establecidos para que los que se creen se construyan más allá de las fronteras, que dejarían de existir (Azúa 2011: 123). Se crearía también, según este autor entiende, un espacio vacío donde proyectar el edificio o el poema, pues la deconstrucción, a pesar de ser un movimiento propulsado por corrientes filosóficas, también afectó a la arquitectura, del mismo modo que el marxismo, el existencialismo o el estructuralismo (Azúa 2011: 127). El vacío tiene más poder que la masa de la arquitectura y se hace hueco en ella, empujándola para que le ofrezca más espacio, tal y como se ejemplificará con el poema de *El fulgor*, que se reproduce a continuación:

⁷ El *Tao Te-King* (obra de Lao-Tse) «refleja la superioridad de lo contenido, del espacio interior. Lo esencial es lo no-existente, que se hace tangible en forma material» (Ven 1981: 23).

XXV

Entrar,
hacerse hueco
en la concavidad,
ahuecarse en lo cóncavo.

No puedo

ir más allá, dijiste, y la frontera
retrocedió y el límite
quebrose aún donde las aguas
fluían más secretas
bajo el arco radiante de tu noche (Valente 1983: 453).

El filósofo alemán Hegel entenderá la construcción en un sentido mucho más material que como se ha planteado anteriormente, de forma y manera que no tendrá la ausencia en cuenta como sustancia esencial para la proyección. Su estética se forma gracias al medio que se utiliza. Él verá la sustancia como un elemento negativo que ha de ser reducido o, si es posible, eliminado, prescindiendo también de la brecha conceptual que se cree entre la forma y la idea (Ven 1981: 63-4):

Para Hegel, el contenido era el espíritu, y la historia del arte nada sino un desarrollo en el tiempo de esta idea del espíritu, así como de sus medios materiales de expresión. Cuanto más trata el artista de acercarse al espíritu, tanto más tiene que superar las limitaciones sustanciales de sus medios. De este modo, la arquitectura, que por su naturaleza emplea los medios sólidos y materiales de todas las artes, quedó en el nivel inferior de la jerarquía mientras que la poesía, al ser completamente inmaterial, se encontró en el más elevado.

De manera contraria a esto y en desacuerdo con Hegel, se va a tener en cuenta que pertenecen al mismo nivel, por lo que ha sido expuesto anteriormente: vivimos en la ausencia de muros, no en las paredes. Como arte, la producción arquitectónica se encarga de crear lugares que tienen como finalidad ser habitables. Es decir, aunque los edificios están cubiertos, son obras huecas, vacías, con habitaciones, acondicionadas y aptas para albergar vida o ausencia. La arquitectura es una creación en la que se entra. Y es precisamente este espacio sin materia el que la gente ocupa y el que ofrece significado a la construcción. Un edificio no tendría sentido ni se entendería si fuera una masa sólida de materia compacta, puesto que carecería de utilidad. Lo llamaríamos «cubo», no «arquitectura». En cuanto a la profesión técnica, sin embargo, la arquitectura se encarga precisamente de esto, que es una finalidad práctica. En los últimos siglos, a medida que fueron apareciendo las escuelas técnicas, ha habido una tensión entre la *artisticidad* y la profesionalidad de la arquitectura como justificación para su construcción (Azúa 2011: 37). Esta misma tirantez técnica —entendiéndose esta como relativa a la fábrica o a la fabricación, a la *Τέχνη*— puede compararse con la que ha experimentado la poesía del silencio en contraposición a aquella que no tiene en cuenta la ausencia en la literatura.

Tal vez sea que el espacio, como el sonido para un compositor de música, se había dado por supuesto. Así, la explicitud del espacio como esencia arquitectónica sería inútil porque ni siquiera se planteaba la existencia sin esa característica principal (Ven 1981: 75). De esta manera, igual que la arquitectura conservaría espacios habitables, la música tiene el sonido, y el poema, la palabra; y es en el poema donde se produce, como se recoge en un

verso de «Un canto», en *La memoria y los signos*, «La explosión de un silencio» (Valente 1966: 213). Las tres —arquitectura, música y poesía— comparten la ausencia a manera de vacío, siendo este representado por hueco entre paredes, silencio entre sonidos y blanco entre letras (aunque también silencio entre sonidos, si se tiene en cuenta que la poesía se recita).

Otro aspecto destacable en lo concerniente a la existencia del vacío contemplaría la idea de la economía, tanto lingüística con respecto al poema como el ahorro de material con respecto a la arquitectura. Como se ha apuntado anteriormente, el poema está caracterizado por exprimir cada palabra al máximo con el fin de reducirlas en su resultado final. Asimismo, también exprime, por la misma razón, sus significados para que estos no necesiten de más palabras para dar a entender el mismo concepto. La formación de un poema se hace gracias a la depuración, de modo y manera que en el resultado final de un poema debe permanecer solo lo esencial. Independientemente del coste de edición de un poemario o de un papel, la cuantía económica tiene mucho más peso en la arquitectura, que pretende ahorrar material. Así, los muros se hacen más estrechos, técnica que permite vender más metros cuadrados de ausencia. Y como se pretende tener más vacío y no más material empleando el menor dinero posible, las cámaras de aire que ocupan vacío inhabitable se hacen, asimismo, también más reducidas.

Teniendo en cuenta el vacío que se ha explicado a lo largo de esta tercera sección, aplicado tanto al poema como a la arquitectura, se desarrollará el espacio y el silencio dentro de ese vacío, insistiendo en el concepto del hueco o de la ausencia como esencia de la creación construida para ambas artes y como elemento que permite la existencia tanto del poema como del edificio. Así, se bifurcará el concepto del que se ha hablado —vacío— y se planteará el espacio arquitectónico: en el apartado 3.1 con conexiones hacia la poesía, y el silencio poético en el apartado 3.2 con conexiones hacia la arquitectura. Con los contenidos de §§ 3.1 y 3.2 como fundamentos y entendiendo el tipo de vacío encontrado en el espacio arquitectónico y en el silencio poético, en el apartado cuarto se expondrá una propuesta de teoría de construcción que reflejará el vacío, desde el espacio y el silencio, como esencia de la obra. Es decir, se estudiarán a continuación los diferentes aspectos, visiones y perspectivas del vacío en la arquitectura y en el verso para, posteriormente, teorizar sobre una visión artística de la construcción realizada a partir y gracias a la ausencia.

3.1. El espacio

El objeto de nuestras creaciones,
es el arte del espacio,
la esencia de la arquitectura.
H.P. Berlage (1908), *apud* Ven 1981: 11).

El espacio es el concepto «más misterioso e intangible de la arquitectura» (Ven 1981: 11). Si entendemos el espacio del poema como lo que ocupa en el papel, es importante tener en cuenta los intereses que Valente mostró desde sus inicios literarios, pues siempre le interesaron, como recuerda Sánchez Robayna, el romance y la canción. Estos

dos géneros, que se caracterizan por ser breves, sintéticos y populares, ofrecen la respuesta a una interrogación. Este tipo de rasgo es el que trasladará Valente a su escritura (Sánchez Robayna 2014: 13), con poemas que se cuestionan su formación misma, que, a medida que avanza con el transcurso de los años, se hace cada vez más breve y concisa. Es decir, el poeta evoluciona dándole más protagonismo presencial al espacio, como si fuera consciente de escribir en una crisis de la materia.

El espacio funciona en el poema como un símbolo «de la dilatación del tiempo y la memoria» (Hernández Fernández 1995: 11). En arquitectura, el espacio no ha sido objeto de preocupación hasta hace poco tiempo. De hecho, no existen estudios donde esta sea importante —o incluso donde aparezca— hasta la segunda mitad del siglo XIX. Solo cuando el concepto del espacio empieza a tener preocupaciones en las artes plásticas, sobre 1890, en autores como Hildebrand y Schmarsow, también la arquitectura empieza a interesarse por este aspecto que había sido olvidado hasta entonces (Ven 1981: 11-2). El vacío arquitectónico es el que ofrece paso a la luz, que ilumina el material inmóvil, «inerte» (Fernández Alba 1998: 28), del mismo modo que el silencio da vida a la palabra esencial del poema.

Semper fue el autor que incluyó toda una teoría del espacio en sus tratados estéticos de la arquitectura, prefigurando los movimientos modernos de principios de siglo XX (Ven 1981: 101). De acuerdo con Cornelis Van de Ven, el momento en el que el espacio se constituye como el núcleo de la investigación artística es propiciado gracias a la Escuela de Bauhaus, una vez el movimiento expresionista es derrotado por el triunfo de la nueva objetividad de un movimiento artístico surgido en Alemania en el año 1923: *De Stijl* y *Neue Sachlichkeit*. En este momento, Gropius promueve los movimientos modernos que relacionan el espacio con la materia de construcción y en 1928 culmina la teoría del espacio-tiempo de Moholy Nagy, con la aceptación de la idea de espacio que había propuesto en ese mismo año Frank Lloyd Wright (Ven 1981: 17).

A partir de este momento, en arquitectura será tan importante el espacio que relegará a la masa, pues se comprenderá que lo más importante de las construcciones es la cantidad de espacio que estas contengan. A partir de ahora, «la masa está al servicio del vacío» (Ven 1981: 23) como la letra al servicio del silencio en el verso. Ya Lao-Tse, como se ha explicado anteriormente, había hecho referencia al borde que establece la frontera entre el espacio interior y el exterior: la pared que separa (Ven, *ibid.*). La pared podrá funcionar como la expresión materializada de la función del espacio interior o como la doble cara de las funciones interiores y exteriores y su manifestación única (Ven 1981: 24).

3.2. El silencio

A partir del Renacimiento italiano, el Silencio se ha convertido en una de las más bellas artes y su importancia no ha dejado de crecer con el paso de las generaciones. En la actualidad su potencia es tremenda, aunque los efectos sean sutiles y no hayan llegado a la opinión pública. Las Obras Maestras del Silencio tienen la peculiaridad de no requerir comentario, pero aunque lo requiriesen nadie estaría en disposición de ofrecerlo. Las Obras Maestras del Silencio se gozan en silencio. Es una de las razones por las que son tan poco conocidas (Azúa 2011: 271).

Igual que los edificios no se construyen simplemente para ser vistos desde la calle sino para ser habitados, en el poema también se entra. «El sentido poético no precisa verificación alguna porque su verdad sólo tiene lugar en el interior del propio poema, sólo puede verificarse en él» (Cuesta Abad 1999: 163). Vamos a considerar que el espacio que podemos habitar dentro del poema es el vacío de tinta, el espacio que no contiene nada —visible— y que en el recitado no sonaría. Pero es algo: ausencia, vacío, silencio. El silencio es el vacío del poema, pero no deja de ser parte de él. Es decir, no deja de ser —y de hecho es una parte muy importante del poema— por ser silencio, sino que constituye parte esencial de la arquitectura del poema. De hecho, conforma la parte más esencial, dado que el «poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio» (Valente 1979: 388). El silencio ofrece el hueco que albergar y al que amoldarse haciéndose cóncavo en él y forma en su forma.

Miguel d'Ors incluye a Valente en una tendencia de la literatura de finales de los setenta y principios de los ochenta que se preocupa por la poesía del silencio minimalista que tiene en cuenta la teoría elaborada por figuras de la filosofía como María Zambrano⁸ y poetas encuadrados dentro de los conocidos como «poetas del silencio», como Paul Celan. El último Valente evolucionó hacia la plasmación mínima de palabra aproximándose a esta forma de entender la creación de manera inefable, casi paralela al sentido místico, donde la palabra elegida es la imprescindible aunque no llegue a ser la perfecta (García Martín 1996: 20-1). La perfección estaría constituida por el silencio mismo, pero el poeta utiliza la palabra para aproximarse a la perfección contemplada por él como si esta fuese la visión revelada a los ojos de un místico. El procedimiento se lleva a cabo de esta manera para que el lector pueda, a su vez, acercarse lo más posible a la experiencia que traspasa el poeta, pues la palabra se comprende y es la manera de llegar o acercarse al conocimiento. «Valente, pues, hace poesía de los límites y en los límites» (Gamonedá 2011: 83) porque utiliza las palabras más cercanas al concepto pero las aproxima al precipicio del vacío donde solo el lector ha de caer para llenar y construir desde él el concepto del cual el poema quiere dar cuenta.

Valente, igual que Gil de Biedma, ve en la comunicación como una característica que posee la poesía pero que no la define. Se ha dicho que para los poetas pertenecientes al mencionado grupo poético o promoción de los cincuenta, la poesía representa un medio de conocimiento de la realidad que refleja lo encubierto u oculto (Martínez, 1989: 37). En «Conocimiento y comunicación», Valente explica que lo primero que se halla en un poema es el conocimiento y, en un segundo momento, se llega a la comunicación. Todo poema es «un gran caer en la cuenta» (Valente, 1971a: 42), de tal manera que el logro poético —el poema finalizado— representa la materialización de un objeto que estaba a la vista pero que, solo de repente, alguien fue capacitado con el don de verlo y acertar con la palabra

⁸ Con esta filósofa, Valente tuvo un encuentro, en palabras de Claudio Rodríguez Fer, «decisivo», tanto en su vida como en su obra (Rodríguez Fer 2008: 15). También fueron muy importantes otros autores de los que hizo traducciones manejando once lenguas diferentes. Por supuesto, Celan, pero también Donne y Keats. Con Edmond Jabès, como se ha dicho ya anteriormente, declaró el mismo Valente, incluso, autoconocerse (Rodríguez Fer 2008: 21).

precisa. Ese alguien es el poeta, que aprecia el objeto con todas sus propiedades y desde todas sus perspectivas (Vidal López, 2014: 19). A pesar de vivir una experiencia, en esa experiencia hay una parte que permanece oculta y que supera la capacidad humana. Ese terreno imposible es el foco que ocupa el poema. Por eso es «un gran caer en la cuenta» (Valente 1971a: 39-46).

Joan Margarit i Consarnau, arquitecto y poeta que crea en silencio, según palabras suyas, reconoce que:

Sea cual sea el vehículo comunicativo exige superar un contexto geográfico y esas fronteras físicas que únicamente limitan. Si la escritura es un ejercicio de soledad, dejemos, al menos, que las condiciones de difusión sobrevuelen un aprecio colectivo y una resonancia de largo alcance (Margarit 2006: 16).

Se entenderá que esta afirmación significa que él crea teniendo en cuenta el espacio para que no choque con los límites o muros, de manera que hay que construir teniendo en cuenta el espacio que el espacio vacío ocupe, pues este no deja de ser materia existente.

El poema tiene que superar las fronteras de comunicación, que son las palabras. Es decir, un poema no está constituido por una sucesión de convenciones léxicas con un significado establecido sino que ha de ir más allá. Si un poema no logra superar los muros formados por las palabras, careciendo de silencio, es imposible que se alcance la comunicación, pues esta también necesita un espacio de reposo y meditación, un espacio donde surgir. Así, el poema sería entendido desde esta perspectiva como un vehículo que transporta un concepto; y el silencio del poema, un lugar donde el lector ha de crear, revelarse ante el concepto —o revelarlo a él— que se contiene en el poema. Sin silencio, por tanto, no hay poema; «el silencio es la pura plenitud del sonido», como dice una frase de un poema en prosa de *No amanece el cantor* (Valente 1992b: 495).

Entendiendo el mecanismo que fuerza la palabra al extremo para precipitar el poema a la ausencia de palabra —esto es, al silencio—, se puede entender que José Ángel Valente lleve a cabo en su poesía un complicado e intencionado juego literario que se realiza mediante palabras que dependen sustancialmente de los silencios. Las palabras se sostienen en la ausencia de palabras como si este vacío constituyese la pared maestra o muro que ha de soportar el peso más importante de la arquitectura del poema. Lo ocupado en el verso —la palabra— y lo vacío —el silencio— tienen, en la poética valentiana, el mismo valor (Vidal López 2014: 15). Sin embargo, solo habrá palabra si previamente hay silencio, como solo habrá techo que encierre una ausencia si antes hay paredes o columnas. Pretender escribir poesía sin silencio corresponde a intentar construir un techo sin andamios: la materia se derrumba y nos aplasta desordenadamente. La jácena de la construcción poética es la arquitectura de la ausencia.

Cabe tener en cuenta aquí a otros poetas que trabajaron el silencio o cuyas interiorizaciones del silencio fueron esenciales en sus obras: Stéphane Mallarmé, el ya citado Paul Celan, György Lukács, Martin Heidegger... Se entiende que los poetas que trabajan el silencio trabajan y escriben lo sagrado porque, al nombrar lo sagrado, el ser se entiende en su poetizar sin necesidad de manifestarlo en palabras, que es una idea que coincide precisamente con la filosofía heideggeriana. Heidegger entiende que los hombres somos una con-

versación y es la conversación del hombre la que posibilita y nombra los mundos ilusorios, que forman parte de la materialización de algo inexistente, irreal o imaginario. En este sentido, la palabra esencial funciona en el poema albergando o gestando un significado poético inédito de igual manera que el nombramiento léxico de los dioses permite su existencia en el mundo. Los poetas funcionarían como un mediador entre el cielo, escuchando la palabra divina, y la tierra, haciendo la traducción más pura posible al habla de su comunidad, de su historia, de su conversación (Heidegger 1936: 60-1).

Sin embargo, Heidegger entiende que la existencia del poder del poeta para nombrar le es ofrecida por un dios, a pesar de que su nombramiento es lo que permanece y eso es obra suya. Suya, aunque no del todo, pues para él, el trabajo del poeta consiste en escarbar y determinar lo esencial dentro del caos ofrecido por la visión a través de los dioses. En este sentido de depuración se entiende también el trabajo de los poetas que, como Valente, liman al máximo los versos para que sus poemas sean constituidos solo por la parte esencial que ha de conformar lo permanente. El poema estaría compuesto, entonces, por las piezas principales de una estructura que hiciese de armadura sustentadora de la verdad que guarda dentro y que ha de ser revelada ante el receptor del poema. Estas palabras serían palabras enajenadas o extrañadas «de sus cualidades primordiales» (Cuesta Abad 1995: 52-3) pero que encierran dentro de su arquitectura compuesta la revelación, constituida por la Palabra, la auténtica verdad mandada por los dioses.

Para los poetas del silencio, el silencio del decir esconde el secreto de la verdad, como un misterio de la escucha que se guarda en la palabra. «Sólo la palabra poética, que por el hecho de ser creadora lleva en su raíz la denuncia, restituye al lenguaje su verdad» (Valente 1971c: 78). El tipo de palabra que es la palabra poética no es una que se diga, sino que emerge, se hace materializándose. La realidad es creada por la palabra; pero la palabra no crea nada desde cero sino que juega con lo existente para resurgir, no desde la nada, con un nombramiento de las cosas que es el que las permite existir. De este modo, la palabra poética salva porque contiene y custodia en ella el silencio del ser sin mencionarlo. Por este motivo, es importante el espacio en el poema, pues supone el silencio del decir: la ausencia.

Los poetas de este grupo se transforman con su oficio en incansables buscadores de la palabra en su estado puro —la no dicha, la que alberga el silencio—, así como de la escucha de esa palabra o de esa voz que se ofrece ante el creador y que se aproximaría a la visión mística. Es decir, el trabajo de estos autores consiste en recorrer caminos sin llegar nunca al final de ellos, pues poetizan en el trascurso de ese trayecto que llevan a cabo, nunca en la meta —que no se alcanza— (Mujica 1998, Vidal López 2014: 15-6): «cara ó hourizonte onde xamais se chega⁹» (Valente 1987: 537). El papel del poeta es ser un descubridor (Debicki 1987: 169) que rastrea minas léxicas y que procura ofrecer cierta dificultad al lector para que este participe y sea el sujeto activo que descifre lo que contienen las palabras y las ausencias del poema. Gracias a este esfuerzo, el poema será un generador de conocimiento.

⁹ Versión castellana de César Antonio Molina y José Ángel Valente de este verso de *Cántigas de alén*: «Hacia el horizonte que jamás se alcanza» (Valente 1987: 536).

Ahora bien, si el poeta está dotado de la capacidad que permite conocer la perfección (entendiendo esta como silencio), su nombramiento no deja de suponer un error desde su perspectiva, pues nombrar el silencio supone «el don de lo imposible», como dice el verso último del primer poema de *Material memoria* (Valente 1979: 377). Si bien es cierto que la intención del poeta consistiría en aproximar la verdad, el contenido del silencio, mediante palabras —puesto que, además, tampoco reconoce la forma exacta de las cosas verdaderas—, también es cierto que estas suponen un defecto conceptual, pues el conocimiento se contiene en el silencio poético como el espacio de una habitación es encerrado por las paredes que lo cercan. Así, refiriéndose a artistas que se suicidaron, dedica Félix de Azúa estas palabras a los creadores que, como los poetas por poetizar y nombrar con la palabra las cosas, no cumplen con la función que les ha sido otorgada y son, por tanto, débiles:

Algún lugar ocupan los débiles como Beckett, Celan, Morandi o Duchamp que, habiendo concebido el Silencio como esfera suprema del Arte, no osan llegar hasta las últimas consecuencias y siguen produciendo leves sonoridades, crujidos, eructos, porque no tienen el coraje de penetrar en el Silencio rotundo y eterno. Es cierto que les anima la intención de llegar, pero les falta el aliento para conseguirlo (Azúa 2011: 271-2).

Tal vez, debería considerarse aquí el planteamiento de Heidegger conforme al deber de escuchar la palabra o voz de Dios. El poeta (él se centra en Hölderlin) no soporta esa presión que es demasiado rica y potente como para ser escuchada por la capacidad humana. Este filósofo entendía que el trabajo del poeta es peligroso porque para entender el lenguaje hay que escuchar a los dioses; pero los dioses envían fuego y te pueden abrasar, ya que su palabra es demasiado rica y potente para un humano-hombre-ser-poeta. La locura de poetas como Hölderlin o de artistas suicidas como esos a los que alude Azúa podría verse justificada a partir de este fallido soporte sobrehumano de la escucha divina.

Valente hace un guiño a este pensamiento en su artículo titulado «Sobre la lengua de los pájaros» cuando dice: «Al igual que el lenguaje queda abrasado o disuelto en la luz o en la transparencia de la aparición, así queda el yo vidente abrasado o disuelto en la transparencia de la visión» (Valente 1991: 424). Muestra de nuevo una aproximación de la experiencia poética en relación con la experiencia mística. Los hombres están en la tierra y los dioses en el cielo; mientras, el poeta está atrapado en el medio. El poeta es el receptor de la señal y el difusor de ella. Es hombre y tiene un pie del lado de los dioses, a los que escucha. Es un trasmisor porque, si no hubiera poeta, la señal de los dioses caería en el vacío.

Sin embargo, volviendo a la reflexión de que el poeta transporta con su palabra un concepto que ha de revelarse ante el lector y queriendo justificar esos sonidos, crujidos y eructos artísticos a los que se refiere Félix de Azúa en el texto anteriormente citado, se ha de entender que esas manifestaciones salvan el silencio. Si bien es cierto que una palabra no puede pronunciarse sin proyectar pronunciación —esto es, sin pronunciarse realmente, sin emitirse o manifestarse con sonidos—, la única manera de alcanzar el silencio que la palabra alberga es a través de su nombramiento. La noción, que supone el conocimiento, es alcanzada a través de la palabra. Solo se llega al silencio a través de la escucha. Se entiende el poema así como la «ruptura del silencio y que sólo al silencio mismo regresa» (Sánchez Robayna 1995: 187).

4. TEORÍA DE LA ESENCIA DE LA CONSTRUCCIÓN

José Ángel Valente dedicó tanto su obra poética como teórica a elaborar una intensa y comprometida indagación constante sobre la palabra utilizada en el lenguaje poético, la importancia de la misma, su alcance y su sentido (Provencio 1988, Vidal López 2014: 18). Como ensayista, escribió textos teóricos cuyo enfoque temático se orientó al tratamiento de la creación poética y cuyos contenidos ya hemos citado. Su perspectiva teórica mantiene unas bases cuyas ideas se ven reflejadas en su producción en verso de manera práctica. Es decir, teoriza y aplica su teoría. Será imprescindible, en este sentido, que el poema sea tratado desde la formación de sus palabras, su lugar de hábitat o residencia en el texto y su emplazamiento. El poema se comporta, por tanto, como un edificio.

Para Valente, no hay nada que deba desviar al poeta en el camino hacia su estilo propio. Este autor entiende que si no se puede diferenciar a un poeta por su estilo sino que se le tiene que caracterizar por su tendencia, pelagra la calidad literaria de los textos que ese poeta escriba. Cuando habla de estilo, Valente (1971b: 47-50) piensa en la capacidad que el poeta maneja a la hora de verbalizar —es decir, la destreza que posee para hacer Verbo la realidad, para convertir en Palabra la verdad—. Lo que verbaliza es aquel conocimiento que el escritor percibe y quiere dar a conocer: «la meta de la poesía es capturar y llegar a conocer la realidad» (Debicki 1987: 169). El resultado, el poema, es la manifestación o materialización de una verdad elaborada por el poeta.

Los elementos que aparecen antes del poema pueden hacer peligrar las cuestiones de tendencia que se refieren al aspecto formal y la inconstancia del estilo propio. Por un lado, se podría destacar un *a priori* estético que haría prevalecer la autonomía de la expresión verbal dentro del poema, convirtiéndose el estilo en una manera de producir; por otro, un *a priori* ideológico, que le daría importancia al tema, resultando el poema carente de estilo y siendo respuesta de una demostración de cumplimiento de un esquema preconcebido (Valente 1971b: 48). Ambas maneras descalifican a la pieza poética como contenedora de realidad o verdad poética. Para Valente, el peligro de la adscripción a las tendencias existe precisamente por la posibilidad de caer en esto, así como en la creencia de que se puede construir una obra que forme parte de la historia por el hecho de escribirla de una determinada manera. Por ejemplo, situándola dentro de un marco histórico que represente la manifestación temática de ese período concreto en el que se produce y que esté consecuentemente respaldado por una tradición que forme parte de la historia.

En este sentido, la creación de una obra con las mismas características sería un anexo que se une o completa a una obra anterior. La intención del creador se basaría simplemente en formar parte de algo ya existente presentando una pieza artística que en realidad no resulta novedosa. Esta actitud ante la poesía denota una apariencia como si los poetas que pretenden seguir unas directrices temáticas y crean con este tipo de fines de búsqueda de emplazamiento histórico prefiriesen clarificar que se adscriben a esas tendencias o a esos temas antes que ofrecer un tratamiento sobre los temas problemáticos o verdades que esas tendencias o temas habían iniciado o tratado con anterioridad a la presentación de sus creaciones. Valente ejemplifica esto con la poesía española de postguerra (Valente 1971b: 49), dentro de la cual hasta él ha sido incluido en ocasiones. Concluye:

Abundan los poetas con tendencia y escasean los poetas con estilo, es decir, con capacidad para zambullirse bajo las superficies temáticas, tan propicias al oportunismo y a la mediocridad. Por eso, mucha de la poesía que se escribe [...] carece de esa raíz última de necesidad que da existencia al estilo: la conversión del lenguaje en un instrumento de invención, es decir, de hallazgo de la realidad. Y sólo de esa raíz o ley que hace de la realidad centro y destino único del acto creador nace la poesía verdadera (Valente, 1971b; 2008: 50).

Cuando se habla de una construcción, tal y como se ha explicado en los apartados anteriores, lo primero que se ve y se aprecia son las características físicas. Así, como ya se ha indicado, los tratados sobre estética de la construcción en arquitectura no tuvieron en cuenta al espacio hasta finales del siglo XIX (Ven 1981: 11), como si este no existiese solo porque no se apreciaba materialmente. Sin embargo, son las particularidades de los elementos físicos las que posibilitan que exista una arquitectura que construya teniendo en cuenta los elementos que no lo son. Una arquitectura de la ausencia se eleva gracias a la cualidad de conocimiento que posee la poesía. Este carácter natural contenido, que entendió Wilbur Marshall Urban como «maximum content» (Brooks 1947: 266), en el poema ha de abordarse desde la naturaleza de la producción, pues el proceso poético-creativo se aproxima a la formación natural de las materias perfectas, igual que es creada la resina del árbol:

ESCRIBIR [*sic*] 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 (Valente 1982a: 423)¹⁰.

Para poder establecer una teoría que pueda ser aplicable a la construcción de un poema, se han enfrentado propiedades físicas que se evidencian en los materiales arquitectónicos. Algunas de estas pueden trasladar su sentido y significado como medio aplicado al uso de las herramientas del lenguaje que también, de forma parecida, utilizan los poetas. Por ejemplo, el concepto de elasticidad será muy importante para ambas construcciones. La elasticidad es la propiedad física de los elementos sólidos gracias a la cual, tras ser sometidos a una fuerza o tensión, estos son capaces de recuperar su forma original o de aproximarse, al menos, a su estado anterior sin que el resultado de la carga ejercida sobre ellos suponga una deformación que no permita que se le reconozca con respecto a su forma primera. En este sentido, toda pared cuenta con la suficiente elasticidad como para poder ser forzada en su forma. Así, la forma no física o vacía que posibilita gracias a su materia es moldeable dentro de un contenido flexible. Es decir, el vacío de una habitación se forma no solo encuadrándose en unos límites sólidos sino ejerciendo presión contra ellos. Presión que, ciertamente, es provocada por la necesidad de que el vacío material ocupe más y donde el vacío es, paradójicamente, el elemento activo.

En poesía, la propiedad elástica del cuerpo material tampoco se refleja en la masa sino en la ausencia. El silencio de los versos presiona a las palabras para que estas sean esenciales. Igual que el hueco de una habitación ejerce presión contra las paredes que lo contienen, el silencio de la palabra no dicha, lo indecible, que es lo que «aparece o se mues-

¹⁰ En la primera edición del poemario, también aparece la primera palabra en mayúsculas, hecho que denota la preferencia del poeta a la presentación (Valente 1982b: 45).

tra en el poema» (Valente, 1991; 2008: 423), o la palabra que espera o se contiene antes de ser dicha —manifestándose esto mediante un blanco sobre el papel— fuerza también la cualidad de elasticidad de las palabras que han sido escogidas para representar el concepto poético. Pues, aunque resulte paradójico, lo cierto es que «lo indecible busca el decir» (Valente 1971d: 87), busca ser expresado, busca una manifestación material igual que lo que no tiene forma busca una: un gas que se expande, un silencio musical, las formas de una mano que esperan un cuerpo¹¹.

La poesía aprovecha la herramienta lingüística para forzar al máximo las propiedades que contienen las palabras elegidas para formar parte del andamio léxico. Así, la materia poética juega con el punto de ruptura, como la arquitectura, haciendo uso de la máxima flexibilidad que sea permitida por la lengua sin que esta quiebre:

Toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de éste. Como tiende la forma a su disolución en toda experiencia extrema de la forma. La forma en su plenitud apunta infinitamente hacia lo informe (Valente 1991: 422).

También este campo es un territorio límite, un borde que separa la palabra dicha de la que se alberga en el silencio. Se trata de determinar cuánto vacío puede soportar un muro de contención sin que se rompa. El resultado final es el edificio o el poema, que poseerá la jácena, la viga maestra que logre mantener firme el significado poético que sea capaz de sufrir esa justa medida de tensión lingüística sin desprenderse de la conexión que conduce al texto hacia un conocimiento concreto; es decir, sin derribarse.

En «La hermenéutica y la cortedad del decir» (Valente 1971d: 81-90), Valente atiende a la física del poema, materializando en un sentido científico cómo se procede a su realización. El poema, antes de serlo, es desorden, es amorfia que tiende a buscar forma. Su creación se explica, por lo tanto, desde un punto de vista científico, ejerciendo una expansión aplicable a la que ejercería un gas, por ejemplo. Las palabras se ordenan llenando un hueco vacío que se amolda a una forma, que ofrecerá los límites y que dará paso al resultado final del poema cuando este sea independiente y sea materia corporal (Vidal López 2014: 22): «Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir» (Valente 1983: 453). En este sentido, el poema se crea en un hueco, llenando un vacío que, al completarse, le posibilite tener forma (como en el espacio de la concavidad del hueco de una mano). «Lo amorfo busca la forma» (Valente 1971d: 87) como si fuera un gas que se expande o una gota de agua que se derrama sobre una superficie extendiéndose hacia los límites.

Pero la justa medida de presión que una palabra soporta no viene dada con ella. Desde el momento en el que el poeta percibe lo poético, que es lo dado, comienza en él el conocimiento que ese poema —aún futuro— aporta y que, solo en una segunda fase, será comunicación. Por esta razón, el poeta tiene que cuidar tanto como un arquitecto la flexibi-

¹¹ Se refiere esta afirmación al poema titulado, precisamente, «La forma», de la parte I del poemario *Mandorla*:

Extensión de tu cuerpo en los espejos
hacia mis manos cóncavas de ti (Valente 1982b: 409).

lidad que tengan las palabras que emplea en su proceso comunicativo. Si no es así y se supera la fuerza que las palabras elegidas puedan soportar, el poema será demolido por la tensión ejercida y no podrá llegar a ser material ni verdad.

El autor, antes de comprender el conocimiento experimentado, tiene que atravesar una serie de fases en un determinado orden: el poeta primero ve, después escribe, a continuación lee y, por último, comprende. Es el lector el encargado de que ese trabajo al que le ha dado forma el creador llegue a ser comunicación. También el escritor se convierte en lector y absorbe la comunicación de su propia creación. Es decir, solo llega a conocer la verdad de su conocimiento a través del conocimiento que le aporta la lectura de lo que él mismo crea; o sea, se entiende el poema como ente único y autosuficiente, capaz de enseñar incluso a la persona que lo ha escrito. El poeta es el primero que forma parte de esa comunicación que le hace entender; es decir, es el primero que aprende y descubre, gracias al lenguaje, realidades en las que se fijó y que nadie antes había explorado (Debicki 1987: 169).

De esta manera, la tarea que lleva a cabo el creador es dar forma a su visión; en este caso, mediante las palabras, herramienta esencial de la que dispone el poeta: «El único medio que el poeta tiene para sondear ese material informe es el lenguaje» (Valente 1971a: 42). Sin embargo, el trabajo descodificador forma parte del compromiso que el lector adquiere a la hora de enfrentarse al texto: «El poema en la lectura se hace de nuevo —una y otra vez— material del fondo. Se deposita o se extingue. Es igual» (Valente 1995: 260). Si un lector inicia la lectura de un texto, el compromiso ha de mantenerse hasta el final y el responsable ya solo es el receptor. Este no debe fundamentar su lectura en una dificultad comprensiva sino en la asunción del trato hecho con el texto y haciéndose cargo de todas sus consecuencias. Se ha acusado a la poesía de ser difícil porque no se la ha tomado como tal: el poema ha de leerse como un poema (Brooks 1947: 76).

Una vez ordenado el conocimiento y estudiada la resistencia de sus materiales verbales, aparece el poema, que tiene vida y es independiente y en el que, por tanto, puede adentrarse ese lector comprometido que se anunciaba al final del párrafo anterior. Al estar finalizado, el poema adquiere un resultado de forma y de des-forma, entendiéndose la primera como la configuración material externa y visible y la segunda como la interna y hueca, que no se lee, que no suena, que es silencio. Este desenlace es posible gracias a que, como apunta Valente, «ha desaparecido la vieja oposición entre ciencia y poesía, construida a base de asignar a la primera el sólido reino de lo que se ve o se toca, de la materia como algo inmediatamente perceptible» (Valente 1971a: 40). La poesía también se puede entender como un edificio sólido que experimenta con el tacto y con fuerzas que no están a la vista y en las que también operan las ciencias como la arquitectura. De igual manera que existe la estética en la arquitectura y esta no es una actividad únicamente mediadora, el poeta también compara, comprueba, modera y equilibra.

Por otra parte, el proceso que lleva a la construcción del poema es «un movimiento de indagación y tanteo» (Valente 1971a: 43) porque el control absoluto sobre el poema no lo tiene nadie, igual que el poeta no apreció el objeto de manera poética hasta que se fijó en él. En cierto sentido, además, el poema no deja de formarse: «que todavía no sabemos /

hasta cuándo o hasta dónde / puede llegar una palabra, / quién la recogerá ni de qué boca / con suficiente fe / para darle su forma verdadera» (Valente, 1966; 2014: 219). De nuevo, esta idea valentiana se asemeja a la concepción del poeta como mediador entre el Dios y el hombre que plantea Heidegger y de la que ya se ha hablado anteriormente en este trabajo. Un poema de *Material memoria* comienza diciendo: «Yo vi al funámbulo / como instantánea luz, / solo en la línea única» (Valente 1979: 379). El creador es el ser capacitado para moldear su visión, pero este proceso se lleva a cabo por tanteo; esto quiere decir que resulta inseguro porque se realiza probando, con un sentido táctil, sensorial, de explorador. El poeta se vale de sus sentidos para rozar y examinar los materiales, al igual que haría un arquitecto ante la elección de un tipo de cubierta u otro. Al final de este proceso sensorial y su consecuente transformación en material y ausencia, el poema logra hacerse carne igual que la cubierta techo: es independiente y es materia.

Mientras se va construyendo el edificio o el poema, estos se corrigen y se modifican en su hacer —mientras se hacen— para poder llegar a tener una estructura unitaria. Estas correcciones, a veces, obligan a la eliminación de elementos que no constituyen la materia sólida que transporta ese conocimiento «haciéndose» (Valente 1971a: 43), que es haciéndose y no hecho porque la palabra poética no es estática sino que se constituye gracias a un «movimiento de aproximación al origen y —a través de los estratos de sentido— a la plétora de sentido del lenguaje» (Valente 1971d: 84). El mismo proceso lleva a cabo la construcción de una pared cuando se rasca y alisan los sobrantes.

El resultado es unitario tanto en el poema como en el edificio porque solo se podría contener así la unidad superior que representa tanto la arquitectura como el conocimiento poético. Igual que el edificio es la unidad mínima de la construcción, por muy brillante que se muestre un piso de él o la posición de una ventana-buhardilla en el centro de un tejado perfecto, el poema es un conjunto que no se puede desunir y ha de funcionar unánimemente para construir una unidad superior, a pesar de que exista en él un verso o una palabra que se considere clave¹². Es decir, un piso o un verso pueden ser reveladores pero no son los contenedores de la verdad total de la que dan cuenta junto con el resto de la estructura. El poema solo funcionará como poema y como comunicación si está bien unido en su totalidad, si no tiene fugas constructivas o excedentes. Solo así el poema llegará a ser uno, cuerpo, edificio, materia irrompible, inseparable, capaz de transportar comunicación, «poema como estructura» (Valente 1971a: 46) capaz de sostener todo lo que encierra u hospeda en él.

Para llegar a ser corporal y unitario, el poema ha de trasladarse a la realidad primaria, al origen o génesis. «TODAS [sic] las cosas para llegar a ser se miran / en el vacío espejo de su nada» (Valente 2000b: 570)¹³. El poema para Valente, recordemos, es como la

¹² Entendiendo el sentido de esta «clave» en tanto en cuanto representa la explicación de un código o lenguaje encerrado, pero también mientras que es la pieza en el punto equidistante que sostiene otras, como el cierre central de un arco o bóveda, que se sitúa en el cénit de la fuerza ejercida por el resto de materiales supeditados a ella.

¹³ En la primera edición de este libro, el poema es: «Y todas las cosas para llegar a ser se miran / en el vacío espejo de su nada. / (*Espacio*) (Valente 2000a: 78).

resina del árbol, entendiendo esta comparación desde el significado más orgánico: «ES-CRIBIR [*sic*] es como la segregación de la resina» (Valente 1982a: 423)¹⁴. La resina sale del cuerpo de los árboles igual que el poema sale del autor, desprendiendo un residuo puro, perfecto, acabado, propio de la naturaleza que lo crea. Escribir corresponde, por tanto, con el acto de exudar orgánicamente algo que sale de uno mismo de manera perfecta —igual que el residuo de los árboles es ya perfecto y está acabado cuando se resbala por los poros o grietas—. Además, no es un proceso —«hacer»— sino una permanencia —«aposentarse, estar»— (Valente 1982a: 423).

Como se ha mencionado ya en el apartado anterior con respecto al decir y al silencio, Valente asumió desde muy joven la enseñanza evangélica de que en el principio fue el Verbo¹⁵, la Palabra, que suponía para Heidegger la casa y fundamentación del ser. Para este filósofo, el ser es el que se encarga de nombrarse a sí mismo y es precisamente porque se nombra —pues el hombre es el que posee el lenguaje para atestiguar a sí mismo mediante su empleo— (Rodríguez Fer 2008: 17). Sobre la vida orgánica del poema, José Ángel Valente insiste también en otro ensayo titulado «Sobre la operación de las palabras sustanciales» (Valente 1982d: 300-7), donde se refiere a la palabra poética como la palabra matriz, aquella que remite y da paso al origen, limo primordial, resina —volviendo a la idea de la exudación del árbol de esa materia perfecta y acabada que se ha comentado en párrafos anteriores—:

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.

[...]

Instante, diríamos nosotros, de fulmínea inserción del logos en la sangre. Instante en que la creación se hace posible, en que la palabra se sustancia o se transustancia en semen y en sangre para que sean posibles los tiempos y la generación (Valente 1982d: 302-5).

La esencia de la construcción poética es la palabra espermática, la palabra como origen, «antepalabra», la génesis de toda creación, el limo, la materia original, la «palabra matriz», la palabra inicial, la palabra-semen, el «*arkhé*» (Valente 1982d: 300-7): en el principio fue el verbo... «En realidad, el poema no se escribe, se alumbra» (Valente 1997b; 2008: 459). Hay que volver al inicio para poder tener futuro, ir a la deriva para poder hallar un rumbo, atravesar periferias para llegar a un centro, adentrarse en la sombra para hallar la luz. «El centro es el vacío» (Valente 1966: 170).

Sánchez Robayna afirma que Valente posee un «apreciable sentido del verso y una clara conciencia de la música verbal» (Sánchez Robayna 2014: 12). Para García Berrio, la

¹⁴ Como se ha dicho anteriormente, la presentación del poema con la primera palabra en mayúsculas es preferencia del poeta desde la primera edición del libro (Valente 1982b: 45).

¹⁵ Se alude, naturalmente, al Evangelio, al «Prólogo» según San Juan (Espinell Marcos 1998).

primera facultad que ha de tener un poeta fuerte es lo que él llama una «pasión acertada por los ritmos» (García Berrio 1995: 25), que el poeta que nos ocupa posee. Sin embargo, como se ha visto hasta ahora, un poema no funciona si solo se tiene en cuenta el ritmo, sino que es necesario construirlo teniendo en cuenta muchas cosas más. No es posible tratar el poema solo desde el punto de vista estético o entender que su única finalidad es producir deleite. Como para la arquitectura, hay unos principios que deben ser cumplidos y que pueden considerarse como determinados y establecidos desde Marco Vitrubio, que con su *De architectura* estableció la tríada compuesta por la utilidad, la firmeza y la belleza (*utilitas, firmitas, venustas*) que ha de encontrarse en todo proceso arquitectónico para que tal proceso tenga un final favorable.

Así, un poema o un edificio son aceptables si se producen proyectando su comienzo hacia un uso futuro: conocer una realidad o una verdad. Entiéndase este uso no como tenencia sino como revelación. Lo que se persigue es la manifestación material de una verdad, no el encasillamiento de una persona —autora del objeto— dentro de un grupo o período de prestigio determinado. Se va a entender en este punto la capacidad de habitar tanto en un poema como en un edificio, pues ambos contienen: bien conocimiento, bien refugio. Como fin último, ambos llevan a cabo una arquitectura de la ausencia desde sus respectivos procedimientos formativos.

El proceso de la construcción debe seguirse por la solidez o firmeza que los constituya como arquitectura acabada. Así, las piezas elementales que sean las bases donde se apoya toda la obra tienen que ser esenciales¹⁶. Esto implica que no valdría cualquier ladrillo ni cualquier palabra para construir una obra que siga estas directrices, sino que la capacidad de llevar a cabo esta construcción implica también la búsqueda de la pieza idónea que funcione en ese lugar concreto en el que se inserta y sea capaz de soportar el peso de la materia o el concepto que sostiene, así como su presión.

Por último, la obra será finalizada con un programa que dote de sentido a la construcción y al lugar que ocupa (Azúa 2011: 39). De esta manera, un poema ha de introducirse dentro de un contexto. Pero este contexto no será un contexto histórico sino un contexto interno, como escogiendo su situación dentro de un poemario que lo complementa y lo acompañe en temática y tratamiento del tema, en detrimento de uno que le resulte ajeno en sus características de formación esenciales. Igual que el poema, un edificio ha de ser localizado en un lugar geográfico acorde a su estructura, teniendo en cuenta no solo aspectos concernientes a la geografía, sino también a la climatología, etc. En un poemario de amor no cabría, en principio, una elegía sobre un vecino que no tenga nada que ver con las personas cuya relación amorosa se está tratando; igual que un iglú no se entendería entre chalets de una urbanización rica de Alemania.

De acuerdo con Jaime Siles (1982: 7), toda obra se forma por la supresión y la negación. Para este poeta, lo que contiene una obra poética constituye una des-significación. El conocimiento que alberga el poemario es el silenciado y negado por la ausencia de signos que son, paradójicamente, los que se presentan. Esto quiere decir que tras la importan-

¹⁶ Lo que se ha llamado a lo largo del trabajo jácena, clave o viga maestra.

cia de lo contenido en el silencio se descubre la forma del poema, pues trazamos los bordes desde el vacío, que es lo que, sin embargo, tenemos en cuenta a la hora de delimitar un espacio. «Cuando ya no nos queda nada, / el vacío de no quedar / podría ser al cabo inútil y perfecto» (Valente 1991: 423). El vacío, la ausencia, es un elemento positivo que puede llegar a ser la perfección. Como la estructura básica de una casa, que es la que le aporta identidad, pues son los límites los que diseñan los espacios y permiten que el vacío discurra en su interior. Del mismo modo que las paredes permiten los vacíos de una casa, la arquitectura del poema permite el silencio que contiene y resulta imprescindible dejar que los silencios fluyan y se cree el vacío interno que constituye el espacio habitable entre las paredes o las palabras. Forzar y tensar los límites desde el vacío para que cedan, «ahuecarse»:

XXV

Entrar,
hacerse hueco
en la concavidad,
ahuecarse en lo cóncavo.

No puedo

ir más allá, dijiste, y la frontera
retrocedió y el límite
quebrose aún donde las aguas
fluían más secretas
bajo el arco radiante de tu noche (Valente 1983: 453).

Así, la esencia del poema tanto como de la arquitectura no son los límites sino los espacios. Schmarsow desarrolló teorías propuestas por Semper que consideraban, dentro del ámbito arquitectónico, de esta manera a la ausencia de material. Primeramente, el espacio arquitectónico había sido considerado como la actividad humana que se hace carne y vive dentro de unos términos (entendiéndose estos como bordes). Cuando se intentó describir la belleza en la estética moderna, influidos por la filosofía decimonónica de Hegel y sus tratados sobre estética, los teóricos trataron de entender el espacio como una nueva forma de demostración. Así, se abrieron huecos y se dejaron respirar o se dio menos espacio a las materias para poder ser contempladas más próximamente a la ausencia (Ven 1981: 12). Al fin y al cabo, podrían ser la perfección que estaban buscando. No inútil, sí perfecta.

La lengua poética era la utilizada por Adán en el Paraíso, ya que es la lengua de los dioses, el lenguaje de la revelación, la primera manifestación de la comunicación (Valente 1991: 424-5). La palabra poética no significaba anteriormente porque no estaba en su naturaleza significar (Valente 1982d: 302), igual que la voz de los dioses no era escuchada según Heidegger. La palabra se manifiesta para convertirse en significado y es ahí donde reside la poesía: en el poder que tiene el poeta al elegir la palabra exacta que sea capaz de poder significar por ella misma dentro del verso. Es decir, la palabra que, aunque exista en el léxico común, se convierta en inédita en un contexto que dota de significado y que se encierra dentro del marco limitado de un poema concreto, que hará que solo signifique de esa manera permaneciendo en él y formando un universo propio: el poema. «Cómo no hallar / alrededor de la palabra única / lo blanco» (Valente 1976: 341). O sea, el universo significativo, la luz de conocimiento.

El lenguaje poético se contrapone al instrumental, cuyo único fin pretende comunicar. Además, esa palabra poética que se logra materializar mediante el proceso de creación es ininteligible porque siempre deja abiertas las puertas de las significaciones, que podrán depender de dónde, cómo o quién lea el poema una vez ha logrado tener vida propia: «esa palabra, al tiempo que es dicha, ha de quedar siempre a punto de decir» (Valente 1982d: 303). El poema es una evolución gradual que puede cambiar con las diferentes lecturas de cada persona que acceda al conocimiento que se encarna en el poema y que, por lo tanto, podrá interpretar y entender de una manera diferente (Debicki 1987: 170). Este efecto ha de entenderse como enriquecedor del texto, no como error, siendo favorable que «esa palabra, anterior a la significación, esté grávida o preñada o encinta de todas las significaciones posibles» (Valente 1982d: 304). El texto ha sido creado intencionadamente para funcionar de esta manera, dado que tiene vida y representa algo —un conocimiento—, manifestándose ante diferentes receptores, de forma que se comporta de una manera diferente para y con cada lector, pues este es el que alcanza el conocimiento y usa, por lo tanto, su lectura.

En «Las condiciones del pájaro solitario» (Valente 1982c: 275-6), Valente explica que para alcanzar el conocimiento poético mediante el poema hay que pasar previamente por el proceso de descondicionamiento de toda referencia predeterminada de las palabras. Los formalistas rusos, que propusieron el análisis del texto mediante la lectura inseparable de los elementos que lo conforman antes de que lo hiciera el *new criticism*, hablan de la «desautomatización» de la literatura. Ejemplifican este fenómeno con la arquitectura griega, pues ninguna columna es exactamente idéntica a otra en los templos clásicos (Shklovski 1917: 70).

La automatización devora los objetos [...] Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe [...] arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción [...]: *lo que ya está «realizado» no interesa para el arte.*

[...] es posible que existan dos tipos de ritmo. El ritmo prosaico [...] *automatizante* [...] [y el] ritmo poético [...] estético [...] ritmo prosaico transgredido [...] violación del ritmo [...] que no se la puede prever [...] (Shklovski, 1917: 60-70).

Las palabras nuevas del poema también se desnudan de toda referencia anterior. Así, el poema funciona en sí mismo como unidad y no puede ser absorbido fragmentariamente. No se puede romper lo que significan las palabras, que crean una acepción nueva dentro del poema con significación inédita, porque funcionan solo si se comprenden en su conjunto, dentro de ese universo que el poema crea, como ya se ha especificado al explicar la formación de la unidad de construcción.

A propósito de esto, García Jambrina (2000) opina que la producción de Valente es también, en sí, un todo, un conjunto coherente y con vida que remite a la concepción valentiana de lo orgánico. Es decir, este autor entiende la obra de Valente como una composición compacta que enfoca el interés hacia una preocupación permanente y que se contempla tanto en su poesía como en sus ensayos. Por supuesto, esto se considera a pesar de que el

autor evolucione, pues desde el principio de sus escritos, el interés se halla en la encarnación del poema, la edificación de su concepto y su materialización en cuerpo. En este sentido último, es curioso destacar que en «Sobre la operación de las palabras sustanciales», de *La piedra y el centro*, Valente (1982d: 300) mencionó que el jefe para la comunidad canaca es considerado la encarnación de la palabra y únicamente representa esa función.

MOMENTOS [*sic*] privilegiados en los que sobre la escritura desciende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación. Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud (Valente 1982a: 424)¹⁷.

Una vez establecidas unas características básicas de construcción y aspectos esenciales para la edificación del poema, atendiendo a sus aspectos físicos y compositivos, el último elemento a tratar en esta teoría de la construcción del poema versará sobre la inocencia de la palabra y la conciencia o inconsciencia de ella. Si partimos de la palabra como revelación lumínica de una forma informe que el poeta moldea sabiendo que no es su figura real, su trabajo es una manifestación incierta consciente que, sin embargo, lo que pretende es mostrar una verdad o una realidad y entregar la posibilidad de que esa realidad sea tocada, como un edificio.

Valente asemeja la palabra poética a la palabra de la locura, justificándola en su desorden y por su inocencia: «vuelve a alzarse / y me mira tan sólo con gravedad e inocencia / y huye lejos / dejándome vacío de lo que más amaba» (Valente 1966: 165). También habla sobre la figura del poeta místico, ejemplificando sus afirmaciones con San Juan de la Cruz. Escoge a un poeta místico porque es el tipo de autor que hace posible la existencia de un acceso a la vía de la experiencia mediante el lenguaje. Estos poetas poetizan sobre la iluminación divina igual que los poetas del silencio pretenden poetizar la palabra como fongozo:

LA PALABRA [*sic*] poética ha de ser ante todo percibida no en la mediación del sentido, sino en la inmediatez de su repentina aparición. Poema querría decir así lugar de la fulgurante aparición de la palabra» (Valente 1997b: 458)¹⁸.

Precisamente por este parecido, los poetas del silencio como Valente emplean la metáfora de la iluminación divina de la palabra. El destello de la luz celestial ha de introducirse en el poema igual que se ha de dejar pasar la luz a los interiores de los edificios: para que estos tengan vida.

La locura se acerca a la experiencia poética al asimilar que esta converge con la mística al buscar la «palabra matriz» (Valente 1982d: 302). «Poesía y locura nos restituyen la inocencia del lenguaje» (*op. cit.*: 303), dice Valente. Esta afirmación parece extraída de una detenida lectura de Hölderlin. Heidegger analiza en un texto que ya se ha citado ante-

¹⁷ También en la primera edición se encuentra la primera palabra del poema en mayúsculas (Valente 1982b: 49), siendo esta forma de presentación de la arquitectura del poema la que el autor prefirió desde el principio.

¹⁸ En la primera edición de este libro, las dos primeras palabras del poema en prosa también aparecen en mayúscula, de forma y manera que aquí se respeta la preferencia del autor (Valente 1997: 19-23).

riormente, del año 1983, cinco lemas de Hölderlin para extraer de ellos la esencia de la poesía. El primer lema se extrae de una carta que Hölderlin escribe a su madre en 1799. Esta sentencia proclama que el oficio del poeta funciona como un oficio que se basa en el juego. Tener en cuenta esta consideración afectaría a su exclusión de responsabilidades, pues si el poetizar es inocente, poetizar está libre de toda culpa y no es algo serio, pues lo serio lo constituirían las acciones, no las palabras.

Por una parte, se puede relacionar el juego con la inocencia infantil. En este sentido, habría que tener en cuenta varios aspectos que pertenecen a esta etapa de la vida. Así, un niño actúa generalmente con libertad; sin embargo, sin ser sus intenciones nocivas, sus actos pueden traer como consecuencia un castigo. No obstante, lo más característico de la libre actuación que corresponde a la inocencia de un niño es su capacidad creativa. Al no sentirse atado, el niño inventa, crea y construye sus manifestaciones y actos como si fuera un juego donde todo está permitido, pues las reglas las descubre y establece a medida que va confeccionando su juego. La formación del poema puede establecer una línea paralela a la del juego, pues la «inocencia del lenguaje» (Valente 1982d: 303) tal vez forme parte también de esa inconsciencia creadora de un ser adulto que, al crear, vuelve a su infante libertad. Y precisamente en esa época infante es donde el adulto creador, ahora poeta, experimentaba sus primeras palabras, que son la meta de la poesía: la «antepalabra» (Valente 1982d: 302).

Por otra parte, uno de los principales papeles de la literatura es su condición de herramienta para adentrarse en una especie de extra-realidad que ofrece un alejamiento o distanciamiento de lo que constituye la vida. Desde este sentido creativo, la tarea de poetizar funciona como un juego. Sin embargo, de ninguna manera puede entenderse la poesía como una especie de objeto inocente y menos cuando el tipo de poesía en la que está interesado Valente es aquella que aporta el conocimiento de una verdad, no un alejamiento o enmascaramiento de ella. Si la poesía —como cualquier arte— fuese inocente, no tendría sentido entonces hablar sobre la elaboración de un lenguaje poético o la elección de la palabra esencial. Por tanto, ni el lenguaje poético ni la poesía son inocentes, ni casuales ni tampoco surgen por accidente. Los poemas son los resultados del trabajo del poeta.

El trabajo de poetizar supone un esfuerzo consciente en el que el poeta vuelca su capacidad creativa y, en la mayoría de casos, la perfecciona hasta obtener el resultado que considera como edificio: su obra finalizada o acabada. En el caso de Hölderlin, se volcará además —como se verá más adelante— la escucha de una voz o palabra superior, divina, que lo relacionaría también, como a Valente, con la mística. El resultado del mencionado vuelco es el poema. El juego de un niño puede contradecir su propósito con su meta, su premio o su recompensa con perder o ganar, pero esto no ocurre en el poema.

Cabe, por otra parte, reflexionar sobre la consciencia o inconsciencia del poeta en el momento de creación. Igual que un músico puede tocar sin ser consciente de que está tocando porque ya se sabe la partitura, el poeta puede pronunciar su palabra sin ser plenamente consciente de ello; pero, en el fondo, sí está dominado por un estado de conciencia, pues no lo abandona nunca. Se podría experimentar esta consciencia inconsciente leyendo un texto en voz alta mientras se piensa en otra cosa. La lectura, probablemente, será co-

recta: tendrá la cadencia normal, habrá pausas fónicas, se articulará bien cada fonema... Sin embargo, el lector activo no será un conocedor activo, pues no se habrá enterado del contenido del texto. Habrá sido más reproductor que lector, pero su capacidad le permite leer en voz alta porque ha adquirido y asentado previamente ese conocimiento y puede emplearlo incluso sin hacerle caso a la hora de su uso. Así, también el poeta es consciente en su escritura. El poeta está condenado a querer decir el silencio y, a la vez, a decir la palabra, cuando lo que más quiere es la ausencia y preferiría alcanzar la nada absoluta:

...
O por toda memoria,
una ventana abierta,
un bastidor vacío, un fondo
irremediabilmente blanco para el juego infinito
del proyector de sombras.

Nada.

De ser posible, nada (Valente 1976: 343).

La página en blanco representa la libertad de la mente: «kenofilia¹⁹ como ideal sublime de poética» (García Berrio 1994: 190). Además, el poeta es consciente del lenguaje poético que se presenta en su obra y no solo ofrece un resultado finalizado sino que conoce internamente el funcionamiento de ese resultado, sabe cómo ha sido construido, de dónde parte y de qué ha tenido que prescindir para funcionar. El poema, al contrario que el juego, ha de funcionar; esto es, entenderse como cerrado y perfecto para considerarse acabado, ser una unidad y tener un sentido. Un juego infantil inventado por un niño puede tener incoherencias, pero el poema está calculado al milímetro para funcionar como entidad independiente y total. No puede construirse de otra manera, pues sería como edificar una tercera planta sin tener la segunda: faltaría una parte y, por tanto, no encajaría la otra.

Teniendo en cuenta esto, parece evidente que ni Valente intenta manifestar que el lenguaje poético sea inocente ni el símil que está utilizando Hölderlin para dirigirse a su madre significa que efectivamente lo sea: «Poetizar, esta ocupación, la más inocente de todas» (Heidegger 1936: 54). Sin embargo: «¿Qué hay menos peligroso que el mero lenguaje?» (*op. cit.*: 56). En efecto, la literatura es inocente porque utiliza un arma que está en poder de todos aquellos susceptibles a disfrutarla en su resultado. La herramienta de la poesía es la palabra. La palabra representa el medio utilizado por antonomasia en la comunicación humana, por lo que esta no se encuentra en el foco principal de la sospecha en un ataque. Y aun así, la palabra es un arma que puede emplearse como instrumento de ataque, de defensa o de exposición. Por esta razón, el lenguaje poético o la palabra poética es «la más inocente de todas» (Heidegger 1936: 55) y poetizar es, consecuentemente, la ocupación más inocente también.

Siendo en apariencia lo mismo —o sea, palabra—, el poeta no emplea los términos para ser estos entendidos con el significado con el que se manifiestan en el lenguaje coloquial, pues no es un lenguaje inocente, utilitario o de la comunicación sino que la palabra

¹⁹ 'Horror vacui', 'temor al espacio vacío'.

poética se manifiesta para ser parte de algo más, del lenguaje del conocimiento que forme su obra y la constituya como acabada y sea capaz, además, de albergar el silencio contenido en los versos. El resultado de su oficio se ofrece, por tanto, gracias al desmenuzamiento de un arma común y disponible en todos los hombres, que es el lenguaje. Pero esa oferta supone algo que no pertenece a lo común ni a los hombres, pues es anterior al conocimiento que recuerdan los hombres y solo está a la altura de la capacidad contenedora de conocimiento divino; es decir, solo se guarda dentro de la sabiduría de un dios.

5. ANÁLISIS

El propósito de este apartado es ofrecer una antología con muestras de poemas de José Ángel Valente donde este, como se ha anunciado desde el principio del trabajo, lleva a la práctica creativa su teoría ensayística sobre la palabra y donde, a su vez, se demuestra que la teoría de la construcción propuesta en el apartado cuarto de este trabajo es respaldada por su obra. Aquí, se van a tener en cuenta solo los temas o los elementos a los que los textos aluden, como haría el *new criticism*. Si bien se aludirá a los poemarios a los que pertenecen en algunas ocasiones, no importará en absoluto, por ejemplo, si esos habían sido escritos en un lugar u otro de residencia.

A lo largo de los diferentes apartados, hemos ido citando versos y poemas —también ensayos, que no tendrán cabida ya en este apartado— que inevitablemente volverán a aparecer aquí como recurrencia interna. La repetición da cuenta de que es sumamente complicado analizar su pensamiento creativo sin tener en cuenta su obra, lo cual favorece la conjetura que se afirma aquí de que Valente responde activamente a su teoría creativa mediante su práctica artística. Sin querer que el análisis resulte repetitivo, las justificaciones que se apoyarán en este apartado analítico corresponden a los tratamientos de temas o motivos en su producción y no a la teoría constructiva en sí, pues la manifestación explícita del poema es ya su edificio, es ya su cuerpo. Solo hace falta verlo.

Téngase en cuenta, sin embargo, que estos temas y motivos a los que estamos aludiendo no se refieren a tendencias estilísticas de grupos poéticos o de autores. De ninguna manera. Lo que trataremos son las recurrencias del propio Valente dentro de su creación en verso, que han sido analizadas anteriormente desde el punto de vista teórico y no tanto demostrativo: la arquitectura del poema, el vacío, la ausencia, la forma, el borde, el límite, la materialización de ausencia... Es decir, el poema como verdad, como realidad hecha carne o muro. La arquitectura palpable del proceso de búsqueda de la palabra esencial. Como se puede observar, todos estos elementos son propios también de la arquitectura de edificios, pues también esta representa una realidad hecha materia, tras una serie de molduras que le han posibilitado ser tangible.

El recorrido de los ejemplos se llevará a cabo siguiendo el orden de aparición en la antología de sus obras completas que se ha trabajado aquí (editada por Sánchez Robayna en 2014). Antes de comenzar, sería oportuno dejar claro que las mismas características que aparecen en los poemas brevemente comentados que se podrán leer a continuación se encuentran también en muchos otros. Tanto por falta de espacio como por no resultar car-

gante, la selección ha sido precisamente eso, selecta. No significa esto que los poemas citados sean sus mejores poemas. En ningún caso se pretende formar ese juicio crítico desde un trabajo como este. Sencillamente, hemos buscado textos que den cuenta de la preocupación que Valente tuvo a la hora de escribir todos; esto es, la arquitectura de la ausencia y la manifestación de la Verdad materializada en Palabra.

«Noche primera»
Empuja el corazón,
quíbralo, 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.
Que se haga noche. (Piedra,
nocturna piedra sola.)
Alza entonces la súplica:
que la palabra sea sólo verdad (Valente 1955: 79).

Como se ha explicado en el apartado 3.2 con respecto al silencio, la palabra poética para los poetas del silencio tiene como fin la verdad. La verdad es una realidad que ha de sentirse, tangible como una pared. Este poema pertenece a su primer poemario publicado, *A modo de esperanza*. Como se ve ya desde estos versos iniciáticos de su trayectoria, la tensión lingüística es explotada con la elección de cada palabra, pero también manifestada en su contenido. Es decir, no solo se fuerzan las palabras del poema para constituirse como poema total sino que se está tensando como tema principal del mismo. Se verá en los ejemplos posteriores que este mecanismo sigue siendo utilizado hasta sus últimos poemarios.

Hay que forzar el corazón hasta nombrar lo innombrable: «Empuja el corazón, / quíbralo, ciégalo, / hasta que nazca en él / el poderoso vacío / de lo que nunca podrás nombrar». El corazón funciona aquí como metáfora de la palabra, pues es el que nombra, y esa cualidad le pertenece al lenguaje poético, al Verbo. Por tanto, lo que hay que forzar es la lengua para que esta sea capaz de decir lo indecible, lo que el poeta está condenado a manifestar a pesar de no tener la precisión para hacerlo, porque no existe. El tono de esta primera estrofa del poema recuerda al poema «Las palabras» de Octavio Paz²⁰, que no utili-

²⁰ «DALES la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,

zaba la metáfora del corazón sino que presentaba el tema de manera explícita, queriendo explicitar también la necesidad de ejercer fuerza sobre las palabras para que den de sí lo máximo posible añadiendo, además, en el caso del mexicano, la categorización de palabra válida para la poesía a aquella que estaba marginada por considerarse malsonante.

Como el poeta sabe que no existe la posibilidad de ese nombramiento, en la segunda estrofa ya se limita a la posición de «su inminencia». Ya que la verdad, que es el tema del poema y que se desvelará en el último verso, no puede ser nombrada, al menos queda la opción de aproximarse a ella, ser la inminencia que amenaza la exactitud o deja, al menos, que esta se entrevea. Así, el receptor del poema también estará más próximo a conocerla. Reitera esta idea con la imagen del hueso quebrantado, como si lo que se persiguiera y se pudiera mostrar fuese, a fin de cuentas, una unidad imperfecta pero *reconstruible*. La verdad poética se visualiza como un hueso roto que el lector podrá soldar para entenderla.

Antes de introducir el tema principal del poema, que se guarda para el verso final, ambienta el texto en la noche, que es el momento idóneo de creación para los poetas: «la noche / de inagotable ausencia» (Valente 1967: 224). La noche es el lugar de la sombra y la sombra es el lugar de la paz interior, que posibilita el equilibrio y, además, no tiene una cualidad negativa como fin de algo sino que es el principio de otra cosa: un nuevo día, la esperanza de una nueva luz (Valcárcel 1989: 125-31). Para Valente, el transcurso del tiempo se entiende dentro de un concepto cíclico. El centro siempre es oscuro pero es el lugar de germinación, el espacio para crear. A través del agujero de la noche se aprecia una luz imprevista que es la que conforma el imposible, lo indecible, lo que no se puede ver. «Siguiendo el rastro de esa luz primera podemos llegar más allá de la luz y de toda forma o sensación [...] Las tinieblas son el camino hacia la luz» (Valcárcel 1989: 169). Hay que cruzar «el límite / terrible de la noche» para encontrar la luz que se halla bajo «la piedra más secreta» (Valente 1966: 165).

Será el momento entonces para alzar la súplica y reconocer la necesidad de «que la palabra sea sólo verdad». Menciona «la palabra», sí; pero no cualquier palabra sino que se refiere a la palabra poética, que es la que salva del resto de irrealidades que se forman con la palabra cotidiana. La Verdad será la Palabra. O su aproximación. La palabra que más se aproxime a lo antedicho, al vacío, a la ausencia total de palabra. Es decir, la palabra representará solo la verdad en tanto en cuanto sea más parecida al silencio: «(todo lo que se puede decir es mentira) / el resto es silencio / sólo que el silencio no existe» (Pizarnik 1972: 398) o no podemos tocar su existencia.

tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas poeta,
haz que se traguen todas sus palabras (Paz 1989: 25-6).

*Arquitectura de la ausencia en José Ángel Valente:
teoría de la construcción de la esencia poética desde una perspectiva arquitectónica*

«Misericordia»

Pero a ti, que no estás
ni sé quién eres:
misericordia.

Hasta en el sueño
lucho contra el sueño,
porque no puede revelarte.

(Cuando

regresa el día
están las cosas
en su lugar de siempre
más ocultas.)

Con los ojos abiertos
como un muerto,
ciegos y abiertos,
te señalo.

Dime

quién eres,
desde cuándo
existes,
por qué te niego
y creo.

Creo.

Entre verdad y sueño,
agudo el filo
que separa la vida.
¿De qué lado estás tú?
Descubre el brazo
que me hiera. Ten
misericordia (Valente 1955: 80-1).

En este poema perteneciente también a su primer poemario se vuelve a tratar el tema de la verdad pero esta vez sin revelarla. O sea, mientras que en el poema anterior aparecía «la verdad» en el último verso de forma sorprendente para el lector, que buscaba conocer el sujeto al que se refería el «yo poético» al mencionar «su proximidad», aquí no se nombra explícitamente que esté hablando de una revelación de verdad a través de la palabra. Sin embargo, ya desde el título se alude a la compasión, que será en este caso lo solicitado por no poder llegar a asir esa verdad intangible. En el poema anterior la súplica era la verdad mediante la palabra y ahora la súplica será el perdón por la ignorancia o el desconocimiento de ella. Por, en palabras de Alejandra Pizarnik, «no / saber nombrar / lo que no existe» (Pizarnik 1962: 108).

El «yo poético» se dirige directamente a un «tú» que no está, a una ausencia. Y ese «tú» no está porque no existe. No se puede revelar porque es imposible alcanzar a ese «tú», que es la palabra precisa. La incapacidad para nombrarla es tan grande que incluso en el trascurso de la vida se dificulta más el hallazgo. Así, pasan los días y las cosas permanecen

inamovibles y, sin embargo, parecen mostrarse más ocultas al ojo del «yo». Resulta más frustrante la sensación de ver que algo está en donde siempre pero lo entendemos menos que si algo se descoloca y no somos capaces de ubicarlo. Esta es la sensación que se quiere transmitir, pues es la misma que se contiene en la primera estrofa, donde el «tú» no se conoce o, más bien, no se reconoce, pues sí se conoce porque sabe de su existencia. Igual, lo fijo e imperturbable que muta solo para esconderse más pero permaneciendo igual produce ese efecto malogrado de la persecución sin fin: el «yo poético» trata de conocer, de desocultar, de perseguir lo inexistente que sabe que se halla en alguna parte: en el silencio. Y no cesa, sin embargo, de alejarse más al intentarlo, pues la Palabra no se puede decir y cuanto más intenta nombrarla, más se distancia el «yo» del silencio que contiene esa existencia. Por mucho que logre señalarla («te señalo»), no la toca.

El «yo poético» se comporta como un muerto expectante. Está dispuesto a recibir visualmente la certeza anhelada, pues espera con los ojos abiertos, «como un muerto, / ciegos y abiertos». Le pide al «tú» que se le manifieste para poder entender su estado propio, pues el «yo» niega la existencia pero cree en ella, lo que le lleva a no comprenderse a sí mismo ni a su propia fe. Esto tiene que ver con la idea comentada a lo largo del trabajo de que el poeta está condenado a conocer que la verdad es el silencio y sin embargo su trabajo es el de perseguir su nombramiento imposible, a pesar de que sepa que ese encuentro entre palabra y ausencia no llegará a existir.

Se pregunta, entonces, cuestionándose su propia creencia: «por qué te niego / y creo». Volverá a aparecer esta controversia en poemas posteriores, como en el final de «Cuando en las noches», de *La memoria y los signos*: «Me quedo solo, / jadeante y desnudo, / sospechando en el fondo que era él quien pasaba / y que no tuve fe» (Valente 1966: 165). También al final de «Un canto», del mismo poemario que el anterior, donde cierra el poema con un interrogante que cuestiona todo lo que ha sacrificado por el deseado canto que ha de sonar explotando el silencio: «¿Por este sueño he combatido?» (Valente, 1966: 214). Es decir, se cuestiona si ha merecido la pena la persecución y la búsqueda incansable del poeta y si, por tanto, ha de seguir luchando.

El «yo lírico» se posiciona en un límite, un borde entre la verdad y el sueño que intenta ser equilibrado a través de la misericordia que suplica. Pero en ese estado de nadie, posición mediadora como la de un poeta que intercede la palabra de los dioses a la tierra, la vivencia es difícil, pues la permanencia se apoya en un agudo filo que punza al «yo» mientras este decide a qué lado cruzar para conocer al «tú»: hacia la verdad o hacia el sueño. Sin embargo, permanece estático y pidiendo que se manifieste para saber por dónde hiera, por dónde es llamado o perseguido a través del conocimiento de su existencia, por dónde existe esa existencia que no se puede apreciar pero que se sabe que existe. Finaliza como empieza con el título: pidiendo misericordia.

«Primer poema»

No debo
proclamar así mi dolor.
Estoy alegre o triste y ¿qué importa?,
¿a quién ayudaré?,

*Arquitectura de la ausencia en José Ángel Valente:
teoría de la construcción de la esencia poética desde una perspectiva arquitectónica*

¿qué salvación podré engendrar con un lamento?

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

Paso a paso me adentro,
preciosamente me examino,
uno a uno lamento mis cuidados
¿para quién,
qué pecho triste consolaré,
qué ídolo caerá,
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
odiosamente inútil,
cuento los caedizos latidos
de mi corazón y ¿qué importa?,
¿qué sed o qué agobiante
vacío llenaré de un vacío más fiero?

Poeta, oh no,
sujeto de una vieja impudicia:
mi historia debe ser olvidada,
mezclada en la suma total
que la hará verdadera.
Para vivir así,
para ser así anónimamente
reavivada y cambiada,
para que el canto, al fin,
libre de la aquejada
mano, sea sólo poder,
poder que brote puro
como un gallo en la noche,
como en la noche, súbito,
un gallo rompe a ciegas
el escuadrón compacto de las sombras (Valente, 1960; 2014: 107-108).

Este poema abre el poemario *Poemas a Lázaro* y también trata el tema de la palabra y la verdad. En la primera estrofa, se manifiesta la indiferencia del estado anímico del «yo» con respecto a la representación comunicada. Esto recuerda al rechazo manifestado por José Ángel Valente a aquellos poemas que utilizan la historia (general o de sus vidas) para poseer un hueco en la literatura. Pero, de acuerdo con esta primera estrofa y con sus pensamientos, reflejados ya en otros apartados del trabajo, la manifestación de la alegría o la tristeza que experimenta el «yo poético» no va a dotar de substancia literaria la creación así que no es necesario que esta sea publicada: «Estoy alegre o triste y ¿qué importa?, / ¿a quién ayudaré?».

En la segunda estrofa, el «yo poético» proclama que se lleva la contraria a sí mismo al pronunciar la palabra, contrariamente a cómo piensa, reconociendo que es imposible y siendo culpable «de las mismas palabras» que combate, pues pronuncia lo que intenta combatir. Pero no cuenta la historia de una vida o la historia de un momento o período social: cuenta la historia de un fracaso y la persecución de un imposible. Como se ha visto en los poemas anteriores, la persecución de la verdad a través de la palabra poética se establece conociendo la imposibilidad de su pronunciación. Por esto, el nombramiento es consciente de la culpabilidad de su decir, pues dice algo que obviamente no es lo indecible, cuando el «yo» sabe que lo que quiere representar es eso precisamente. Dice lo que no quiere decir para paliar el sufrimiento que le produce no poder decirlo. Pronuncia, nombra la palabra poética, pero no el silencio, no la realidad última, no la verdad; pues el lenguaje dice la realidad pero «el decir no es un alcanzar» (Blanco Mayor 1992: 76).

Así, todos sus intentos son en vano y no puede dejar de pretender llegar al fin cuya existencia conoce pero que no conoce en realidad; es decir, sabe que existe, pero también que no la va a alcanzar. No se aprecia su esfuerzo porque el resultado no sirve, no sacia. Lo único que sacia es la verdad, que está contenida en el silencio pero que irremediamente quiere nombrar. El «yo poético» es un «poeta con palabra terminada en un cero / odiosamente inútil»; un poeta del silencio, un persecutor incansable de la verdad. El «yo poético» trata de llenar un vacío sintiendo otro que le sobrepasa, pues el conocimiento de una verdad suprema le supone crear en su conocimiento un vacío que espera ser llenado. El vacío que intenta ocupar es el de la verdad, quiere llenar el hueco reservado para la verdad a través del lenguaje poético pero la palabra que contiene esa realidad no existe, como no existe una masa física que se pueda tocar en la que se habite dentro del espacio vacío de una habitación. El vacío, lugar idóneo para el alumbramiento de la vida, se reconoce como tal y el «yo» es incapaz de luchar en su contra: «¿qué sed o qué agobiante / vacío llenaré de un vacío más fiero?».

Se retoma el tema de la primera estrofa en la última, cuando dice que su historia no vale la pena que se mencione, que debe ser incluso olvidada, porque eso la hará verdadera. Es decir, la verdad se contiene en el silencio, en su no-nombramiento. Es más verdad el sonido del silencio que el de la pronunciación. La palabra que persigue, la indecible, se contiene también en el silencio, que es el que hace que el «yo poético» se muestre como un «poeta en el más venenoso sentido». Así, permaneciendo en el silencio o en el olvido, tanto su historia no contada como el silencio podrán cantar libremente sin una voz que quiera pronunciarlos o una mano que quiera escribirlos. Del mismo modo que el gallo anuncia la mañana, el silencio anunciará la verdad.

«Entrada al sentido»

La soledad.
El miedo.
Hay un lugar
vacío, hay una estancia
que no tiene salida.
Hay una espera
ciega entre dos latidos,

*Arquitectura de la ausencia en José Ángel Valente:
teoría de la construcción de la esencia poética desde una perspectiva arquitectónica*

entre dos oleadas
de vida hay una espera
en que todos los puentes
pueden haber volado.
Entre el ojo y la forma
hay un abismo
en el que puede hundirse la mirada.
Entre la voluntad y el acto caben
océanos de sueño.
Entre mi ser y mi destino, un muro:
la imposibilidad feroz de lo posible.

Y en tanta soledad, un brazo armado
que amaga un golpe y no lo inflige nunca.
En un lugar, en una estancia —¿dónde?
¿sitiados por quién?

El alma pende de sí misma sólo,
del miedo, del peligro, del presagio (Valente 1960: 113).

En este poema de *Poemas a Lázaro* lo primero que llama la atención es el título, pues desde él se invita a una «Entrada al sentido». En los dos primeros versos, se menciona a la soledad y al miedo como dos cualidades abstractas, sin concretar si alguien está siendo sujeto activo de ese padecimiento. Simplemente, menciona un ambiente de soledad y miedo para introducir «un lugar / vacío, una estancia / que no tiene salida». El vacío no es un elemento negativo como lo sería un abismo sino que se entiende como un lugar perfecto para la creación; por tanto, positivo. La palabra crea espacios agujereados, cráteres que son, con su vacío, el poema mismo. Ese lugar vacío es el que no tiene salida y que, por tanto, está protegido por todos sus muros para contener lo sagrado.

El sentido sagrado ha de entrar en el espacio vacío pero el cuerpo en el que habita ese vacío no puede forzar su entrada. Ha de esperar. Se escribe por espera porque se recibe la palabra como intermediario entre dos mundos, «entre dos oleadas / de vida». Estas dos diferentes formas de latir entre las cuales el «yo poético» se posiciona podrían ser perfectamente las que lo hacen mediar entre la palabra divina y la terrenal. Se entiende al poeta como traductor que lleva la palabra o la verdad sobrehumana de Dios al lenguaje comprensible para la capacidad del hombre. Se plantea, en este sentido, qué pasaría si en realidad el poeta no estuviera capacitado para unir esos dos mundos, si el supuesto don que se le atribuye no fuese suficiente y la hermeticidad del recipiente no le permitiese adentrarse en el sentido y establecer puentes que conectasen los mundos o las realidades para ser identificadas.

«Entre el ojo y la forma / hay un abismo / en el que puede hundirse la mirada». Una cosa es el ojo o cómo se mira y otra cosa es la manera de moldear y mostrar esa visión. En *No amanece el cantor*, Valente dedicará un poema en prosa que tratará también este tema de la forma de la visión y que dice:

VEO [*sic*], veo. Y tú ¿qué ves? No veo. ¿De qué color? No veo. El problema no es lo que se ve, sino el ver mismo. La mirada, no el ojo. Antepupila. El no color, no el color. No ver. La transparencia (Valente 1992b: 492)²¹.

Siguiendo con «Entrada al sentido», la mirada puede hundirse en ese abismo porque la representación de lo que ve el ojo que aprecia ese sentido al que se refiere el título no puede tener forma. Es un abismo porque es imponente, peligroso e inmenso. El ojo que ve la forma no puede materializarla como es porque no existe. Su forma es la ausencia y el problema aparece, entonces, al querer transmitirla. La visión del ojo que hay que tener en cuenta es la que está colocada más internamente que el ojo, esa antepupila que es capaz de ver la transparencia, no de no ver nada sino de ver la nada, como el vacío de una habitación. La separación entre lo que se ve y la representación será la que hay mediando «la voluntad y el acto» que lleva a pronunciar esa visión, a materializarla y que supone derribar «un muro: la imposibilidad feroz de lo posible». Es decir, abrir un canal en ese vacío impenetrable que alberga el sentido entendido como verdad.

Todo lo representado en la estrofa anterior ocurre, como se menciona en la segunda, en una soledad donde el «yo poético» se siente en constante amenaza, pues es quien padece la soledad y la dificultad de moldear la forma verdadera de la visión que lleva a través del ojo. Esta amenaza o peligro inminente parece estar a punto de herirle pero no llega a hacerlo, pues la fuerza que posee el «brazo armado» no llega a actuar. Volverá a aparecer el «brazo armado» en *Poemas a Lázaro* en un poema titulado «Pero no más allá» (Valente 1960: 129-30): «A veces pongo esta palabra: *pan*, / sobre la mesa y suena a muerte, pongo / la palabra *amistad* y alguien levanta / el brazo armado para defenderse». Se habla del pan, que es la palabra empleada para referirse a la materialización tangible de Dios. Así la palabra se hace carne y sin embargo «suena a muerte», no a génesis. Así, un brazo posee el arma capaz de herir a pesar de ser amigo, pues es el que posee la imposibilidad de lo posible, como una luz que se escapa de las manos, imagen que empleará también en este poema titulado «Pero no más allá»: «pronuncio luz y lejos gime el día». Existe la imposibilidad de asir la luz, de aprehender el día. Tal vez, ese «brazo armado» sea el brazo que ya el «yo poético» de «Misericordia» (poema comentado anteriormente, de *A modo de esperanza*, recogido íntegro en este mismo apartado y en Valente 1955: 80-1) solicitaba que fuese descubierto ante el yo. Es decir, el «brazo armado / que amaga un golpe y no lo inflige nunca» como la demostración de que hay un sentido, una verdad que se conoce pero no se manifiesta. Por eso no actúa.

Entonces, la problemática será hallar el lugar exacto donde se encuentra ese vacío que lleva hacia la entrada del sentido. El «yo poético» se pregunta «¿dónde?», cómo reconocer el lugar preciso si el brazo no se manifiesta, ni siquiera hiere. Y quién delimita ese espacio, de qué está hecho el muro que lo cerca, cómo saberlo si el ser responsable no se manifiesta. Esto es imposible también y el «yo» permanece acechado por el peligro, su soledad y su miedo ante el conocimiento que desconoce y las señales que le anuncian el suce-

²¹ La elección de la mayúscula al comienzo del poema forma parte de las preferencias del autor. Así aparece también en la primera edición del poemario, que incluye también el segundo «veo» en mayúscula (Valente 1992a: 27).

so que están en el límite que ve como horizonte al que persigue pero con el cual no logra acortar distancia.

«Objeto del poema»

Te pongo aquí
rodeado de nombres: merodeo.

Te pongo aquí cercado
de palabras y nubes: me confundo.

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

Vuelvo.

Toco

(el ojo es engañoso)
hasta saber la forma. La repito,
la entierro en mí,
la olvido, hablo
de lugares comunes, pongo
mi vida en las esquinas:
no guardo mi secreto.

Yaces

y te comparto, hasta
que un día simple irrumpes
con atributos
de claridad, desde tu misma
manantial excelencia (Valente, 1960; 2014: 133).

Este texto trata la construcción del poema. Utiliza léxico propio de la arquitectura, como «rodeado», «cercado», «límites», «forma» o «esquinas». Habla no solo del poema mismo como objeto, ya desde el título, sino de la forma, sus límites, de yacer o enterrarse en el poema, entendido este en su forma material, etc.

Lo primero que hay que tener en cuenta es el título. «Objeto del poema» en cuanto al poema como materia, materialización, encarnación de la Palabra: «que una sola palabra bastaría / para arrasar el mundo» (Valente 1966: 213). Pero también como medio o fin material que termina con la comprensión del concepto poético hecho carne en el poema y al que se puede acceder gracias a su verbalización y a las facultades mentales de descodificación y autoexperimentación del receptor del texto. Por esto, tal y como explica Valenzuela Magaña, es inútil contar el poema porque tanto el escritor como el lector habitan el poema y desarrollan su psique en el proceso de comprenderlo y conocerlo; es decir, en el proceso de conocimiento de la Verdad (Valenzuela Magaña 2006: 15).

Así, el «yo poético» trata a las palabras como objetos, las posiciona frente a sí y vaga a su alrededor como si estuviera observando sus características físicas para determinar cuál es la palabra acertada: «Te pongo aquí / rodeado de nombres: merodeo». Limita las posibilidades con «palabras y nubes» que establece como un muro dentro del cual tienen

que actuar las palabras elegidas. Es decir, el «yo poético» trata de llegar a un resultado último cercandando las posibilidades del poema. El problema es que existen palabras indecibles y que las nubes son intangibles. En una montaña alta, la nube se ve, pero no se puede tocar, porque se escapa entre las manos que se aproximan a palparla, es acuosa y se filtra entre los dedos. Por lo tanto, establecer unos límites tan difusos solo conduce a la confusión.

La relación de atracción hacia el «tú», que es el poema, continúa porque el «yo poético» es llamado a ese merodeo: «tú me llamas». Entonces, el «yo» se sigue aproximando pero lo hace a través del tacto, ya que «el ojo es engañoso». Se entra al poema a través del tacto, como Pablo Neruda dejaría escrito también en un poema titulado «Entrada a la madera» donde la entrada a ese mundo natural se realiza a través de los sentidos y no tanto gracias a la razón: «Con mi razón apenas, con mis dedos, / con lentas aguas lentas inundadas, / caigo al imperio de los nomeolvides» (Neruda 1970: 147). Valente tratará esta aproximación táctil en la aproximación a la palabra, también, como en el principio de «Un cuerpo no tiene nombre» de *El inocente*: «Y ahora, una y otra vez, volver / a la misma palabra / como al nocturno vientre de la hembra. // Volver, bajar en círculos concéntricos» (Valente 1970: 288-9). Así, el «yo» de «Objeto del poema» vuelve a merodear para tocar e intentar determinar a través del tacto una forma. Una vez es capaz de vislumbrar la forma, intenta imitarla e incrustarla en sí mismo para que no se pierda, pero es inútil porque la olvida: «La repito, / la entierro en mí, / la olvido».

Como no puede trazar la forma del objeto del poema, se dedica a mencionar lo comprensible, lo decible, los «lugares comunes» que trata apartando su vida «en las esquinas», pues su vida no importa, no importa que haya podido ver la forma si no es capaz de transmitirla. Ha de guardar su secreto, su visión inexplicable, para poder transmitir lo que está posibilitado a través de la palabra que puede nombrar, a cuya forma puede acceder. Así, el poema es tendido, compartido en su inexactitud a la espera de que de él mismo brote una verdad, la claridad única que mane de ella misma y se haga luz al ojo que era engañado por la visión y cuerpo a la mano que pretendía rozarla, «manantial excelencia».

«El cántaro»

El cántaro que tiene la suprema
realidad de la forma,
creado de la tierra
para que el ojo pueda
contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría
inánime. Su forma
existe sólo así,
sonora y respirada.

El hondo cántaro

de clara curvatura,
bella y servil:
el cántaro y el canto (Valente 1960: 134).

No casualmente, este poema es el siguiente en el libro *Poemas a Lázaro* al comentado anteriormente. Valente continúa tratando la construcción del poema como objeto material desde un punto de vista físico. Ahora, tomará como ejemplo un objeto concreto, que es el cántaro, recipiente contenedor de espacio que tiene como fin contener.

En la primera estrofa se dice que el cántaro «tiene la suprema / realidad de la forma». Si nos detenemos en las características de un cántaro, se destacarán sobre todo dos: su capacidad de contener y su forma. El cántaro es un recipiente que, como se ha dicho en el párrafo anterior, está preparado para contener. Lo que la vasija contenga no depende de su forma, pues está preparada para contener todo, hasta vacío. De hecho, la capacidad de contener espacio habitable es la capacidad que lo hará interesante para utilizarlo a la hora de explicar la arquitectura del poema. Por esta razón, Valente ha escogido este objeto.

Por otra parte, teniendo en cuenta su estructura, hay que determinar que su forma es ancha pero su conexión con lo externo a ella es estrecha, pues los cántaros no se caracterizan por tener una boca ancha sino más bien muy angosta. Esa es la forma del cántaro y es la «suprema / realidad de la forma». Aquella que se encierre y contenga secretamente lo sagrado. Por otra parte, el cántaro suele estar hecho de barro, «creado de la tierra», como el hombre fue creado de barro en la cultura maya según narra «La creación» en el *Popol Vuh*. Se forma al objeto capaz de contener la ausencia de materia orgánica, natural. Por último, la finalidad del cántaro acostumbra a ser entendida para contener líquidos; de hecho, incluso se llama «cántaro» a la cantidad de líquido que un cántaro contiene. Cuando la inexistencia de luz se unifica con el agua se produce la vida de lo que existe, como en el oscuro útero materno confluyen los líquidos genesíacos. Lo contenido dentro de la opacidad del recipiente con reducida abertura hacia la luz será objeto capaz de llevar o contener la posibilidad de vida. Como dentro de la matriz sucede la génesis de todo ser.

La finalidad útil última del cántaro, como se dice en la segunda estrofa, es la cualidad de contener. Su existencia no permanecería si se le desproveyera de esta característica. Si solo existe porque contiene, se ha de inferir que el contenido es generador de vida, pues posibilita límites espaciales dentro de los cuales él mismo vive. La materia contenida por el cántaro *nace* al cántaro y no al revés, igual que el parto supone para una madre morir en cierta manera, pues se despoja de lo que a partir de la génesis de su descendencia le dará la vida. La madre vivirá gracias a la vida que ha creado dentro de su vacío, de la misma manera que lo que contiene el cántaro posibilita la vida del cántaro.

El cántaro se vuelve, así, canto; es decir, manifestación sonora de una verdad. El canto será proclamado en más poemas, como en uno que lleva por título precisamente «Un canto», de *La memoria y los signos*, que empieza: «Un canto. / Quisiera un canto / que hiciese estallar en cien palabras ciegas / la palabra intocable» (Valente 1966: 212-5). El objeto del poema será, por tanto, hallar el cántaro dentro del que ofrecer y ordenar su forma, que ha de resultar «clara», en tanto en cuanto sea capaz de verse la transparencia o el vacío o la nada, «bella», siendo una materialización estética del contenido que supone la verdad y «servil», por ser el elemento que dispone y establece las fronteras de la existencia que contiene. Esto es, de la vida.

«No inútilmente»

Contemplo yo a mi vez la diferencia
entre el hombre y su sueño de más vida,
la solidez gremial de la injusticia,
la candidez azul de las palabras.

No hemos llegado lejos, pues con razón me dices
que no son suficientes las palabras
para hacernos más libres.

Te respondo

que todavía no sabemos
hasta cuándo o hasta dónde
puede llegar una palabra,
quién la recogerá ni de qué boca
con suficiente fe
para darle su forma verdadera.

Haber llevado el fuego un solo instante
razón nos da de la esperanza.

Pues más allá de nuestro sueño
las palabras, que no nos pertenecen,
se asocian como nubes
que un día el viento precipita
sobre la tierra
para cambiar, no inútilmente, el mundo (Valente 1966: 218-9).

Este poema es el último que se recoge en el poemario *La memoria y los signos*. El «yo poético» se detiene ante lo que caracteriza las cosas, como el sencillo tono del color de las palabras perfectas. El color azul en Valente representa la vida, el agua, las alas, la libertad... Es el punto inalcanzable porque supone el agujero por el que se respira al fondo del gris, que se aproxima ya a lo oscuro y es su opuesto, el inicio de ese trascurso. Así, la Palabra es azul, que es el «sueño de más vida» del hombre, que vive viéndole la utilidad solo a su trabajo porque le ofrece algo firme a lo que asirse —no como la palabra intocable, que es inalcanzable—.

En la segunda estrofa, se presenta una voz poética en plural: «No hemos llegado lejos», nosotros, «con razón me dices / que no son suficientes las palabras / para hacernos más libres». Hay un diálogo explícito entre los sujetos del poema. Las palabras no harán libres al hombre que se preocupa por la «solidez gremial» porque no son tangibles. La palabra no va a ser la salvadora para el hombre en todos sus problemas. Más bien, supone un problema, porque se establece con ella una persecución interminable en la que el hombre nunca podrá tomarla entre sus manos realmente, sino que se conformará con la materialización próxima.

Sobre la incapacidad resolutive de las palabras para el hombre, reflexionará Valente en *No amanece el cantor*, cuando —como dato biográfico que se podría tener en

cuenta para ese poemario pero no para el poema comentado aquí que, curiosamente, trata y representa la misma idea— tiene muy presente y reciente la muerte de uno de sus hijos: «NI LA [*sic*] palabra ni el silencio. Nada pudo servirme para que tú vivieras» (Valente 1992b: 498)²². Aunque se persiga la palabra y lo azul, nunca se alcanza y, por tanto, nunca se llega lo suficientemente lejos porque nunca se está lo suficientemente cerca de ella.

Sin embargo, el «yo poético» le responde al «tú» admitiendo que desconoce el tiempo o el lugar donde la palabra verdadera pueda llegar, que será aquella que se construya y constituya como la realidad. Y, en ese lugar que alcance, tampoco sabe quién la recibirá y escuchándola de qué voz y cuánto creará en ella como para fabricarla con su forma. Aparece de nuevo el tema de la fe, la creencia en la palabra, que ya se ha comentado con diferentes ejemplos con respecto al poema «Misericordia». «Haber llevado el fuego un solo instante / razón nos da de la esperanza» da cuenta de la portabilidad de la figura mediadora del poeta, como se ha comentado ya en otros apartados. El poeta interpuesto entre la palabra de Dios que es abrasadora por superar a la capacidad de recepción del ser humano y la palabra del hombre. Si ha podido percibir esa palabra-fuego, se cuestiona entonces por qué no va a continuar teniendo la esperanza de conseguir moldearla y reconstruir su forma. Se plantea, por tanto, el fin real de ese imposible, donde la Palabra se alcance.

Pero esta construcción (retoma en la última estrofa) supone ese «sueño de más vida» anunciado en el segundo verso del poema, pues las palabras a las que se refiere no pertenecen al hombre. Las palabras que transportan la verdad son superiores al hombre y son palabras imposibles. La forma verdadera será la imposible, la palabra inexistente que ha de conformarse con el cántaro que más se adapte a su belleza y el que con más transparencia le permita mostrarse. Pero no podrá llegar a ser la Palabra. La «antepalabra» (Valente 1982d: 302) divina cantada por los dioses. Sin embargo, el «yo lírico» mantiene la esperanza de que esas palabras provenientes del cielo que han sido vistas como un fognazo dejen de ser vapor de agua que forman nubes que no se pueden aprehender entre las manos y se transformen en lluvia que al menos sea capaz de llenar el vacío de su ausencia y del conocimiento de la misma para llenarlo y «para cambiar, no inútilmente, el mundo». Pues, como el cántaro en el poema anterior, la boca de entrada a ese recipiente esperará abierta el diluvio de verdad.

«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,

hecha piedra en su luz,
como queda la rosa quemada (Valente 1968: 252).

²² En la primera edición, aparecen en mayúsculas las tres primeras palabras: «NI LA PALABRA ni el silencio» (Valente 1992a: 71).

Este poema breve perteneciente a *Breve son* continúa con el tema tratado en el poema recientemente comentado. Aquello «que ha sido llama» es la visión recibida de la forma, como verdad, arrojada por los dioses para que el poeta percibiese la realidad y pudiese traducirla. De ella, solo permanece el residuo, que tendrá la forma del poema; esto es, con palabras pronunciables que contienen en sí la verdad que encierran, siendo cada palabra un límite dentro del deambular silencioso de la verdad que el poema construye en el fondo. El poema será la encarnación material «del sueño y del tiempo» que germina pétreo en la claridad de la luz —que es la visión, la realidad, la verdad— «como queda la rosa quemada», pues la formación de esa visión sobrepasa la capacidad constructiva del hombre.

«A los dioses del fondo»

Lo que dije no sé.

La cifra mayor del llanto o de la vida
de quién la podría tener.

Hay un lenguaje roto,
un orden de las sílabas del mundo.

Descífralo.

Porque algunas de sus palabras
asaltarán tu sueño, Agone,
para no gemir

eternas

en lo oscuro (Valente 1970: 295).

Este poema es el tercer texto de la segunda parte de *El inocente*. Esta parte, siendo «A los dioses del fondo» el tercero, tiene cinco poemas, estando los tres primeros centrados en la figura de Agone, siendo este nombre propio, incluso, el título del primero. «Agone» remite al estado yermo de creación, a lo que no ha sido habitado, al vacío que espera ser llenado. Valente mantiene la esperanza de que el lenguaje común a los hombres, el prístino, pueda ser reconstruido por Agone en su lucha —de ahí su procedencia del latín (y este del griego): *agon-agonis*, ‘lucha’, ‘combate’— (Lacalle Ciordia 2005).

Este poema trata la construcción o, más bien, la reconstrucción de la palabra precisa por parte del «yo poético». «A los dioses del fondo» menciona, como se ve en el título, a los dioses, que son los que conservan la palabra-origen, el lenguaje escondido o secreto. Además, no a los dioses en general sino a los del fondo, a los que pertenecen a lo más interno, como el lodo o limo que da forma al cauce de un río. Se dirige, por tanto, a los dioses originales, a los más esenciales y a los que contienen la esencia. Al centro del universo divino, donde está escondido en lo oscuro el silencio de la verdad.

Como se ha comentado ya en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, el poeta tiene acceso a esa palabra divina pronunciada por los dioses, pero la fuerza tan abrasadora con la que llega esa palabra articulada es tan grande que el «yo» humano, que al verla intentó imitarla, no es consciente de su reproducción: «Lo que dije no sé». Del mismo modo,

tampoco recuerda el rostro que se la ofreció, «de quién la podría tener», ni su forma exacta, por eso la arquitectura del poema no es una arquitectura plenamente ausente.

Sin embargo, el «yo» sí que recuerda la perfección de un lenguaje único y unitario. En contraste, el lenguaje que le queda es «un lenguaje roto», que contiene «un orden de las sílabas del mundo» que está desordenado a la espera de que alguien las ordene, que es el trabajo sin meta que el poeta tiene como oficio. Pero Agone debería ser capaz de reconstruirlo, de establecer de nuevo las bases de ese lenguaje y trazar su estructura. Por eso, el «yo» se dirige a Agone para rogarle: «Descífralo. // Porque algunas de sus palabras», de las palabras de los dioses, podrán ser apreciadas por Agone, ya que está capacitada para ello, y deberá por tanto materializarlas, hacerlas palpables, para que no permanezcan eternamente «en lo oscuro», en lo no accesible y no visible al ojo humano. Agone puede desvanecer o retirar ese muro que separa la palabra divina de la instrumental, «oscuro [...] borde de la luz / donde ya nada / reaparece», que dice «Límite», poema que cierra *El inocente* (Valente, 1970: 318).

«XII»

De la palabra hacia atrás
me llamaste
¿con qué? (Valente, 1989c; 2014: 325).

Este breve poema de *Treinta y siete fragmentos* contiene una reflexión sobre la ya mencionada anteriormente «antepalabra» (Valente, 1982d; 2008: 302), aquella «palabra espermática» (Valente, 1982d; 2008: 305) esencia del origen en la construcción poética. El «yo poético» se dirige a un «tú» para explicar que fue llamado por él para construir su creación con las palabras pero fue llamado con algo anterior a ellas: «De la palabra hacia atrás».

Entonces, se pregunta con qué fue llamado, pues esa esencia original es la que busca, la que persigue con su merodeo continuo llevado a cabo en otras palabras que no son la Palabra y que sabe que no lo son. La pregunta con la que cierra es, por tanto, retórica y capciosa, pues no va a ser respondida porque es imposible. Solo queda el silencio y la espera de una nueva palabra que lo abraza otra vez. Es decir, de otra apreciación de la Palabra o Verdad.

«Territorio»

Ahora entramos en la penetración,
en el reverso incisivo
de cuanto infinitamente se divide.

Entramos en la sombra partida,
en la cópula de la noche
con el dios que revienta en sus entrañas,
en la partición indolora de la célula,
en el revés de la pupila,
en la extremidad terminal de la materia
o en su solo comienzo.

Nadie podría ahora arrebatarme
al territorio impuro de este canto
ni nadie tiene en tal lugar
poder sobre mi sueño.
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
y como de lo informe viene hasta la luz
el limo original de lo viviente (Valente 1976: 339).

Interior con figuras se inicia con «Territorio», cuyo tema principal está constituido nuevamente por la focalización de la construcción o formación del poema, así como por el lugar en el que este es creado: su territorio, donde se origina, como dice el último verso «el limo original de lo viviente». Porque lo que no tenía forma se muestra ante la claridad para amoldarse a una del mismo modo que la noche procede de ella misma y la duración de la duración interminable porque la luz pertenece al rayo de verdad expulsado por los dioses y lo informe se muestra propenso, irremediamente, a buscar su forma (Valente 1971d: 81-90).

Volviendo al principio del poema, si se tiene en cuenta que es el primero de un poemario, tiene mucha importancia que este sea el elegido para abrirlo, pues el primer verso incluye al lector como sujeto activo: «Ahora entramos en la penetración». Estamos entrando, mediante su lectura, en una acción. No en lo penetrado sino «en la penetración». El territorio donde se está entrando es la parte de atrás de algo que, o bien abre, o bien hiera. Como es el «reverso incisivo / de cuanto infinitamente se divide», el territorio trazado no está organizado sino que está constituido por un desorden de partes estructuradas que permanecen firmes, pues son territorio.

Además, se entra también «en la sombra partida», así que tiene que vislumbrarse un haz de luz que divida la oscuridad. Como se dividen las células mediante la mitosis. «Sí, el fulgor: el rayo oscuro, la aparición o desaparición del cuerpo o del poema en los bordes extremos de la luz» (Valente 1995: 260). La imagen que utiliza para fundir la luz con la oscuridad es la noche con el dios reventando su palabra, «sus entrañas», porque es lo que contiene. Como la expulsión violenta de vida material que se lanza al interior de la matriz, contenedora de vida ausente esperado ser materia, el dios expulsa la «palabra seminal» (Valente 1982d: 304). Esa explosión es «indolora» y se produce «en el revés de la pupila»: la antepupila. Se forma, por tanto, en algo anterior al ojo, como lo formado es anterior a la palabra: la «antepalabra» (Valente 1982d: 302). Estamos entrando, los lectores junto con el «yo poético», en el límite último de la materia o en donde toda materia tiene su origen: «en la extremidad terminal de la materia / o en su solo comienzo».

En la tercera estrofa, abandona el plural y se utiliza el «yo poético» para dejar que este manifieste que, en realidad, lo anteriormente descrito no lo está viviendo sino que es un sueño, ese «sueño de más vida» (Valente 1966: 218) que encontrábamos ya en *La memoria*

y *los signos*. Sin embargo, una vez sintiendo que está viviendo eso como real, como un sueño, no quiere abandonarlo y así lo manifiesta mientras se aferra a él: «Nadie podría ahora arrebatar-me / al territorio impuro de este canto».

Ese «territorio impuro» es, naturalmente, el que refleja esa visión, ese territorio in-nombrable que, como tal, lo hace de manera imperfecta. Por eso, no quiere abandonar ese «canto», esa perfección no-conocida y con la que sueña. Y, aunque sepa que es imposible que sea realidad y es consciente de que está viviendo un sueño, ni los dioses ni los hombres pueden privarle de soñar. Al menos, ya que sabe que no puede llegar a la forma real de la verdad, le queda imaginarla. También en este sentido, estaría ligado el oficio del poeta, que no hace sino soñar con lo más próximo al territorio de la palabra divina cuando elige otra, con la cualidad de resultar *nombrable*, para su poema.

«1»

Forma

(en lo infinitamente abierto hacia lo informe) (Valente 1976: 363).

Este breve poema de *Interior con figuras* responde nuevamente a lo comentado en apartados y poemas anteriores sobre la construcción del poema: lo informe busca la forma. Lo que se abre, por tanto, hacia fuera del hueco contenedor (como de un cántaro) busca su forma dentro del recipiente, en el vacío que llena dentro de él.

«5»

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
semplíce e cantabile
y aquí y allí la música nos lleve
al centro, al fuego, al aire,
al agua antenatal que envuelve
la forma indescifrable
de lo que nunca nadie aún ha hecho
nacer en la mañana del mundo (Valente 1976: 364).

Este poema trata el tema de la fuerza que la música tiene para llegar al conocimiento que ofrece la Palabra. El sonido de la música es el encargado de transportarnos «al centro, al fuego, al aire», que es donde se esconde la «antepalabra» (Valente 1982d: 302), allí donde el «agua antenatal que envuelve / la forma indescifrable» se puede descifrar. Se trata, como se explicará en el poema que sigue a este en *Interior con figuras*, titulado «Materia», de: «Convertir la palabra en materia / donde lo que quisiéramos decir no pueda / penetrar más allá / de lo que la materia nos diría» (Valente 1976: 364-5). Es decir, proceder a la creación de una palabra que sea material, tangible y tan perfecta que no pueda ser atravesada por una realidad superior. Como crear un espacio en una habitación que sea infranqueable sin dejar de ser vacío constructivo. Edificar una arquitectura de la ausencia que ninguna presencia pueda atravesar. Esa es la palabra que se busca. «Palabra / hecha de

nada» como dedica Valente a la filósofa María Zambrano en *Material memoria* en el poema que lleva por título «Palabra» (Valente 1979: 378-9).

Ese espacio neurálgico que conforma «la total extensión de lo indecible» no ha sido visitado por nadie porque se encuentra sobrepasando la capacidad humana. Supondría «nacer en la mañana del mundo», que es también imposible porque daría por sentado la ruptura del tiempo cíclico en el que, según la idea valentiana, vivimos y damos vueltas viendo un horizonte sin alcanzarlo. Solo el canto del gallo nace y renace en cada mañana. El canto, la música; pero no «la forma indescifrable». Pero, como este es el deseo del «yo poético», pide que «el hilo tenue» se haga infinito, de forma y manera que la aproximación a esa «antepalabra» (Valente 1982d: 302) sea la mayor posible. Así, habiendo abarcado todo menos esa nada que lo es todo podrá manifestarse el resto de cosas que no son «lo indecible», que es lo único que quedaría por decir. Todos los sintagmas del poema se supeditan al verbo que inicia el último verso: «nacer». Y eso es lo que se pretende a través de la música, que se utiliza aquí como sinónimo de palabra, porque es lo que suena: dar paso a la vida, permitir el sonido de lo indecible, ofrecer albergue al «agua antenatal», ser ausencia.

Mientras, el «yo poético» que busca el acceso a esa música que lo transporte está habitando un límite. Se posiciona en el muro que separa la verdad de la representación en material hecho forma de lo informe. Es decir, el nacimiento de la forma verdadera, en esa «mañana del mundo», de la permanencia en la muerte de la forma. O sea, en la vivencia de lo informe y la ocultación de la verdad.

«El ángel»

Al amanecer,
cuando la dureza del día es aún extraña,
vuelvo a encontrarte en la precisa línea
desde la que la noche retrocede.

Reconozco tu oscura transparencia,
tu rostro no visible,
el ala o filo con el que he luchado.

Estás o vuelves o reapareces
en el extremo límite, señor
de lo indistinto.

No separes
la sombra de la luz que ella ha engendrado (Valente 1979: 379).

Este poema recogido en *Material memoria* concentra muchos de los temas que se han tenido en cuenta en este trabajo a la hora de formar la construcción del poema como teoría arquitectónica. Si tenemos en cuenta en primer lugar el título, el poema nos acerca dentro del territorio celestial, donde se produce la creación de la luz. «La verdadera poesía tiene un límite que tiende hacia lo divino y es rozada, como la eternidad, por la sutil ala de un ángel que pasa cada miles de años» (Valcárcel 1989: 17). Idea que conectaría con la existencia de obras maestras que se alejan de las creaciones hechas en cadena y numerosas, cuyo brillo no sobresaldría con respecto a otras.

En el poema, hay un «yo» y un «tú» y una invocación final por parte del «yo poético» a ese «tú», que es el ángel: «No separes / la sombra de la luz que ella ha engendrado». Hay dos luces porque la luz engendra la luz. Es decir, lo celestial permanece oculto y, por lo tanto, está entre sombras y en la oscuridad; sin embargo, es lo celestial lo que posee el fuego creador y la luz que ciega con su verdad. Por esto, aparece esa iluminación en los extremos: por una parte, el verso que cierra el poema y que ofrece la existencia de esa luz ya engendrada; por otra, el primer verso, que se abre con el inicio del día —con una nueva luz después de la noche de sombra—.

«Al amanecer», en efecto, es cuando se produce el encuentro entre el «yo» y el «tú»: «vuelvo a encontrarte». Esto quiere decir que ya se habían encontrado antes porque, de hecho, son la misma persona; solo que una se oculta, porque posee la luz que mataría a la otra parte el «yo». El encuentro se produce «en la precisa línea / desde la que la noche retrocede». En la antenoche, como si la noche tuviera la capacidad de mostrar otra cara que no fuese su cara ausente de luz y llena de sombra. El punto de encuentro, además, es una «línea precisa»; es decir, «ala o filo». Es un espacio caracterizado como espacio-límite, es el borde que separa la luz de la sombra que contiene más luz todavía. El muro entre las realidades, como una casa son los espacios habitables que, paradójicamente, son separados por barreras que no lo son, pues habitamos las ausencias. Nombramos los límites que no habitamos, no los espacios en los que estamos ocupando.

El «yo poético» reconoce la materia que hay en su nada: su «oscura transparencia», también su «rostro no visible». No sabe si ese reconocimiento se ha producido y finalizado ya o es un *continuum* visionado en ese límite en el que el «yo» ya ha estado luchando para sobrepasarlo y poder llegar al otro lado, al lado imposible. Así, dice: «Estás o vuelves o reapareces». «El ángel» es el «señor / de lo indistinto», que es indistinto porque es imposible distinguirlo y percibirlo de manera clara aunque el «yo» sea capaz de reconocer su rostro y su «oscura transparencia».

Se muestran en el poema, pues, dos caras de la misma insistencia. Por una parte, el conocimiento de que existe realmente una luz que contiene la verdad y su consecuente persecución por parte del poeta, y del «yo», que conoce la imposibilidad de su alcance. Por otra parte, el desconocimiento de esa luz que permanece en la sombra y que no se puede apreciar desde el ojo humano porque no es capaz de unir los dos extremos que están separados por el límite o línea en la que habita. Razón por la cual, al final, solo queda la súplica de que el señor o ángel o encargado de hacerlas conjunto, que sería el poeta, las mantenga efectivamente juntas.

«Mandorla»

Estás oscura en tu concavidad
y en tu secreta sombra contenida,
inscrita en ti.

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.

Mandorla (Valente 1982a: 409).

Este poema inicia el poemario que lleva su mismo nombre: *Mandorla*. Esta palabra será muy importante porque, además de ser el título del libro y del poema, es la conclusión de este poema, cuyo verso final está formado solo por esa palabra. El marco del poema girará alrededor de este término esencial y del límite que este encierra, permitiendo que el lector entienda los significados concretos que el resto de palabras adquieren en el poema, pues las palabras de este poema están elegidas para designar metafóricamente un mundo de significados nuevos que se transportan desde la arquitectura, arte de la que se toma prestado el término de arranque y que facilita o revela la comprensión del resto del léxico.

La mandorla, en la arquitectura y arte del período Románico, es el término que se utiliza para designar el espacio de lo sagrado, donde se sitúa siempre la figura del Pantocrátor o de la virgen entronizada con el niño. Este marco limitado y concreto en forma de almendra se posiciona siempre en el centro del medallón y se caracteriza precisamente tanto por su forma almendrada como por ser colocada en el centro de los tímpanos. El centro, lugar oscuro donde surge toda la posibilidad de vida y se engendra la vida misma. Así, el lugar oscuro ocupa siempre el espacio de lo sagrado que, dentro de la mística, tendrá una privilegiada posición significativa.

Aunque no hay sujetos explícitos en todo el poema, se distinguen dos voces que se dirigen la una a la otra directamente: «Estás», «Acaricié», «Me entraste». Hay, por tanto, un «yo» y un «tú» líricos en diálogo que se van cediendo el turno de acción, que no de palabra, a lo largo del poema. Así, en los tres primeros versos que forman la primera estrofa importa solo la descripción que hace el «yo» sobre el «tú». El «yo» en este inicio es un sujeto meramente descriptivo que está observando, solo está ahí para ver, como si fuera un residuo de algo que solo ocupa y cuya finalidad es únicamente la de mirar, sin más acción ni función. Se limita, así, a caracterizar al «tú» y a limitar su espacio gradualmente.

Así, el «yo poético» nos informa de que el «tú» está «oscura» —es un «tú» femenino—, pero no solo oscura sino oscura en sí misma, en su concavidad. Esta palabra nos aporta la información de la forma, porque es cóncava y lo es en la sombra contenida —como se contienen los versos—. Además, la mandorla está inscrita en sí misma. Es decir, tiene identidad propia, como si estuviera demostrando un sentido de auto-pertenencia. De esta manera, se caracteriza formalmente a la mandorla y se delimita su espacio. Esta anécdota arquitectónica —este centro de tímpanos— dará paso al concepto que se contiene en el poema y se engendra a partir de esta excusa formal que, inicialmente, describe (Vidal López 2014: 28-9). Desde este punto de vista, la arquitectura del poema respondería a los pasos constructivos necesarios para ser formada como tal: su impulso creativo viene dado por la búsqueda del conocimiento de una verdad o una realidad, que en este caso es la mandorla misma o el «tú poético»; la arquitectura se muestra acabada con solidez, centrada en un tímpano que sostiene desde sí misma por ser el centro; y posee un lugar de emplazamiento significativo —centro, punto interior, medallón neurálgico de todo lo que se contiene, posición germinal— que ofrece sentido a su finalidad. *Utilitas, firmitas, venustas.*

El poema continúa con una estrofa que es solo un verso: «Acaricié tu sangre». El «yo poético» entra a formar parte de la acción y deja de limitarse a la simple descripción del «tú», como venía haciendo en la estrofa anterior. Actúa y lo hace mediante el tacto, igual que con las manos se esculpen los relieves de los tímpanos. Utiliza el tacto no para palpar lo superficial de las cosas sino para tocar el interior, el elemento vital que mantiene a un ser humano con vida, lo interno, lo visceral: la sangre. Toca un elemento vivo con las manos, con caricias. Se presenta la sangre como algo a lo que se puede llegar por medio de demostraciones afectivas, no como algo repulsivo sino agradable. Así, el poeta está introduciendo, necesariamente, a otro ser —con vida y con otra sangre que no es la del «yo»— y nos aleja de la visión pétrea y fría de la mandorla que acoge un Pantocrátor o una virgen en un edificio para situarnos en lo interior, en lo cálido, en lo humano más entrañable. Estamos en un cuerpo.

Desde este punto, el lector empieza a notar la necesidad de volver atrás y leer de nuevo desde el primer verso porque los significados que estaban tomados de los elementos arquitectónicos empiezan a tambalear sus acepciones. Este verso, «Acaricié tu sangre», es el que permite relacionar al Pantocrátor en su mandorla con la vulva femenina. Este verso es el elemento sustentador del poema, la jácena que permite saber que la mandorla tiene vida y que, por tanto, es capaz de dotar de sentido al verso siguiente, donde la voluntad del «yo» está suspendida y la mandorla, viva, tiene el control: «Me entraste».

Se describe una entrada en dos versos. El rapto del «yo» por parte del «tú» es involuntario y repentino —si no lo fuera, no se manifestaría en pretérito («me entraste») sino que se expresaría, por ejemplo, con una perífrasis verbal con valor de gerundio («me estabas entrando»)—. Sin embargo, no es un rapto forzado porque no se manifiesta un rechazo. El «yo» poético no se rebela y, además, el «tú» le produce con esa entrada no prevista una oscuridad que le hace salir de la claridad de la que venía y le permite, así, penetrar en esa noche, que también es contenedora de luz. Como el centro oscuro es el germinador de la luz que desemboca en vida. La noche, como ya se ha comentado a lo largo del trabajo, es en la poesía de Valente el lugar de la sombra; y la sombra es el lugar de la paz interior, que posibilita el equilibrio (Valcárcel, 1989: 125). Además, la noche no es el fin, sino el principio de un nuevo día (Valcárcel, 1989: 131). La sombra contiene luz.

Tras haber anulado su voluntad, el «tú» aprovecha ese momento en el que el «yo» no se podía defender para entrarle, mientras el «yo» está ebrio. Sin embargo, aquí, ni el «tú» —que entra— ni el «yo» —que es entrado de forma aparentemente involuntaria— son totalmente pasivos, como si existiese una atracción de imán entre los dos. Aun así, la responsable de la acción es la mandorla, que arrastra al «yo» ebrio hacia la noche muy oscura y profunda. El «yo» estaba borracho a causa de la luz. La luz, la claridad (Vidal López, 2014: 30), la construcción de la ausencia es el lugar donde se engendra todo; es la guía que se puede seguir para llegar más allá de la propia luz, de la forma de la sensación (Valcárcel 1989: 169). Valente trata el tema de la ebriedad provocada por la luz que se contiene en lo oscuro, ausencia que es no siendo, incluso en su prosa, como al principio de la primera parte de *El fin de la edad de plata*: «Cayó contra su espalda, ebrio de vacío» (Valente 1973; 2014: 691).

Por tanto, el «yo» se dejó entrar en la noche, en esa concavidad oscura, secreta y contenida que se inscribía en la mandorla misma. Tal vez, el propósito de los sujetos era encontrar un nuevo conocimiento —una nueva claridad dentro de la noche oscura—. Es decir, se continúa persiguiendo esa realidad, esa verdad materializada en la Palabra que aquí se extrae de la arquitectura misma como motivo de construcción conceptual y que se presenta con cuerpo humano por el que discurre la sangre portadora de vida.

De esta manera tan sorprendente, finaliza el poema con la última estrofa que es, de nuevo, de un solo verso y donde aparece la conclusión final que supone una vuelta al principio: «Mandorla». El poema tiene una estructura cerrada. Se reafirma la situación de ese marco que perfila el espacio de lo sagrado con forma de almendra y se explicita sin necesidad de decir nada más. Lo dice, simplemente, como término que encierra el poema que tiene vida en sí mismo y que, llegados a este verso, ya se ha aclarado y se puede concluir. Ofrece una resolución a las afirmaciones mencionadas que llegan al sitio de donde partieron y todo gira, como se explicó desde el principio mencionando el título, alrededor de la palabra «mandorla», la búsqueda y afirmación de esa realidad arquitectónica que representa una verdad que se pronuncia y se hace cuerpo.

«Iluminación»

Cómo podría aquí cuando la tarde baja
con fina piel de leopardo hacia
tu demorado cuerpo
no ver tu transparencia.

Enciende sobre el aire
mortal que nos rodea
tu luminosa sombra.

En lo recóndito
te das sin terminar de darte y quedo
encendido de ti como respuesta
engendrada de ti desde mi centro.

Quién eres tú, quién soy,
dónde terminan, dime, las fronteras
y en qué extremo
de tu respiración o tu materia
no me respiro dentro de tu aliento.

Que tus manos me hagan para siempre,
que las mías te hagan para siempre
y pueda el tenue
soplo de un dios hacer volar
al pájaro de arcilla para siempre (Valente 1982a: 410).

Este poema, que pertenece también a la obra *Mandorla*, trata el tema de la luz. Como ya se aprecia en el título, el tono es espiritual: «Iluminación». Se aproxima la figura

del poeta a la figura del místico, como si la experiencia de la recepción de la palabra pudiese compararse a la visión o iluminación de la figura de Dios ante un teólogo místico.

En el poema, hay un «yo» y un «tú» que se manifiestan desde el principio. El «yo» es el activo y el «tú» permanece pasivo: «Cómo podría aquí cuando la tarde baja», yo, «no ver tu transparencia». La iluminación se produce cuando decae la tarde; es decir, de noche. La oscuridad contiene claridad. La noche, momento perfecto para la creación poética y para la génesis de lo oculto, que nace en las sombras como un haz de luz. Y en esa noche, cómo no apreciar la transparencia del «tú», si la oscuridad favorece que sea vista. Es una iluminación y, por tanto, se revela algo. Así, le pide que se muestre en esa oscuridad del ojo humano, pues solo el anteojo es capaz de ver una luz dentro de esa sombra: «Enciende sobre el aire / mortal que nos rodea / tu luminosa sombra».

La tarde baja con claroscuros que muestran su luz en su oscuridad, su imposible. Es el final de la tarde quien enciende la sombra luminosa porque es el momento de la iluminación. «En lo recóndito / te das sin terminar de darte», dice el «yo poético». Se da sin terminar de darse porque está en sombra pero, a la vez, es transparencia y brilla. La iluminación es lo indecible porque su apariencia es intratable: es noche y es luz. El «yo» queda encendido con la luz que el «tú» le proyecta desde el centro de él mismo, pues en él está la capacidad de esa generación por parte de la luz: «engendada de ti desde mi centro». Es decir, el «yo» tiene el espacio propicio para la formación pero necesita que el «tú» le germine esa luz. El «tú» interviene en el centro del «yo». Obviamente, este poema puede leerse en clave amoroso-erótica, donde lo que se enciende e intercambia es el deseo sexual que emerge desde la raíz, impulsado por la presencia del otro.

La tercera estrofa es un cuestionamiento a lo acontecido (a la iluminación). El «yo poético» se pregunta quién es él y quién es el «tú» con el que se está relacionando. Como se veía en las anteriores estrofas, la apariencia del «tú» se vislumbraba entre la noche como un fuerte brillo que incluso llegaba a ser transparencia. Por tanto, se pregunta ahora quién es realmente, si podría reconocer su carne y «dónde terminan [...] las fronteras» que los separan, dónde empieza la luz y dónde acaba la sombra —porque el «tú» parece ser ambas cosas y eso es un imposible— «y en qué extremo [...] no me respiro dentro de tu aliento», porque el «tú», a pesar de no parecer real, se muestra como capaz de contenerlo todo, incluso al «yo». Por tanto, el «yo» existe en el «tú», dentro del «tú».

Sobre esta unión profunda, mística o erótica, hay una fusión entre las materias corporales que conforman ambos sujetos y se emite el deseo, ruego, petición o plegaria que conforma la estrofa de cierre: «Que tus manos me hagan para siempre, / que las mías te hagan para siempre / y pueda el tenue / soplo de un dios hacer volar / al pájaro de arcilla para siempre». Le pide que no deje de contener su existencia, como reconociéndole la dependencia interminable de su cuerpo pero habiendo una reciprocidad de manera que el «yo» pueda también contener al «tú» y darle forma en la luz. Aparece también, por último, la idea del vuelo del pájaro de arcilla, que es la idea de la existencia eterna, como eternos quiere el «yo» que sean ambos. Es la existencia prístina, primordial, primera. Es la petición última que valga la vida eterna. La arcilla representa el limo primordial con el que ha de construirse la arquitectura eterna que los haga materia, por lo que es el origen de la forma.

«Espacio»

El espacio que sólo se divide en gérmenes de gérmenes de gérmenes. El tiempo que empieza apenas a durar. El movimiento que está ya consumado en esta mano inmóvil y tendida al arqueado lomo del animal en el que tiene forma, no fraguada aún la forma, la caricia. La longitud enorme del camino que la mano habrá de recorrer hasta alcanzar el punto en donde, posada ya en el tacto, aguarda la mirada. No media el tiempo sino la interminable duración del deseo entre la palma y el suave descenso de tu vientre. Antecesión o sucesión. Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde, en el que ya se abrasa la memoria (Valente 1982a: 411).

Este poema en prosa de *Mandorla*, como su título indica, trata el tema del espacio. La atención se focaliza en la última frase: «Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde». El poeta está explicando la imposibilidad de hallar la palabra que busca a través de la persecución de un «yo lírico» que lo está intentando inútil pero incansablemente.

El espacio se divide en gérmenes; es decir, en partículas que son el principio de todo origen o toda materia. Que germinan. El tiempo se detiene. El movimiento se paraliza en la mano del «yo», que sustenta la forma de la caricia que aún no se ha dado. La forma se guarda en la concavidad de la mano, que es donde se forman las palabras: «Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir» (Valente 1983: 453). Esa concavidad que guarda la forma, hueca aún, tendrá que esperar y recorrer mucho para ser llenada por el material.

Aparece una sinestesia con el ojo y el tacto porque lo que no se puede decir tampoco es tangible y tampoco se puede ver: «posada ya en el tacto, aguarda la mirada». Es un imposible en el que ya no hay ni duración contable, sino una eternidad en la que se vive sosteniendo esa concavidad con la forma de la caricia no dada: «No media el tiempo sino la interminable duración del deseo entre la palma y el suave descenso de tu vientre».

Hay una renuncia previa, «antecesión», y una sucesión en esa espera que recorre la eternidad. Y el «yo», por fin, está aproximándose al «tú» pero esa cercanía no le permite acaso rozarle: «Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde». Es también eterna la persecución cíclica de tocar la ausencia de la construcción. Y en ese límite del «tú» «se abrasa la memoria», porque es la luz inalcanzable que el «yo» persigue para saber darle forma al vacío que guarda en la concavidad de su mano. El lugar es el hueco, como la ausencia es. En *No amanece el cantor*, Valente escribe un poema que termina precisamente preguntándose esto: «¿Lugar, tu ausencia?» (Valente 1992b: 501). Valdría la pena contestar que sí, que la ausencia es un lugar por ser ausencia. Además, es el lugar primero e ideal.

«Gaal»

Respiración oscura de la vulva.

En su latir latía el pez del légamo
y yo latía en ti.

Me respiraste
en tu vacío lleno
y yo latía en ti y en ti latían
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro (Valente 1982a: 417).

Parece que con este título Valente quiere transportarse a su lugar de procedencia. Sobre esta vuelta al pasado, como la vuelta al Verbo —que fue el principio— (Espinel Marcos 1998), reflexiona Claudio Rodríguez Fer (1995: 119-41) tratando la escritura en la lengua del origen en Valente. «Gaal», 'grial' en castellano, es el término gallego que hace referencia a la copa por la que Jesucristo bebió en la Última Cena y en la cual, posteriormente, José de Arimatea depositó la sangre derramada tras su crucifixión. Así, el título contiene la creación de todo, porque todos venimos de esa sangre, cuerpo de Cristo.

El primer verso del poema plantea la vida de la vulva, que se ofrece oscura, como oscuro es el contenido de la luz que se esconde en la sombra. La segunda estrofa comienza haciendo alusión a un «tú poético» que puede ser el grial, la vulva, otra persona... o las tres opciones. «En su latir latía el pez del légamo», que es determinante del origen de todos. La vulva late conteniendo la capacidad de toda creación o de toda vida y conteniendo también al «yo», que late también dentro de ella.

El «yo» se deja respirar, succionar por el grial para oxigenar el hueco que contiene la nada o su «vacío lleno». Pero en esa succión, el «yo» no dejó de estar vivo dentro del «tú», igual que en el grial siguió guardando su vida «la vulva, el verbo, el vértigo y el centro». Es decir, la sangre del grial guarda todo lo que va a dar paso a un origen o el hueco para albergarlo, pues todos hemos sido formados a partir de la sangre de Cristo. La vulva, que permite el acceso al grial femenino —al útero, contenedor de vida—; el verbo, que posibilita la creación material de la verdad; el vértigo, que contiene la eternidad del movimiento que rota de manera cíclica; y el centro, que es el punto interno, interior, germinal, primero, que aguanta desde sí mismo la arquitectura de todos los componentes estructurales.

AGUARDÁBAMOS [*sic*] 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 (Valente 1982a: 423)²³.

Este poema en prosa resume la teoría comentada sobre la creación y formación material de la palabra. El sujeto es plural porque la palabra es esperada por todos los hombres, pues es la revelación de la verdad, como el conocimiento de ella es lo que se lleva un lector tras la lectura y comprensión de un texto.

El poeta escribe por espera «y no desde la locución, sino desde la escucha de lo que las palabras van a decir» (Valente 1995: 260), por eso también está aguardando la palabra. Esta idea ya aparecía en el poema que inicia *La memoria y los signos*, titulado «La señal»: «Aguardo sólo la señal del canto» (Valente 1966: 163). También volverá a aparecer en un poema perteneciente a la *Poesía dispersa o inédita*: «Para el que aguarda aún tiene / horizonte la espera» (Valente [1952-1953]: 781), así como también en «Suite para un muerto»: «Cuando la palabra no llega a la palabra [...] Cuando el hombre no alcanza a su cabeza

²³ En la primera edición, también aparece la primera palabra en mayúsculas (Valente 1982b: 44). Forma parte, por tanto, de las preferencias del autor para la presentación del poema.

[...] Cuando el verso a mitad de trayectoria / se quiebra y cae, callémonos» (Valente [1960-1997]: 823), que introduce el tratamiento de esa espera por la palabra como rindiendo culto al momento del mismo modo que el respeto ante un muerto, el minuto de silencio en su honor, etc.

La palabra es aguardada pero no llega. La Palabra constituye la Verdad. Es ella la que ha de decirse a sí misma, pues la Palabra es innombrable para el poeta, el «yo lírico» o el humano. Solo puede autodecirse ella misma porque es algo superior, incomprendible para la capacidad del «yo». Pero está en todas partes y al mismo tiempo no está, cargada de significado como de materia y de nada. Es nada y es: «grávida». El «yo poético» se cuestiona en nombre de todos: «no sabemos si la palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra». Es decir, no sabe si el nombramiento es la génesis también de los yoes, de las personalidades, de las vidas humanas o, por el contrario, esas vidas humanas son la materialización corporal de las palabras. Pero no se pronuncian ni las palabras ni las personas. No se pueden decir: «ni ella ni nosotros fuimos proferidos».

El «yo» está solo aguardando la palabra, porque se construye en soledad y quiere hacer materia a esa espera, pues además de escribirse por espera, también se escribe en soledad: «la soledad es la sola estancia del estar». La permanencia del ser, el estando, se hace en soledad o no existe. Y en esa eterna estancia de espera, «nosotros aguardamos la palabra» impronunciable e indecible que, como dice la segunda frase del poema, «no llegó».

«II»

Olvidar.

Olvidarlo todo.

Abrir

al día las ventanas.

Vaciar

la habitación en donde,
húmedo, no visible, estuvo
el cuerpo.

El viento

la atraviesa.

Se ve sólo el vacío.

Buscar en todos
los rincones.

No poder encontrarse.

(*Memoria de K.*) (Valente 1983: 444).

Este poema de *El fulgor* se construye teniendo en cuenta también la arquitectura y elementos propios de ella, pues habla de ventanas y de una habitación donde hay un vacío que es atravesado por el viento. El poema empieza con un infinitivo: «Olvidar». Esa será la propuesta del poema.

Las ventanas se abren al día pero no para dejar pasar la luz a la habitación oscura de la noche sino para vaciar la habitación de toda materia, de todo cuerpo: «Vaciar / la habitación en donde, / húmedo, no visible, estuvo / el cuerpo». Lo que se pretende es olvidar,

por tanto, se quiere tener nada dentro del cuarto; pero no ninguna cosa sino nada. Guardar el vacío entre las paredes. Sin embargo: «El viento / la atraviesa». Es decir, en la acción de vaciado de todo lo que se contiene, el viento interviene e influencia la acción arrastrando la estancia. «Se ve sólo el vacío». Se ve la nada pero se acepta la derrota porque no se encuentra al «yo». Se ha perdido todo, como se resume en los tres versos finales: «Buscar en todos / los rincones. / No poder encontrarse». Se ha logrado construir una arquitectura de la ausencia que no es visible e *invisibiliza* hasta a los cuerpos que antes permanecían dentro. No se puede ser; por tanto, no se es verdad.

«VI»

Dime,
cuerpo,
entera latitud.

Oía

tu rumor
como el del viento
soplando oscuro sobre
qué alma o cuerpo únicos.

Se hizo

el cuerpo la palabra
y no lo conocieron (Valente 1983: 445-6).

En este poema, el «yo lírico» se dirige explícitamente al «tú», que llama «cuerpo», para pedirle que le diga; es decir, que pronuncie lo que constituye su cuerpo, que le diga a él; es decir, que le mencione. El «tú» es, por tanto, articulador verbal. Mientras, el «yo» escucha al «tú» pero lo hace como si fuera un rumor, oyéndolo confusamente como se oye el viento mientras este está «soplando oscuro». O sea, como cuando ni el viento sopla con claridad, cuando es un sonido de pseudoviento que no quiere sonar como el ruido del viento, que no quiere ser percibido como el viento suena realmente sino que se asemeja al sonido. Así, el cuerpo no se presenta como es, sino como una imagen parecida. Igual que la palabra que dice el poeta no es la Palabra que persigue.

Se reserva para el cierre del poema el temor a no reconocerse. Si el viento no suena a viento sino a algo parecido, igual que el cuerpo no es cuerpo sino un pseudocuerpo, ¿cómo reconocer a la palabra cuando se hace carne? Tal vez, la palabra que busca ya se haya encarnado y ni el «yo» ni ninguna otra persona haya sabido entenderla y verla o tocarla: «Se hizo / el cuerpo la palabra / y no lo conocieron». De esta forma, el ojo con el que ve el poeta estaría defectuoso y no serviría para hallar la esencia del Verbo. El problema estaría en la manera de mirar, que no vería la Palabra sino la palabra.

«XXXII»

El paladar, su trémula
techumbre del decir.

Humedecida

raíz.

Formaste
del barro y la saliva
el hueco y la matriz, garganta,
en los estambres últimos de ti (Valente 1983: 456).

En este poema que también forma parte de *El fulgor* se proyecta la boca y su capacidad como si esta fuera un edificio. El paladar es el techo del edificio desde donde se dice, desde donde nace la palabra y desde donde esta se pronuncia. El edificio es húmedo, como el líquido espermático, el lodo, el limo... Las sustancias que contienen vida necesitan agua, pues el agua es vida en sí misma. Por eso, necesariamente, el edificio de la boca tiene que estar mojado y ser raíz que, nutrido e hidratado, sea capaz de germinar la palabra. La palabra contiene la semilla germinadora del mundo (Valente 1997b: 458).

En los cuatro últimos versos se introduce a un «tú» activo: «Formaste». El «tú poético» fue el encargado de dar forma a ese edificio del decir, gracias al barro y a la saliva. Y lo creado, la construcción que alberga el decir, es el hueco, es la nada, pero también es la matriz, que es el todo siendo hueca. El útero es el vacío que produce vida. En su interior, la matriz contiene la ausencia y contiene la capacidad de toda existencia. El útero guarda el molde con el que poder dotar de forma a lo informe. En *Al dios del lugar* volverá a aparecer este tema: «FORMÓ [*sic*] / de tierra y de saliva un hueco, el único / que pudo al cabo contener la luz. / (*Materia*)» (Valente 1989b: 463)²⁴.

BORRARSE [*sic*].
Sólo en la ausencia de todo signo
se posa el dios (Valente, 1989b; 2014: 464)²⁵.

Este breve poema incluido en *Al dios del lugar*, a modo de sentencia, ofrece la declaración del estatismo divino. «Borrarse» es lo que se pretende porque la ausencia es la perfección, como el silencio es el sonido buscado. Ese imposible, esa *innombrabilidad*. Allá donde no hay palabra, «en la ausencia de todo signo», es donde está la Palabra, que es dada por Dios. Si quiere llegarse a ver a Dios o a observar la forma real de la Palabra, habrá que llegar, por tanto, a la ausencia de todo objeto o representación. Como se ha comentado ya, un imposible.

Singbarer Rest
PAUL CELAN

QUEDAR [*sic*]
en lo que queda
después del fuego,
residuo, sola
raíz de lo cantable.

(*Fénix*) (Valente 1989b: 465)²⁶.

²⁴ En la primera edición, también aparece la primera palabra —es decir, el primer verso— en mayúscula (Valente 1989a: 17).

²⁵ Igual que en el caso anterior, la preferencia es que el primer verso aparezca en mayúscula (Valente 1989a: 19).

Este otro poema de *Al dios del lugar*, de por sí corto, es precedido de una cita de Paul Celan que introduce el tema. Sería conveniente ofrecer algunos datos para entender la importancia de esta cita y su configuración como parte del recipiente donde nace este poema. «Singbarer Rest» hace referencia a la incesante memoria, al residuo o resto que se puede cantar porque se conserva. Ya se ha hablado anteriormente de la importancia de la poesía y de otros poetas del silencio en Valente y se ha explicado también que este autor fue un incansable estudioso sobre la poesía, en general. Sobre Celan, no se limitó a leer su obra sino que la tradujo. En 1978, José Ángel Valente publicó en la revista madrileña *Poesía* doce versiones del poeta rumano. Años más tarde, en 1995, publica *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Muchos de los textos que ofrece traducidos en este libro fueron el germen de su proceder poético y de sus motivaciones temáticas, como la de que el poema es una forma de aparición del lenguaje (Sánchez Robayna, 2006: 9-55). Resulta interesante conocer este trabajo como traductor con respecto a Celan porque el tema que trata en estos versos Valente es precisamente esa incesante memoria, ese pensamiento que resurge, que no tiene fin.

Sin embargo, se reserva la clave del eje temático como resurrección infinita hasta el final del poema, cuando entre paréntesis y en cursiva nombra al fénix. En realidad, el elemento inicial de «Singbarer Rest» y el final de «*Fénix*» funcionan como una atmósfera independiente en la que nace el poema, como contenido dentro de un recipiente hermético o de una habitación cuyas paredes lo protegen y encierran. Los cinco versos del poema de Valente no tendrían sentido si no estuvieran dentro de esa burbuja que los sostiene desde el principio y hasta el final. El poema está dentro (Vidal López 2014: 34), como el feto en la matriz.

El «yo poético» hace un llamamiento a que alguien impersonal se posicione «en lo que queda / después del fuego». Es decir, en la ceniza. La posición en lo quemado es la posición en lo puro. El cuerpo puede ser quemado para purificarse y ser así eterno. Hay una intención de permanecer en lo que resurge, puesto que el poema se cierra con «*Fénix*»: no es ceniza inservible sino que es ceniza —el fin del fuego— que es principio —inicio de resurrección y recreación en sí misma—. De la misma manera que la noche posibilitará una nueva luz al amanecer, la aparente muerte de la ceniza favorece una vida que nace incesantemente. Sucede lo mismo en la arquitectura con el tratamiento del hormigón. El mismo barro que se utiliza para hacer un ladrillo, con agua, vuelve a tomar su condición primigenia, su estado natural que lo retorna a su origen, volviendo a ser barro de nuevo. Este proceso es, como el ave fénix, eterno.

El antagonismo de la muerte y la vida, la ceniza y la resurrección, está ligada al pájaro y a su vuelo, que une también mundos opuestos (como ya se ha comentado anteriormente). El pájaro une la tierra y el cielo, los traspasa, los trata como iguales y significan lo mismo: es un espacio donde estar, donde quedarse. El pájaro puede volar o posarse y

²⁶ Nuevamente, el autor prefiere que el primer verso del poema aparezca en mayúsculas. Tal y como aparece en la edición manejada de Sánchez Robayna, aparece en la primera edición (Valente, 1989a: 25).

vive igual en ambos estados. También es capaz de unir la vida y la muerte, si es un ave fénix, y volver a vivir rejuvenecido. La manera que el ave fénix tiene para ser libre es morir, ser ceniza, y volver a crear su vida a partir de esos restos calcinados. Se incendia para acabar el proceso, como anochece para terminar el día, pero la luz del fuego no deja de iluminar porque el fénix nace de los restos, de los residuos, igual que el poema es residuo de una verdad.

La reproducción inacabable se produce en soledad y solo gracias a sí misma: «sola / raíz de lo cantable». Lo cantable es lo que tiene vida, lo que puede vibrar y hacerse oír, lo que es cuerpo. Además, utiliza la palabra «raíz», como semilla de la que surge todo, incluso ese canto. El proceso explicado en este poema corresponde a un irse haciendo, igual que el ave fénix se va haciendo eternamente e igual que el conocimiento se produce en un continuo «haciéndose» (Valente 1971a: 43).

La incansable faceta del ave fénix por hacerse vida forma un paralelismo con la persistencia de Valente para llegar a la palabra en el poema. Las palabras se crean en un vacío, en una ausencia, igual que el ave fénix nace de la ausencia de su vida. Ambos son una consecución de creación: poema, por una parte, arte; vida, por otra. El residuo que queda donde hay que quedarse es un desperdicio hueco. Es pasivo y no hay nada en él, así que es el hueco preferible y perfecto para que surja algo, para crear el poema o la materia. Las palabras se forman en el vacío, «con las manos y en su concavidad» (Valente 1986: 453). El poema surge de ese vacío propicio para dar vida, porque está compuesto de palabras que se encarnan en la piel; es decir, que son corporales.

Así, lo quemado que hace nacer la ceniza, lo inerte, lo que carece de vida posibilita —sin embargo— una nueva vida, que surge como el ave fénix de sí mismo. Ese espacio vacío es la «raíz de lo cantable», es la fuente de vida desde la que algo brota y que se recuerda sin cesar («Singbarer Rest»). La vida y la muerte se equiparan en tanto en cuanto ninguna es fin real del proceso de vivir. Valcárcel recuerda que el imaginismo de Valente está contaminado por la experiencia religiosa cristiana. Menciona, así, el proceso de descanso eterno de las almas vivientes que pertenecen a esta religión, en el que los difuntos son colocados en la tierra, debajo del suelo, y se cubren con ceniza en forma de cruz, símbolo de un revivir eterno o de reencarnación que no tiene fin y que, incesantemente, se repite. Se produce aquí lo que llama Valcárcel «mito del eterno retorno» (Valcárcel 1992: 251).

IMÁGENES [*sic*] 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 (Valente 1992b: 494)²⁷.

Este poema reflexivo en prosa pertenece a *No amanece el cantor*. Se trata en él la pérdida de la palabra o bien la búsqueda de su emplazamiento. Lo que queda a la vista son

²⁷ En la primera edición, también aparece la primera palabra en mayúsculas (Valente 1992a: 41).

«IMÁGENES [*sic*] de imágenes de imágenes». Lo que se presenta ante el ojo humano es algo ya muy distorsionado con respecto a la imagen primera. Es una copia de copias anteriores. Los textos, «borrados, reescritos, rotos», son apenas reconocibles con respecto a su texto origen. Las características que constituían el cuerpo real —sus signos, sus figuras, sus cuerpos y sus recintos— han sido «arrasados por las aguas», que en vez de dar vida han destruido el elemento raíz.

El lugar del que se está hablando ha sido cubierto de piedras o de polvo, enterrado u olvidado. Precipitado a la oscuridad de la noche. Es inútil luchar. «Siembras palabras y responden ecos». Pero no son ecos que reverberen directamente desde el cuerpo que se busca, que supone la encarnación de la verdad, sino «ecos de ecos». El «yo poético» necesita la manifestación de la realidad, no su aproximación.

Proclama, por tanto: «Daría todo el aire por un grito, la posesión del reino por un solo gemido». Un grito o un gemido que dijese la Palabra podría valer la existencia entera. Igual que es capaz de arrasar el mundo una sola palabra, como se ha visto anteriormente. Sin embargo, los augures, que observan el vuelo del pájaro y su canto para adivinar y llegar a la revelación de la verdad, abandonaron el «cuerpo lacerado» del dios, que es quien contenía esa imagen primera y texto original y lo entregaron «a los depredadores», que son los que utilizan las imágenes y textos y palabras no-origen para acercarse imperfectamente a la realidad de las cosas.

SÓLO [*sic*] la soledad resuena larga
igual que cola o viento.

Vienen

desde el vacío las palabras,
nos poseen desnudos en su centro abrasado
y en él nos desengendran
para hacernos nacer.

Escucha

cómo en la soledad despierta,
inaudible, la pura raíz del aire.

(Segunda oda a la soledad, fragmento) (Valente 2000b: 547)²⁸.

Como ya se ha comentado con otros poemas y se vuelve a tratar en *Fragmentos de un libro futuro*, la soledad se representa eterna en ese estado eterno de búsqueda continua de la verdad. «Resuena», pero no con su sonido original, sino como el pseudoviento que titubea en su manifestación sin querer presentarse con su sonido característico y constituyente de su esencia. Igual que no se ve lo que impulsa al viento, las palabras vienen «desde el vacío», donde se forman. Las palabras tienen la posesión del ser humano porque son el centro, el eje germinador que tiene la luz que nos mata y nos hace vivir, como un ave fénix. Desde su lugar de estancia «nos desengendran / para hacernos nacer» porque las palabras viven en el territorio o estancia germinativa. Somos palabras en tanto en cuanto ellas nos producen o nos engendran.

²⁸ En la primera edición de este libro, también aparece la primera palabra del poema en mayúscula (Valente 2000a: 25).

Entonces, al final del poema, el «yo poético» apela al «tú» para decirle que escuche la soledad despertarse, que escuche lo que no se puede escuchar, lo que es «inaudible» y que está constituido por «la pura raíz del aire», desde donde viene el viento y, por fuerza, ha de proyectarse también la palabra que se lanza «desde el vacío». Se intenta, por tanto, escuchar el silencio y construir la arquitectura de la ausencia donde viven las palabras que nos hacen vivir. Este intento será eterno, pues la ausencia, como la soledad, «resuena larga».

COMO pan vino la palabra,
como fragmento de crujiente pan
fue dada,
igual que pan que alimentase el cuerpo
de materia celeste.

Vino, compartimos su íntima sustancia
en la cena final del sacrificio.

Y nos hicimos hálito, sólo soplo de voz.

Palabra, cuerpo, espíritu.

El don había sido consumado.

(*Memoria*) (Valente 2000b: 567-8)²⁹.

Este es el último poema con el que se van a ejemplificar en este trabajo los temas tratados a lo largo de los apartados dedicados a la teoría de la creación y construcción poética en Valente. El poema pertenece a *Fragmentos de un libro futuro* y el tema, como no podría ser de otra manera, es la palabra y su materialización corpórea. En esta ocasión, Valente toma el motivo de Dios y del pan, que es la materialización de Dios cuando muere y se convierte en pan su cuerpo y en vino su sangre. Ya se ha comentado anteriormente un poema en el que se trataba la sangre recogida en ese cáliz, grial, copa germinativa. Aquí, el pan aparece como la palabra, sustancia corpórea, pues es el cuerpo de Cristo, pero no solo corpórea sino que adquiere un significado esencial, porque el pan conforma el alimento base de la dieta del hombre.

La palabra llega con las características del pan recién hecho, caliente y crujiente. La palabra es dada hecha y en su estado óptimo para alimentar el hambre de verdad, las ganas de conocimiento, como se alimenta un cuerpo hambriento con la mejor comida, que sería la «materia celeste». Se comparte el cuerpo de Cristo como algo sagrado porque se reconoce en su encarnación como pan la «íntima sustancia» que lo conformaba como ser humano, aunque superior a él. Se da de comer esa esencia divina a todos los hombres, que comparten la hostia. Gracias a que se ha podido repartir ese pan, se disolvió la voz, quedó tan solo un soplo y se terminó el don que permitía esa ingesta divina de cuerpo, esa visión

²⁹ En la primera edición, también aparece la primera palabra en mayúscula (Valente 2000a: 72).

corpórea de la palabra. Fue (y no es) que la palabra se hizo carne; como un edificio proyectado solo en sueños.

6. CONCLUSIÓN

Finalizado el trabajo, se reafirma la propuesta suscitada al principio conforme a que no se puede abarcar un estudio que trate la obra de José Ángel Valente y que tenga solo en cuenta su poética o su ensayística. Tal y como se esperaba y se planteó desde la introducción, estos dos tipos de producción son, en este autor, materia conjunta que deambula y construye sobre los mismos preceptos teóricos, como se ha podido ver en los diferentes apartados que, a fin de cuentas, llevan a un mismo origen, que es la construcción material de la ausencia. Por lo tanto, el examen comparado de ambas producciones ha facilitado mucho obtener conclusiones teórico-creativas que respondan a las ideas del autor, pues, como dice Andrés Sánchez Robayna, Valente es un «poeta mayor: “aquel cuya obra completa deberíamos leer a fin de apreciar enteramente cualquier parte de ella”» (Sánchez Robayna, 2014: 10).

A pesar de que se han podido leer textos completos y un breve comentario con respecto a ellos, así como alusiones o comparaciones con otros textos conocidos por la persona que escribe estas líneas, la visión del poema como edificio depende de los ojos que observen y de su manera de mirar.

Las lecturas son infinitas porque jamás lectura alguna alcanza «el buen sentido». Es el propio texto el que destruye cualquier posibilidad de encontrarle un sentido, y de ese modo libera infinitas lecturas (Azúa 2011: 124).

Así, al menos, se ha intentado hacer. Se han manifestado razones que ayuden a la visión del poema como un edificio, pero no se ha propuesto una fachada, pues esta sería la Verdad, la Palabra, ese imposible del que se ha venido tratando a lo largo de las páginas. Incluso la escuela deconstructiva de Estados Unidos, a pesar de que pertenece a un país que controla mucho los aspectos que se tratan dentro los departamentos literarios, «defiende tan rotunda libertad de interpretación» (Azúa 2011: 126).

Tras todas las explicaciones teóricas que Valente hace sobre la concepción que tiene de la palabra y la poesía, se puede entender asimismo que Debicki advierta de que en todo poema de Valente se necesita una segunda lectura, como mínimo, que atienda específicamente a la simbología y códigos lingüísticos no evidentes en la primera lectura pero que son o suelen ser realmente sustanciales y necesarios para la comprensión de sus poemas (Debicki, 1987). Algunos poemas tratados en el apartado quinto han sido especialmente ejemplificadores de esto; véase «Mandorla», por ejemplo, que se ha explicado desde la lectura más técnica de la arquitectura y desde la más literaria de su poética significativa.

Así, gracias a la segunda lectura que resulta prácticamente obligada por el hermetismo constructivo de los poemas de Valente, el lector puede captar una realidad, aferrarse a ella y analizar u observar el poema desde un enfoque nuevo. Esta segunda comprensión del poema permite a los lectores abrir un abanico de significados que, por la aparente simpleza

del texto, pues el léxico que utiliza el poeta que nos ha ocupado no es especialmente rebuscado, pasaron desapercibidos. De esta manera, Valente logra exigir al lector formar parte del contenido de la poesía —porque la significa— e implicarlo en el conocimiento del poema haciendo que vuelva al primer verso cuando, una vez leído el texto completo, ha comprendido que no ha llegado a entender todo porque, engañado por el lenguaje, buscaba otro sentido en las palabras —el sentido habitual, el que no se expresa y el que no resulta inédito y único en el texto—: «Un canto nuevo, mío, de mi prójimo» (Valente 1966: 213). También en este sentido, el lector es consciente de lo mismo que el poeta: la palabra no representa la realidad verdadera, no es Palabra.

El lector que ya finalizó el poema, que ha llegado con varias lecturas al conocimiento, es capaz de entender la desestructuración significativa del léxico que se ha usado y que desubicaba los mundos de los que aparentemente hablaba. Ha entendido, por fin, al terminarlo, que, pensando que el lenguaje escogido estaba utilizando los significados de las palabras que empleaba sin metaforizarlos o crear acepciones nuevas, estaba cegado para entender. Descubre, por tanto, que el léxico tiene interpretaciones desconocidas hasta el momento: tiene que conocer un nuevo lenguaje que solo existe dentro de ese poema y para ello necesita una nueva lectura. El lector se aúna con el texto para la relectura y reinterpretación que llevan a la comprensión del poema que tendrá como fin principal el conocimiento (Vidal López 2014: 24).

Con respecto a otro tema, si bien es cierto que Valente no se refería a la arquitectura o a una ciencia concreta, en «Conocimiento o comunicación», el autor expresa que, mientras que la ciencia se interesa por aquello que a través de la experiencia pueda ser manifestado materialmente en algo que sea reproducible y con carácter reiterativo o en cadena, las experiencias que intenta transportar el poeta en su poema son las que no se puedan repetir, que resulten inclasificables o no se pueda establecer una comparación o conexión con otras (Valente 1971a: 41). En esto radicaría la cualidad de inédito de cada texto poético. Si bien es cierto que en la ciencia que no crea como fin artístico esto puede ser aplicable, pues la ciencia carecería de rigor o sentido científico si esto no fuese así, no podemos tener en cuenta esta generalización con respecto a la arquitectura.

En este trabajo se ha defendido la construcción que se puede llevar a cabo de forma paralela tanto en la arquitectura como en la poesía. Es decir, se ha apoyado la construcción de dos tipos de formas, en principio informes, que tienden a edificarse y materializarse gracias a la arquitectura de su ausencia, que es la materia que las sustenta: el vacío material o espacio y el vacío de sonido o silencio. En estas construcciones, la base es científica en cuanto a que su producción se basa en la observación y la capacidad de razonamiento y disposición de los materiales para un fin práctico y, por supuesto, estético. Pero lo que importa es el conocimiento y la plasmación de la verdad. El modo de trabajar de los arquitectos que se han mencionado a lo largo de este trabajo responde a un interés último que sea constituido por una experiencia fugaz, única, igual que la que Valente apunta que persigue el poeta con su creación. En palabras de María Zambrano, «el poeta, en su poema crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante» (Zambrano 1939: 21-2).

Por último, se concluye que «la poesía no es materia de explicación, *la poesía es*» (Gamoneda 2011: 71). Igual que no se cuestiona la necesidad o utilidad de un edificio pero cuyo proceso de proyección es vital para que este se sostenga, la poesía se construye a partir de unos abocetados planos que, con trabajo y precisión, llegan a ser materia sólida y a tener forma. Pero el fin del trabajo de elaboración de las construcciones de ausencia que se han explicado aquí no se ha mostrado, pues no hay una solución: no hay Un edificio ni Un poema. Podría ser reprochada la ausencia de respuesta pero ofrecerla sería, por una parte, privar al lector de su trabajo en ese proceso final de conocimiento y, por otra, ser Dios. No se pretende hacer sonar al silencio. Es inenunciable. Por esta razón, el trabajo de estudio que aquí se presenta es una propuesta, una ayuda que funcione como apertura y que aporte una aproximación distinta a lo conocido. Nadie intentará explicar un edificio como construcción total. De la misma manera que Cristo se encarna en una hostia blanca, la poesía se extiende en tinta sobre una hoja blanca de papel. La poesía es.

OBRAS DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Poesía

- VALENTE, José Ángel [1952-1953]: *Nada está escrito*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 769-97.
- VALENTE, José Ángel (1955): *A modo de esperanza*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 67-101.
- VALENTE, José Ángel (1960): *Poemas a Lázaro*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 103-60.
- VALENTE, José Ángel [1960-1997]: *Poemas*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 821-42.
- VALENTE, José Ángel (1966): *La memoria y los signos*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 161-219.
- VALENTE, José Ángel (1967): *Siete representaciones*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 221-33.
- VALENTE, José Ángel (1968): *Breve son*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 235-64.
- VALENTE, José Ángel (1970): *El inocente*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 277-318.
- VALENTE, José Ángel (1972): *Punto cero: poesía 1953-1971*. Barcelona: Barral, pág. 7.
- VALENTE, José Ángel (1976): *Interior con figuras*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 337-72.
- VALENTE, José Ángel (1979): *Material memoria*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 373-91.
- VALENTE, José Ángel (1982a): *Mandorla*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 405-37.
- VALENTE, José Ángel (1982b): *Mandorla*, Madrid, Cátedra.
- VALENTE, José Ángel (1983): *El fulgor*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 439-58.
- VALENTE, José Ángel (1987): *Cántigas de alén*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 503-37.

- VALENTE, José Ángel (1989a): *Al dios del lugar*. Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, José Ángel (1989b): *Treinta y siete fragmentos*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 319-36.
- VALENTE, José Ángel (1989c): *Al dios del lugar*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 459-88.
- VALENTE, José Ángel (1992a): *No amanece el cantor*. Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, José Ángel (1992b): *No amanece el cantor*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 489-502.
- VALENTE, José Ángel (1995): «A propósito del vacío, la forma y la quietud». En Teresa Hernández Fernández (ed.): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 259-64.
- VALENTE, José Ángel (2000a): *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2000b): *Fragmentos de un libro futuro*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 539-82.

Ensayo

- VALENTE, José Ángel (1971a): “Conocimiento y comunicación”. En *Las palabras de la tribu*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2008): *José Ángel Valente: Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, vol. II, 39-46.
- VALENTE, José Ángel (1971b): “Tendencia y estilo”. En *Las palabras de la tribu*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2008): *José Ángel Valente: Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, vol. II, 47-50.
- VALENTE, José Ángel (1971c): “Ideología y lenguaje”. En *Las palabras de la tribu*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2008): *José Ángel Valente: Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, vol. II, 76-81.
- VALENTE, José Ángel (1971d): “La hermenéutica y la cortedad del decir”. En *Las palabras de la tribu*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2008): *José Ángel Valente: Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, vol. II, 81-90.
- VALENTE, José Ángel (1982c): “Las condiciones del pájaro solitario”. En *Las palabras de la tribu*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2008): *José Ángel Valente: Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, vol. II, 275-6.
- VALENTE, José Ángel (1982d): “Sobre la operación de las palabras sustanciales”. En *Las palabras de la tribu*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2008): *José Ángel Valente: Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, vol. II, 300-7.
- VALENTE, José Ángel (1991): “Sobre la lengua de los pájaros”. En *Variaciones sobre el pájaro y la red*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2008): *José Ángel Valente: Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, vol. II, 422-5.
- VALENTE, José Ángel (1997a): “II: Cómo se pinta un dragón”. En *Notas de un simulador*. Madrid: La Palma, 19-23.
- VALENTE, José Ángel (1997b): “II: Cómo se pinta un dragón”. En *Notas de un simulador*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2008): *José Ángel Valente: Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, vol. II, 458-60.

Prosa

- VALENTE, José Ángel (1973): “I Rapsodia vigesimosegunda”. En *El fin de la edad de plata*. En Andrés Sánchez Robayna (ed.) (2014): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 691-2.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel DE (1967): *Teoría de la literatura*. Tr. esp. de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1972.
- ANCET, Jacques (ed.) (1989): José Ángel VALENTE, *Entrada en materia*. Madrid: Cátedra.
- AZÚA, Félix DE (2011): *Diccionario de las artes. Nueva edición ampliada*. Barcelona: Debate.
- BACHELARD, Gaston (1957): *La poética del espacio*. Tr. esp. de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BLANCO MAYOR, Carmelo (1992): "El silencio y la palabra". *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete* 6, 73-86.
- BROOKS, Cleanth (1947): *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt.
- CUESTA ABAD, José M. (1995): "La enajenación por la palabra. (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)". En Teresa Hernández Fernández (ed.): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 49-77.
- CUESTA ABAD, José M. (1999): *Poema y enigma*. Madrid: Huerga y Fierro.
- DEBICKI, Andrew P. (1987): *Poesía del conocimiento: la generación española de 1956- 1971*. Barcelona: Júcar, 169-98.
- ESPINEL MARCOS, José Luis (ed.) (1998): *Evangelio según San Juan: introducción, traducción y comentario*. Madrid: Edibesa.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (1998): "La función de la arquitectura como poesía. Alvar Aalto (1898-1976)". *Arquitectura* 315, 28-9.
- GAMONEDA, Antonio (2007): *Valente: texto y contexto*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- GAMONEDA, Antonio (2011): "Valente: vida, muerte, pensamiento poético". En José Andújar Almansa y Antonio Lafarque (ed.): *El guardián del fin de los desiertos: perspectivas sobre Valente*. Valencia: Pretextos, 69-87.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1994): *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético): segunda edición revisada y ampliada*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1995): "Valente: descensos antiguos a la memoria". En Teresa Hernández Fernández (ed.): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 15-28.
- GARCÍA JAMBRINA (ed.) (2000): *La promoción poética de los 50*. Madrid: Espasa.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1996): "Introducción". En *Treinta años de poesía española (1975-1995)*. Sevilla: Renacimiento, 9-38.
- HEIDEGGER, Martin (1936): "Hölderlin y la esencia de la poesía". En *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Tr. esp. de José María Valverde. Barcelona: Ariel, 1983, 54-67.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (1995): "Prefacio". En Teresa Hernández Fernández (ed.): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 9-12.
- JANCOVICH, Mark (1993): *The Cultural Politics of the New Criticism*, New York, Cambridge University Press.
- LACALLE CIORDIA, María Ángeles (2005): "La influencia de la antigüedad clásica en la poética de José Ángel Valente". *Cuadernos del Marqués de San Adrián. Revista de Humanidades* 3, 43-91.
- MACHÍN LUCAS, Jorge (2010): *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- MAINER, José-Carlos (2005): "Dos españoles desganaados, dos yoes disueltos. J. Goytisolo y J. A. Valente". En *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama, 62-7.
- MARGARIT, Joan (2006): "Introducción". En *Arquitecturas de la memoria*. Madrid: Cátedra, 13-101.

- MARTÍNEZ, José Enrique (1989): "Introducción". En *Antología de la poesía española (1939-1975)*. Madrid: Castalia, 19-48.
- MÉNDEZ, José (1999): "Entrevista a José Ángel Valente". En *Residencia* 8 (junio): digitalización disponible en la dirección <http://www.residencia.csic.es/bol/num8/valente.htm>.
- NERUDA, Pablo (1970): "Entrada a la madera". En Alfonso Calderón (ed.): *Antología de la poesía chilena contemporánea. Residencia en la tierra*. Santiago de Chile: Universitaria.
- PAZ, Octavio (1989): "Las palabras". En *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Barcelona: Seix Barral, 25-6.
- PIZARNIK, Alejandra (1962): *Árbol de Diana*. En Ana Becció (ed.) (2003): *Poesía (1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 99-140.
- PIZARNIK, Alejandra (1972): "En esta noche, en este mundo". En Ana Becció (ed.) (2003): *Poesía (1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 99-140.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. & Mar LANGA PIZARRO (2007): *Manual de literatura española actual*. Madrid: Castalia, 51-72.
- PROVENCIO, Pedro (1988): *Poéticas españolas contemporáneas: la generación del 50*. Madrid: Hiperión, 91-111.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1995): "Valente en la lengua del origen". En Teresa Hernández Fernández (ed.): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 119-41.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2008): "José Ángel Valente, poeta cero". En Claudio Rodríguez Fer (ed.): *Valente: el fulgor y las tinieblas*. Lugo: Axac, 11-27.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1995): "La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura". En Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 173-93.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2006) (ed.): *José Ángel Valente. Obras completas I: poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2008): «Introducción». En Andrés Sánchez Robayna (ed.): *José Ángel Valente: Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, vol. II, 9-25.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2014) (ed.): *José Ángel Valente: poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ŠHKLOVSKI, V. (1917): "El arte como artificio". En Tvetan Todorov (ed.): *Théorie de la littérature*. Paris, Seuil, 1968: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tr. esp. de Ana María Nethol. México: Siglo XXI, 1987⁵, 55-70.
- SILES, Jaime (1982): *Poesía (1969-1980)*. Madrid: Visor, 7.
- VALCÁRCEL, Eva (1989): *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos de la poesía última de José Ángel Valente*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- VALENZUELA MAGAÑA, Juan Fernando (2006): "José Ángel Valente: la tensión del lenguaje". En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/jos-angel-valente-la-tension-del-lenguaje-0/>>.
- VEN, Cornelis VAN DE (1981): *El espacio en arquitectura: La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Tr. esp. de Fernando Valero. Madrid: Cátedra, 1977.
- VIDAL LÓPEZ, Clara (2014): *La poesía de José Ángel Valente*. Trabajo de fin de grado. Universidad de A Coruña. En línea: <http://ruc.udc.es/bitstream/2183/13858/2/VidalLopez,Clara_TFG_2014.pdf>.
- ZAMBRANO, María (1939): "Pensamiento y poesía". En *Filosofía y poesía*. Alcalá de Henares: Fondo de Cultura Económica, 1993, 13-25.