



La “verdad poética” en la primera poesía de José

Ángel Valente

[*A modo de esperanza* (1955), *Poemas a Lázaro*  
(1960), *La memoria y los signos* (1966)]

T e s i s

que para optar al grado de

Doctor en Literatura Hispánica

p r e s e n t a

Tatiana Aguilar-Álvarez Bay

Asesor: Dr. James Valender

México, D. F.

Diciembre, 2007

A RAMÓN XIRAU

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo forma parte de trayectos por diversas ciudades y situaciones vitales. Me gustaría pensar que se ha visto enriquecido por los encuentros de que esas circunstancias han sido ocasión y de los que corresponde ahora hacer un breve recuento.

En los agradecimientos ocupa un primer lugar el Dr. James Valender, quien en todo momento me respaldó con sus oportunas y lúcidas indicaciones, así como con su confianza; sin su disponibilidad y orientación no hubiera podido llevar a término este trabajo.

El orden que a continuación sigo, responde a la cronología, de la que me sirvo para recordar las fases recorridas a lo largo de este proyecto. Aparecen al fondo los años transcurridos en El Colegio de México, institución a la que agradezco las numerosas oportunidades de aprendizaje que ahí se me ofrecieron gracias al estimulante ambiente creado por mis profesores y por mis compañeros; a todos ellos mi agradecimiento. Cabe hacer una mención especial a la Dra. Martha Lilia Tenorio, por su asesoría en los momentos de dificultad; a la Dra. Yvette Jiménez de Báez, por sus palabras de aliento; al Dr. Antonio Carreira, por su exigencia y por la generosa atención que dedicó a este trabajo, y a la Dra. Margit Frenk, por la calidad de su ejemplo académico y vital.

De El Colegio de México agradezco también a la Sra. Griselda Rayón, por su notable amabilidad.

Sin duda, las largas vigias previas a la entrega de trabajos finales, los momentos de incertidumbre y también los de divertidas ocurrencias y franco intercambio, no se habrían superado, en el primer caso, o disfrutado, en el segundo, a no ser por la compañía de Jessica Locke, Álvaro Álvarez, Antonio Cajero y Sergio Ugalde, a quienes dedico un verso citado

en la página 91. Mi gratitud también para Mónica Velásquez y para Diego Iturriza, de cuya discreta e inteligente conversación tanto me he beneficiado.

Mi reconocimiento y admiración para Gabriela von Humboldt de Jiménez, pues a través de su actitud y conversación descubrí aspectos de autores y temas incluidos en el trabajo a los que de otra manera no habría tenido acceso; le agradezco además por haber puesto a mi disposición material del Archivo de Alberto Jiménez Fraud en París.

Es preciso recordar aquí la cordial acogida de Pilar del Oro, directora de la Biblioteca de la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela, donde está inscrita la Cátedra Valente, durante mi estancia en el archivo-biblioteca de José Ángel Valente en el verano de 2004.

Agradezco ampliamente a la Dra. Angelina Muñiz-Huberman, a la Dra. María Pía Lamberti y, nuevamente, a la Dra. Martha Lilia Tenorio, integrantes de la Comisión Lectora de este trabajo, por sus muy útiles sugerencias.

Difícilmente estaría en condiciones de enumerar lo que debo a la señora Tatiana Bay Orantes; baste con mencionar su solicitud por todo lo que me concierne y que desde siempre ha liberado mi tiempo para el deleite de la lectura.

La inspiración de este trabajo la recibí de Guadalupe Orantes de Bay.

No puedo terminar sin expresar mi agradecimiento a Sergio Miranda, amigo constante que con su alegría, el más poderoso de los sentimientos al decir de José Ángel Valente, me sostuvo en este proyecto.

Para Felipe, por su sorprendente presencia, mi mayor gratitud.

## INDICE

INTRODUCCIÓN	p. 3
1. Valente y el realismo	p. 7
2. El poeta como crítico	p. 14
3. Justificación del <i>corpus</i>	p. 16
CAPÍTULO I	
SOBRE LOS PRIMEROS ENSAYOS DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE	
BOSQUEJO DE UNA POETICA	
1. El crítico en su contexto	p. 23
2. El lugar de la poesía	p. 41
3. La crítica del “abstraccionismo”	p. 53
4. En dirección del canto	p. 68
CAPÍTULO II	
<i>A MODO DE ESPERANZA</i>	
1. Poesía y desplazamiento	p. 84
2. El corazón y el nombre (“Serán ceniza...”, “El corazón”, “Noche primera” y “Consiento”)	p. 88
3. Corazón y ausencia (“Aniversario” y “Epitafio”)	p. 99
4. Palabra y ritmo afectivo (“Lucila Valente”, “La rosa necesaria”, “De vida y muerte”)	p. 107
CAPÍTULO III	
<i>POEMAS A LÁZARO</i>	
1. El “ahora” y la recuperación de la realidad	p. 126
2. La disolución del nombre propio (“Maternidad”)	p. 131
3. Inversión de las coordenadas del mundo (“Rotación de la criatura”)	p. 137
4. Muerte y discontinuidad temporal (“Cae la noche”)	p. 142
5. La perspectiva de Lázaro (“La luz no basta”)	p. 150

## CAPÍTULO IV

### *LA MEMORIA Y LOS SIGNOS*

1. Verdad y acto: acción p. 166
2. La invención poética del interlocutor p. 191
3. La pertenencia a la tierra y la fe p. 218

CONCLUSIÓN p. 235

BIBLIOGRAFÍA p. 255

## INTRODUCCIÓN

Si nos apegamos a los esquemas fijados por la mayoría de los manuales de literatura, la poesía española de posguerra se suele dividir en tres etapas principales<sup>1</sup>. En primer lugar está la primera generación de posguerra, a la que pertenecen, por un lado, Luis Felipe Vivanco (1907-1975), Leopoldo Panero (1909-1962), Luis Rosales (1910-1992) —poetas de corte religioso-existencial—; por otro, Victoriano Cremer (1907), Gabriel Celaya (1911-1991), Blas de Otero (1916-1979) —representantes de la poesía social. Lo que caracteriza a esta generación frente a la que sigue es, entre otras cosas, el hecho de haber participado directamente en la guerra civil. Enseguida destaca la segunda generación de posguerra, cuya proximidad con la anterior ha dado lugar a confusiones; de hecho, no hay acuerdo en el modo de denominarla, en algunos estudios aparece como “generación del 50”, y en otros como “generación de los 60”; en realidad, es suficiente con saber que coincide con la promoción posterior a la de los defensores de la poesía social. En la “generación del 60” —sigo la denominación de José Olivio Jiménez— se adscribe a los poetas cuya infancia se ve marcada por los recuerdos de la guerra y el clima opresivo de la dictadura. Forman parte de este grupo Ángel González (1925), Carlos Barral (1928-1989), Jaime Gil de Biedma (1929-1990), José Ángel Valente (1929-2000), Francisco Brines (1932) y Claudio Rodríguez (1934-1999), entre otros. Poseedores de un agudo sentido del lenguaje, los integrantes de esta promoción postulan que el centro de la actividad poética es el conocimiento, idea que los distingue de aquellos poetas sociales del momento que conciben la poesía como comunicación. Por último hay que mencionar a los “novísimos”, en quienes pervive el impulso crítico, pero no la inquietud social que los poetas de la “generación del 60”

---

<sup>1</sup> Exceptuamos aquí a los “garcilacistas” de principios de los años cuarenta, más versificadores que poetas, a quienes hoy casi no se toma en cuenta, a pesar de las discusiones que en su momento suscitó la tendencia del grupo a recuperar las formas clásicas en un intento de recuperar para la poesía el equilibrio que en el plano histórico se había perdido.

heredan de sus predecesores. Pertenecen a esta tercera promoción Pere Gimferrer (1945) y Guillermo Carnero (1947), entre otros.<sup>2</sup>

Esta escueta referencia generacional podría parecer poco relevante en un trabajo como el presente dedicado a estudiar la obra de José Ángel Valente. Porque, en efecto, desde el inicio de su trayectoria Valente rechaza que se le adscriba a grupos o corrientes literarias; a su parecer, la independencia, atributo indispensable de la voz poética convincente, no debe darse por supuesta, sino que resulta del esfuerzo por deslindarse de los puntos de mira imperantes. Cada vez reacciona con mayor violencia cuando intentan incluirlo en una determinada generación, lo que es señal de que el tiempo no suaviza su actitud ante los grupos, sino que la exacerba<sup>3</sup>. Pero hasta el más marginal de los escritores se halla expuesto a la influencia del medio en que se desarrolla; además, desde muy joven Valente empieza a insertarse en el mundo literario de Madrid, donde se instala a partir de 1947 para estudiar Filología Románica. Durante esa época se transforma en asiduo colaborador de las principales revistas literarias de la capital: *Ínsula*, *Índice de artes y letras*, y *Cuadernos Hispanoamericanos*. Apartándose de escuelas y modas, Valente busca subrayar que junto a las exigencias estéticas del trabajo poético, hay que considerar exigencias morales, de las

---

<sup>2</sup> No es necesario discutir en este momento la teoría de las generaciones. Basta con señalar que aquí se trata de un criterio de organización, más que de una categoría interpretativa. Sobre los nexos y diferencias entre estos tres grupos poéticos véase: José Olivio Jiménez, *Diez años de poesía española: 1960-1970*, Ínsula, Madrid, 1970, pp. 15-32; Miguel Mas, *La escritura material de José Ángel Valente*, Hiperion, Madrid, 1986, pp.17-27. Esta etapa de la historia literaria española se trata amplia polémicamente en: José María Castellet, “Introducción”, en *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Seix Barral, Barcelona, 1960. También se ocupan del mismo período Carlos Bousoño, “Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea”, en *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1970, t. 2, pp. 277-319; José Luis Cano, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Guadarrama, Madrid, 1974; Guillermo Carnero, “La poética de la poesía social en la postguerra española”, en *Las armas abisinias. Ensayo sobre literatura y arte del siglo XX*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 299-336.

<sup>3</sup> La actitud de Valente frente a su generación se explica, con todos los matices del caso, en: José Manuel González Herrán, “José Ángel, en su contexto generacional”, en Claudio Rodríguez Fer (ed.) *Material Valente*, Júcar, Gijón, 1994, pp. 15-31. Este estudio también es útil para situar la polémica en torno al lugar de la comunicación y del conocimiento en la poesía, tópico predominante en la escena literaria española de posguerra. Para una reseña de la discusión: Cf. Biruté Ciplijauskaitė, “Direcciones de posguerra: comunicación y conocimiento”, en *El poeta y la poesía*, Ínsula, Madrid, 1966. [Capítulo VII].

cuales la primera sería rehusarse a cualquier pacto que restrinja la libertad de juicio. Como es imposible constituirse en caso completamente aislado en la historia literaria, se vuelve necesario interpretar su actitud respecto a sus contemporáneos a la manera de una apuesta por la soledad radical del artista.

Por otra parte, en 1954 *A modo de esperanza*<sup>4</sup>, su primer libro, obtiene el Premio Adonais, el máximo reconocimiento poético en la España de posguerra; al recibirlo, Valente inmediatamente alcanza carta de ciudadanía en el círculo literario madrileño, encabezado por Vicente Aleixandre, la gran figura del momento. Pero en su afán de tomar distancia respecto al medio de que procede, actitud sobre la que tendremos ocasión de hablar más adelante, en 1955 Valente decide abandonar su país, y es en el extranjero donde escribe *Poemas a Lázaro* (1960), *La memoria y los signos* (1966)<sup>5</sup>, así como la mayor parte de los poemarios que llegarán a conformar su voluminosa obra poética. Con todo, llama la atención que durante los primeros años de su exilio, Valente no pierde la oportunidad para reflexionar sobre el mundo cultural que ha dejado atrás y que, aun cuando no lo quiera, lo sigue condicionando.

También resulta muy llamativo descubrir que en esta primera época el poeta insista en asociar su obra con una búsqueda de “la realidad”, es decir, con una propuesta de orden “realista”. Lo cual lo vuelve a vincular con las discusiones sobre el realismo que en aquella época se propagan en España. Gracias sobre todo a la obra escrita en los últimos veinte años de su vida, Valente suele ser designado, y festejado, como un escritor metapoético o incluso místico; sin embargo, él no parece haberse referido a sí mismo en estos términos al principio de su carrera. Esto da lugar a un enfoque homogéneo de Valente, lo que no deja de ser paradójico en un autor que concede la mayor importancia a la necesidad de transformación<sup>6</sup>. Fue con la idea de explorar esta situación contradictoria que se emprendió

---

<sup>4</sup> En lo sucesivo *AME*.

<sup>5</sup> En lo sucesivo *PL* y *MS*, respectivamente.

<sup>6</sup> No forma parte de los libros aquí estudiados, por lo que no corresponde en rigor introducirlo en este momento; sin embargo, en “Cita” de *Interior con figuras* se expresa de forma diáfana el impulso de transformación característico de la poética del autor. Ante la importancia de este aspecto, estrechamente relacionado con los “trayectos” de ida y vuelta a que alude el poema y que son determinantes para Valente, se impone la necesidad de citarlo: “No me digas jamás ni siempre. / Búscame. / Pues cómo de otro modo / iba a saber si estoy o si no he vuelto / o cómo si he llegado o cómo cuándo / el que ha llegado soy o el que me

el presente trabajo. Es decir, con el propósito de develar lo que el propio Valente quería decir cuando, al principio de su carrera, reivindicaba una poesía realista. ¿Qué entendía el joven poeta por realidad y cómo llega a plasmarse esta concepción poética en la poesía de su primera época (concretamente, en *AME*, en *PL* y en *MS*)?

Antes de entrar en materia, puede ser útil una primera aclaración de carácter general. De acuerdo con la época en que se desarrolla, la poesía que aquí se estudia se centra en el hombre situado o “emplazado”, calificativo que aparece al final de “Destrucción del solitario” de *AME*, y que sirve de título a uno de los poemas de *PL*. Con esta palabra se compendia la serie de circunstancias que circunscriben la vida humana: tiempo, muerte, amor, odio, soledad, por mencionar elementos básicos. Se trata de las coordenadas en que la existencia de antemano se inscribe, esto es, sobre las que no es posible decidir<sup>7</sup>. De tal manera que esta poesía no es ajena a las preocupaciones del hombre cotidiano<sup>8</sup>.

---

espera. / No encadenes a nadie al pie de nunca” (*OCI*, p. 347). En este sentido, las citas podrían multiplicarse, pero este segmento resulta particularmente ilustrativo en lo que toca a la poética del trayecto que constituye uno de los elementos centrales de este trabajo.

<sup>7</sup> En esta tendencia, como rasgo de la poesía de la época, se centra la célebre conferencia que pronuncia Aleixandre en 1955, en representación de la Real Academia Española, para inaugurar el curso del Instituto de España. Entre los poetas ahí mencionados aparece Valente. “Ciñéndome a tan fundamental cuestión [la unidad de la obra que produce la nueva generación poética], yo diría que el tema esencial de la poesía de nuestros días [...] es el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica; el cántico del hombre en cuanto *situado*, es decir, en cuanto *localizado*; localizado en un tiempo, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que le son propios y que, por tanto, la definen” (Vicente Aleixandre, *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, Imprenta Góngora, Madrid, 1955, p. 8).

<sup>8</sup> Como es claro, el enfoque tiene relación con el existencialismo que se centra en las condiciones que circunscriben necesariamente la vida. Esto dicho de forma general; pero es sabido que existen diversas líneas en esta corriente filosófica, por lo que el tema exigiría mayor estudio. Con todo, algo más se puede precisar al respecto: es segura la influencia de Camus, autor próximo a Valente a lo largo de su vida y que desempeña un papel importante en su etapa de formación. También se reconoce la huella de los escritos de Heidegger —de amplia circulación en la época— acerca de la poesía como forma de lenguaje en que el ser se revela. Del interés por Heidegger se encuentran indicios en el Archivo de Valente, por mencionar sólo algunos ejemplos, en la correspondencia con Gutiérrez Girardot a propósito de la traducción de *Hölderlin y la esencia de la poesía*, y en un dossier con material de prensa publicado a propósito de la muerte del filósofo. Lo anterior sin mencionar, por más directa y evidente, la tradición española, de que son figuras sobresalientes Ortega y Gasset, cuyo pensamiento se centra en la determinación histórica de la vida, y María Zambrano, con quien

## 1. Valente y el realismo

A propósito del Premio Adonais que en 1954 se le concedió a Valente por su primer poemario, *AME*, se le hace una entrevista, donde anuncia sus intenciones poéticas. El joven poeta, con una gravedad que sorprende a su edad, se refiere al libro galardonado en estos términos:

[*AME*] No tiene nada de literatura o sólo lo necesario. Es poesía muy sobria. Lo que busco en mi libro es obtener la mayor expresividad con el mínimo de componentes verbales. En este libro el elemento imaginativo casi no existe. Está construido sobre datos reales. Es una poesía de tipo realista. Los temas son episodios reales que aparecen en conversaciones corrientes o fragmentos de las mismas. La poesía no inventa la vida, no puede inventarla<sup>9</sup>.

La inspiración realista de que Valente hace profesión requiere ser examinada con cuidado. A primera vista podría parecer natural, pues el realismo es la corriente dominante de la literatura española en ese momento. Sin embargo, no es del todo comprensible que Valente se sume a esta tendencia, pues en artículos publicados en esos mismos años cuestiona la poesía social, cuya bandera es precisamente el realismo. De espaldas al modelo formalista de poesía, para la que la dificultad es elemento intrínseco y que se dirige a un público minoritario, la poesía de corte social pretende compenetrarse con las inquietudes del hombre concreto, atenazado por la historia. De ahí la necesidad de expresarse directamente, sin complicaciones que obstaculicen la comunicación con la mayoría. Tal como lo concibe la poesía social en boga durante esa época, el realismo implica también solidaridad con las víctimas de la injusticia y protesta ante los atropellos de la autoridad política. Esto último obliga a restringirse a un repertorio limitado de temas, aquellos con que se promueve una causa —entendida ésta en el amplio sentido de lucha por el hombre. Consciente de los límites que puede entrañar esta concepción de lo poético, Valente debate

---

Valente sostiene un fecundo intercambio. A la hora de aproximarse al “realismo” de Valente es preciso tomar en cuenta estos elementos que, independientemente de indicaciones más precisas, forman parte del ambiente cultural del momento.

<sup>9</sup> “José Ángel Valente. Premio Adonais 1954”, (Entrevista al poeta), *Ateneo*, número especial (1955), p. 42, *apud* Oreste Macrí, “Memoria y signos en la poesía de José Ángel Valente”, en Claudio Rodríguez Fer, *José Ángel Valente (El escritor y la crítica)*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 179.

algunos de sus postulados, por ejemplo, que el poeta esté obligado a escribir exclusivamente para la mayoría<sup>10</sup>. Si para hacerlo tiene que simplificar al extremo el lenguaje, equiparando la poesía a la prosa periodística o a la arenga, esto sólo trae consigo el sacrificio de la calidad literaria en aras de ideales que, por sí solos, no justifican al artista. De la causa defendida no se deriva la legitimidad poética, pues no basta situarse en el bando “correcto” para escribir bien. En “Poesía para el pueblo”, artículo que en 1950 publica en *Cuadernos Hispanoamericanos* como respuesta a la carta de un lector donde se condena a los poetas que abdican del deber de comunicarse con el pueblo, Valente explica la confusión implícita en dicho imperativo. En este contexto, se refiere además a la función de la poesía en términos que después desarrolla ampliamente y que aprovecha para titular *Las palabras de la tribu*, su más conocido libro de ensayos:

¿Se trata de hacer poesía? ¿Se trata de hablar al pueblo? La gran función social de la poesía dentro de la comunidad de los hombres es la que los verdaderos poetas de todos los siglos han cumplido: ‘Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu’. La poesía es irrevocablemente un producto de cultura. Por eso a los que no saben leer, de quienes se preocupa también el Sr. Martínez a propósito de un editorial de la revista *España*, lo mejor sería enseñarles<sup>11</sup>.

A la vista de estas declaraciones, contrarias al esquema propugnado por la poesía social y, en ese sentido, ajenas a la tendencia realista que predomina en ese momento en España, sorprende que en la primera oportunidad que se le presenta para dar a conocer su poesía, se

---

<sup>10</sup> En un intento por esclarecer este mismo problema, Machado distingue al pueblo de las “masas”: “No olvidemos que, para llegar al concepto de masas humanas, hemos hecho abstracción de todas las cualidades del hombre, con excepción de aquella que el hombre comparte con las cosas materiales: la de poder ser medido con relación a unidad de volumen. De modo que, en estricta lógica, las masas humanas ni pueden salvarse, ni pueden ser educadas. En cambio, siempre se podrá disparar sobre ellas. He aquí la malicia que lleva implícita la falsedad de un tópico que nosotros, demócratas incorregibles y enemigos de todo señoritismo cultural, no emplearemos nunca, por un respeto y un amor al pueblo que nuestros adversarios no sentirán nunca”, *Juan de Mairena II*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, Madrid, 1998, p. 24. Como es claro, el concepto de “masas” se inserta en un sistema complejo que requeriría un examen cuidadoso; sin embargo, la distinción ilustra acerca de la actitud de Machado respecto a la subordinación de la poesía a la propaganda. Al respecto véase: Manuel Tuñón de Lara, *Antonio Machado, poeta del pueblo*, 1ª ed. 1967, Laia, Barcelona, 1975, p. 284.

<sup>11</sup> “Poesía para el pueblo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 18 (1950), pp. 471-472.

declare realista e insista en anteponer los “datos” y “episodios reales” al “elemento imaginativo”, casi inexistente en el libro, al decir de su autor. Con todo, no se trata de una declaración aislada; pocos años después, en una entrevista de 1961, insiste en que el primer deber de la poesía consiste en el “compromiso con la realidad”, principio a partir del cual descalifica la poesía pura y el arte abstracto, considerados “arte inferior” porque se desentienden de lo real:

En la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida que la ordena, la justifica. En esos tres estadios se inserta, a mi modo de ver, el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad. No hay gran poesía ni ningún tipo de arte superior (es el nuestro en gran parte un tiempo de artes inferiores o menores: poesía pura, arte abstracto, etc.) sin ese compromiso profundo<sup>12</sup>.

A pesar de que las declaraciones de Valente al respecto podrían multiplicarse, no es fácil determinar de qué forma se articula el “realismo” en su obra. Es claro que no pretende documentar la realidad, transcribiéndola del modo más simple posible para ponerla al alcance general, como quisieron hacer los poetas sociales de la generación anterior a la suya; sin embargo, asume que la poesía no es un fin en sí mismo, sino que está obligada a dar cuenta del acontecer histórico, además de revelar zonas de realidad que sólo son accesibles cuando se libera al lenguaje de sobreentendidos que lo condicionan. Como se ve, detrás de la etiqueta de “realismo”, en principio sencilla, subyacen presupuestos complejos que es necesario explicitar si se quiere entender el sentido que esta categoría adopta en su obra. Se trata de un realismo *sui generis*, más relacionado con el problema del conocimiento poético que con las corrientes literarias así denominadas.

En lugar de realismo, en el caso de Valente, tal vez sería mejor hablar de “verdad poética”, estado o cualidad a que la palabra aspira. Este tema, decisivo en la primera etapa del autor, no se ha estudiado directamente. Si bien es cierto que se alude a él tangencialmente en diferentes contextos, por ejemplo, al hablar del impulso reflexivo de su poesía —enfoque al que con más frecuencia ha acudido la crítica—<sup>13</sup>, no se especifica la

---

<sup>12</sup> “José Ángel Valente en ‘El ciervo’”, *Índice de artes y letras*, 146 (1961), p. 18.

<sup>13</sup> Se han ocupado de la índole autorreferencial de la poesía de Valente, entre otros: Ellen Engelson Marson, *Poesía y poética de José Ángel Valente*, Eliseo Torres & Sons, Nueva York, 1978; Miguel Mas, *La escritura material de José Ángel Valente*, Hiperion, Madrid, 1986; Anita Hart, *José Ángel Valente's search*

relación de la verdad con el “realismo” en que se adscriben los tres primeros libros de Valente. También es claro, que así formulado, el problema se sitúa en la línea de la poesía como conocimiento que, como se sabe, constituye el presupuesto básico de la poética del autor. Sin embargo, teniendo en cuenta la extensión y complejidad de este tema, procede interrogarse acerca de la insistencia con que se apela a la verdad, en contextos muy diversos, en la etapa que aquí se estudia, lo que no sucede por ejemplo, con la belleza de la que, en principio, también se podría hacer mención.

Para entender el lugar de las cuestiones antes señaladas en la obra de Valente, hace falta detenerse, aunque sea someramente, en las líneas que va a desarrollar a lo largo de su trayectoria, presentes desde la estrofa inicial de “Serán ceniza...”, poema con que se abre su primer libro, en cuyo título es clara la presencia de Quevedo. Aunque más adelante se volverá sobre estos versos, resulta útil mencionarlos en esta introducción, pues, al decir de su autor, contienen el designio que prevalece a lo largo de su trayectoria<sup>14</sup>:

---

*for poetic expression* (tesis doctoral inédita), Florida State University, 1986; Leopoldo Sánchez Torre, “Indagación y tanteo: la propuesta metapoética de José Ángel Valente”, en *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Universidad de Oviedo, 1993. Sobre el mismo tema tratan varios de los estudios publicados en: Claudio Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente*, Taurus, Madrid, 1992.

<sup>14</sup> En efecto, al volver la vista al camino recorrido, Valente constata que en este primer poema se encuentra ya cifrado el destino de su obra. Así lo comenta en la lectura que ofrece en la Residencia de Estudiantes el 13 de abril de 1989, con ocasión de los veinticinco años de la muerte de Alberto Jiménez Fraud: “La voz poética viene de lo que antes he llamado un no lugar, viene del desierto, real o simbólico, de la desnudez, de la transparencia, de la errancia incondicionada del ser. [...] Sólo mucho más tarde, mucho después de haber escrito el primer poema de mi primer libro, advertí que ese lugar originario de la palabra aparecía y se constituía justo y precisamente en el primer verso del primer poema de mi primer libro; y a su lectura me remito ahora” (*La voz de José Ángel Valente. Poesía en la Residencia*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2001, p. 19). De forma muy parecida, casi repetición literal, se refiere a su primer poema en una de sus últimas apariciones en público, en la lectura de poesía que dio en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 15 de enero de 1999: “El desierto es el lugar de la manifestación de la palabra y de comparencia ante la palabra. [...] Sólo mucho tiempo después de haberlo escrito advertí que ese lugar, que hoy considero ciertamente el lugar originario de la palabra poética, se constituía en el primer verso del primer poema de mi primer libro” (*José Ángel Valente. Palabra y materia. La voz del poeta*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 26).

Cruzo un desierto y su secreta  
desolación sin nombre.  
El corazón  
tiene la sequedad de la piedra  
y los estallidos nocturnos  
de su materia o de su nada<sup>15</sup>.

En estos versos inaugurales queda plasmado el gesto característico del autor, que se traduce como disposición al exilio por la que se incursiona en el desierto —espacio simbólico donde es preciso enfrentar la soledad y la incertidumbre. Gracias a este ejercicio, se procura la distancia respecto al conjunto de referencias que hasta ese momento constituían su identidad. Sólo en el desierto, dominio desconcertante por inabarcable, se manifiesta la falta de significado del habla cotidiana, por lo regular cargada de convenciones, que es preciso depurar para que se transforme en genuina palabra, esto es, en expresión incondicionada o poética. De ahí que el desprendimiento del propio medio, y de las fórmulas verbales en que cristaliza, pase a ser el preámbulo obligado del quehacer poético.

La aridez o dificultad del desierto remite también a la carencia del nombre, que se transforma en dirección hacia la que se avanza. Distinto del lenguaje habitual, el “nombre” serviría para designar las zonas de experiencia que se abren precisamente al iniciar el recorrido que culmina en la elaboración del poema. Dicho proceso entraña sacrificio, pues al deslindarse de la perspectiva vigente en su medio, el poeta necesariamente se distancia de sí mismo<sup>16</sup>. Por esto, el éxodo, más que a la salida de un espacio geográfico, refiere al movimiento por el que el poeta emigra de su propio ser.

¿Qué empuja al poeta a someterse a este trance? La necesidad de acceder al campo donde la palabra pueda desplegarse sin trabas, imperativo que se manifiesta, por ejemplo, en el primer libro de ensayos de Valente, *Las palabras de la tribu* (1971), cuyo título inmediatamente evoca la necesidad de depurar el lenguaje propugnada por Mallarmé. No está de más decir que resulta paradójico evocar a Mallarmé en este contexto. Es cierto que

---

<sup>15</sup> *OCI*, 69.

<sup>16</sup> El sacrificio poético remite, en última instancia, al imperativo de “hacerse otro”, impulso que se cumple de modo paradigmático en García Lorca, con quien Valente coincide en esta voluntad de transformación continua.

ambos pretenden depurar el lenguaje, vaciándolo de significaciones impuestas que obstaculizan la fidelidad de la expresión; pero para el primero esta maniobra se encamina al establecimiento de un orden autónomo, desligado de la responsabilidad histórica, mientras que el segundo postula que la crítica del lenguaje lleva implícita la denuncia del estado de cosas del que deriva la falsificación verbal. En este sentido, el designio poético de Valente se cifra en el ensanchamiento de la libertad, tanto en el plano colectivo como en el individual.

En el pasaje que aparece al frente de *Punto cero (Poesía 1953-1971)* —volumen que recoge la primera fase poética del autor— se trasluce una intención semejante a la del título antes comentado; posteriormente, estas frases se transforman en lema de toda la poesía de Valente, a la que anteceden en la edición de las *Obras completas*.

La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad.

(De un diario anónimo) (*OCI*, 65).

Al situar el punto de partida de la obra en una coordenada que designa la ausencia de antecedentes, Valente da a entender que en poesía no se trabaja con un lenguaje previamente constituido, sino que la actividad poética remite —independientemente de los temas a que se aboque— a un estrato verbal en que el significado depende de la crítica mediante la que se devuelve a la palabra su virtualidad originaria. Tal ejercicio repercute en el lector, quien al entrar en contacto con el poema participa de la experiencia del “desierto”, es decir, de la desorientación que antecede al ejercicio poético, accediendo por este camino a zonas ignoradas de sí mismo y del mundo. De modo que el descondicionamiento de la palabra no sólo incide en el autor, sino que alcanza también al destinatario de la poesía.

Las ideas de Valente sobre la función de la poesía y el proceso creador, se apuntan, como se vio, en los versos con que inaugura su producción poética, y también quedan señaladas en los títulos de las recopilaciones de verso y prosa que constituyen la primera etapa de su obra. Así se conquista el estado de indeterminación mediante el que la palabra recobra su “virtud”, es decir, la capacidad de movilizar la conciencia del lector, e incluso de establecer nuevas relaciones en el plano social.

En este contexto, puede hablarse de “destrucción”, a la que se recurre para abolir los esquemas que impiden explorar de modo efectivo la realidad, ya que el lenguaje cargado de connotaciones previas encubre el mundo en lugar de revelarlo. Esta operación equivale a generar las condiciones que hacen posible la manifestación de lo real. De aquí deriva la tensión hacia la objetividad o “realismo” en Valente, que se traduce en la defensa del valor cognoscitivo de la poesía. Realismo significa, por tanto, aguardar a que las cosas comparezcan en el proceso creativo, en lugar de fijar por anticipado la dirección por la que la poesía debe discurrir. De lo contrario, se toma como realidad aquello que previamente se había estipulado como tal, dejando de lado aquello que no responde a lo que se espera encontrar.

Además de la crítica del lenguaje, en la poética de Valente destaca el esfuerzo por transformar la voz individual en “canto”, es decir, en palabra que dé cabida a la comunidad. Así, el entorno ocupa el primer plano, en lugar de transformarse en pretexto para la proyección sentimental de una voz ensimismada. Sin embargo, esta operación requiere luchar con el lenguaje para depurarlo de puntos de vista previos que enturbian la expresión<sup>17</sup>. De ahí que la actitud reflexiva respecto al lenguaje y el desplazamiento del sujeto sean inseparables. En este contexto se inscribe la cuestión del realismo en la poesía de la primera época de Valente. La intención de desplazar al sujeto es constante en Valente, pero se pone en práctica de modo diverso a lo largo de su obra. Por ello, parte de mi trabajo consistirá en establecer las similitudes y diferencias que existen, en lo que respecta a este asunto, en los libros que aquí se estudian.

---

<sup>17</sup> De ahí la tensión entre sujeto histórico y sujeto poético que recorre toda la obra de Valente, asunto que, como ha señalado José Olivio Jiménez, resulta decisivo en la primera fase de su poesía (“Lucha, duda y fe en la palabra poética: a través de *La memoria y los signos* (1966), de José Ángel Valente”, *op. cit.*, pp. 223-242). En sentido estricto, corresponde al sujeto poético hablar con verdad; en cambio, la expresión del sujeto histórico está condicionada por las limitaciones del punto de vista particular. Pero como estas dos instancias no pueden deslindarse por completo, la actividad poética se concibe como lucha constante por “amortiguar” la voz individual. Como también apunta Olivio Jiménez, este conflicto a veces se resuelve por medio del diálogo entre las dos instancias mencionadas. A partir de esta observación, puede conjeturarse que en ocasiones Valente recurre, como tantos otros poetas contemporáneos, a la creación de un personaje para trascender el propio punto de vista.

## 2. El poeta como crítico

Si el presente trabajo inicia con un capítulo dedicado a estudiar no la poesía de Valente, sino sus primeros ensayos críticos, es porque, como se acaba de ver, éstos resultan muy útiles para reconstruir el contexto en que surge su poesía y en que se desarrollan las inquietudes a las que responde. Además, partiendo de sus opiniones sobre la poesía que en ese momento se produce y, en general, sobre distintos temas culturales, es posible situar la primera fase de su poesía, sin proyectar sobre esta fase de la obra de Valente nociones que sólo adquieren forma definitiva posteriormente. En suma: la revisión de los ensayos tempranos permite delimitar motivos centrales, así como procedimientos críticos que iluminan la actitud poética de Valente en los años de formación. A diferencia de los ensayos de madurez, en los primeros artículos se adivinan las cautelas y vacilaciones propias de un escritor que trata de descubrir su camino, al mismo tiempo que descifra la ruta por la que transitan, con menor o mayor éxito, sus contemporáneos. Hay trazos que lo retratan de cuerpo entero, por ejemplo, la denuncia de las camarillas literarias y el rechazo a ser considerado parte de un grupo, lo que a su parecer es índice de arribismo y falta de personalidad. En otros momentos, en cambio, desconcierta el entusiasmo con que recibe un nuevo libro de poesía, pues no es muy dado a efusiones ni a elogios. Lo vemos además inmerso en el ambiente literario de la época, aun cuando insista, como ya se comentó, en deslindarse de grupos y generaciones.

De la lectura de los ensayos tempranos se desprende que la relación con la patria es problemática desde el primer momento. Valente establece que el lugar al que podría pertenecer, en caso de que exista, no está dado de antemano, sino que tiene que ser constituido por medio de la palabra, y sólo después de un largo trayecto. Al respecto, no es del todo pertinente recurrir a datos biográficos, pues en diversas ocasiones nuestro autor se pronuncia acerca de la falta de relevancia de la vida, en comparación con la obra<sup>18</sup>. Sin embargo, no está de más señalar el sentimiento de extrañeza que Valente experimenta ante

---

<sup>18</sup> Sobre la improcedencia del criterio biográfico, resulta bastante ilustrativa la entrevista al autor de Milagros Polo, donde a preguntas muy concretas, se responde de forma cifrada, en un tono que coincide con la declaración de Valente que antecede a las respuestas: “De la propia vida, más que nada, se habla *ex persona*, es decir, a través de la máscara del actor. ¿Y cuál de los personajes que fuimos o no fuimos o quisimos o nunca quisimos ser vamos a representar? Hablar de la propia vida es entrar de lleno en el territorio de la ficción” (Milagros Polo, *José Ángel Valente. Poesía y poemas*, Narcea ediciones, Madrid, 1983, p. 23).

el medio de que procede, se transforma en distancia efectiva que abarca la mayor parte de su vida<sup>19</sup>. De hecho, sale de España en 1955 rumbo a Inglaterra, donde se integra al Departamento de Español de la Universidad de Oxford. En 1958 se traslada a Ginebra, ciudad en que trabaja como traductor para la Organización de las Naciones Unidas. A partir de 1975 reside en Francia, donde permanece hasta 1985, cuando reside alternativamente entre Ginebra, París y Almería, cuya luz celebra en sus últimos versos. Como se deduce de sus primeros artículos, entre los cuales hay varios donde aplaude la teoría de Américo Castro sobre la triple raíz de la cultura española, siempre lo sedujo la plural geografía del sur de España, punto de confluencia de árabes, judíos y cristianos<sup>20</sup>. José Ángel Valente muere en el año 2000 en Ginebra.

Este breve repaso biográfico muestra que la mayoría de las colaboraciones de Valente para distintas revistas españolas a lo largo de los primeros años de su carrera, así como los libros de poesía con excepción del primero, fueron escritos en el extranjero. Es bastante probable que Valente se aparte de España por razones políticas; sin embargo, en esta decisión también pudo influir su actitud ante la poesía, ya que desprenderse del medio

---

<sup>19</sup> La producción en gallego del autor, reunida en *Cántigas de Alén*, así como su proximidad con Galicia en la última fase de su vida, que se plasma paradigmáticamente en la donación de su archivo y de su biblioteca a la Universidad de Santiago de Compostela, se ha visto como una final reconciliación con el propio origen. Ilustra este aspecto uno de los poemas de dicho libro, donde la mención de la madre se hace extensiva a la lengua y tierra natales: “Escucha, madre, he vuelto. / [...] / Volví. Nunca había partido. / Alejarme tan sólo fue el modo / de quedar para siempre” (*OCI*, p. 508. En la página siguiente aparece la versión original en gallego). Sin restar crédito a este evento en el orden personal, desde la perspectiva poética no parece que el conflicto que representa el lugar, por la fijeza que éste implica, sea completamente superado. Pueden encontrarse huellas de esta ambivalencia incluso en el poema antes citado, pues la dialéctica que se establece entre ida y regreso bastaría para mostrar lo problemático de la situación.

<sup>20</sup> Valente recibe con entusiasmo las aportaciones de Américo Castro, como se muestra en la reseña publicada poco después de la aparición de *La realidad histórica de España*. Entre los aspectos que más le llaman la atención, está la actitud interrogativa de Castro a la que se refiere en estos términos: “Si tuviésemos que fijar en una sola frase su apasionante perfil, nosotros escogeríamos, de las 650 páginas que aproximadamente componen *La realidad histórica de España*, estas breves palabras: ‘A la historia de España hay que hacerle preguntas que pueda responder; preguntas de vida, no de libro’” (“Una nueva versión de España en su historia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 68-68 (1955), p. 269). La misma actitud se adivina en la incursión que el mismo Valente emprende por la historia española, principalmente en los años que siguen a su salida de España en 1955 y que corresponden a la composición de *PL* (1960) y *MS* (1966).

lingüístico en que nació y se educó, equivale a doblegar el apego del sujeto a la propia perspectiva. El exilio forma parte de la disciplina a la que se somete Valente por fidelidad a la poesía. El esfuerzo por acceder a la palabra capaz de revelar zonas ocultas de lo real, incluido el propio ser, y que sólo pueden ser conocidas mientras se elabora el poema, se traduce, en su caso, en actitudes tajantes.

### **3. Justificación del corpus**

Al capítulo dedicado a los primeros ensayos de Valente seguirán los tres capítulos centrales de este trabajo, en que se analizarán, uno por uno, los tres primeros libros del poeta: *AME* (1955), *PL* (1960) y *MS* (1966), siempre con el propósito de examinar la forma en que el autor va plasmando su “verdad poética”. Sobre la decisión misma de limitar el estudio a estos tres títulos tal vez fuese conveniente hacer un breve comentario, pues es del todo pertinente preguntarse si los tres libros mencionados forman un “bloque”, lo que justificaría que se les considere en conjunto.

Al respecto, conviene ir de lo más simple a lo más complejo. En efecto el criterio más obvio de la selección es el cronológico, según el cual la primera fase de Valente coincide con sus tres primeros libros, que abarcan un periodo de aproximadamente diez años, de 1955 a 1966 —aunque en sentido estricto sería más amplio, pues la composición de *AME* data de 1953. A la hora de justificar dicha selección, a las fechas es preciso añadir el objetivo del trabajo, que consiste en precisar los rasgos distintivos del “realismo” de Valente. Lo anterior sólo podía explorarse en la primera fase del autor que se inscribe, con todas las salvedades del caso, dentro de la mencionada tendencia, que predominó en la poesía española de posguerra. En cambio, la obra de Valente difícilmente podría asociarse en etapas posteriores con el denominado “realismo”.

Dicho esto, queda pendiente justificar el corte que se hace en *MS*. Al proceder así se recurre a un criterio que se podría llamar de “composición”. La estructura de *AME*, *PL* y *MS*, responde al modelo de división por secciones; estos tres libros, además, reúnen material que corresponde a un periodo determinado y se organiza de manera secuencial. Según los datos que proporciona Andrés Sánchez Robayna en la edición de la poesía completa, lo escrito entre 1953 y 1955 corresponde a *AME*; el material compuesto entre

1955 y 1960 a *PL*; y, finalmente, la producción de 1960 a 1965 a *MS*. Por tanto, los tres libros seleccionados tienen en común la estructura y la organización periódica, a lo que se añade la proximidad “natural” que deriva de la contigüidad.

No puede decirse lo mismo de los tres siguientes libros de Valente: *Siete representaciones* (1967), *Breve son* (1968) y *Presentación y memorial para un monumento* (1970)<sup>21</sup>, ya que cada una de estas colecciones constituye una totalidad bien definida y obedece a un esquema propio. A partir de la serie de los siete pecados capitales que corresponden a los siete poemas de que consta, en *SR* se lleva a cabo una lúcida crítica de las costumbres. Aunque ahí se mantiene el armazón tradicional, al que inmediatamente remite la enunciación de los vicios denostados, el enfoque, en que destaca la precisión psicológica por la que se pone al descubierto la podredumbre social, no coincide con una visión convencional de la moral y escapa a valoraciones previsibles. Así, la envidia, por mencionar un ejemplo, se asocia con la falta de centro, un asunto que es decisivo para Valente y al que dedica páginas espléndidas en sus ensayos<sup>22</sup>. En el primer poema de *SR* se desciende hasta la génesis de esta pasión con notas graves: “En el desasosiego / de ser sin nunca tener centro, / en láminas heladas sin dimensión de fondo, / en imágenes planas que crecen hasta el cielo / de la pasión del hombre, nunca suya, / nace la envidia” (*OCI*, p. 224).

La sátira política que se lleva a cabo en *PMM* requiere también de una estructura específica que la transforma en pieza autónoma. Nos encontramos ante un *collage*, elaborado con fragmentos de discursos políticos, religiosos, de propaganda en general, mediante los que se exhibe la precariedad intelectual y moral de los totalitarismos. En esta secuencia se recurre a la exposición directa, pues las palabras que se reproducen de por sí delatan a quienes las pronunciaron.

En contraste con lo que sucede en *SR* y *PMM*, los poemas de *BS* no son interdependientes, se reúne ahí la producción de un largo periodo, de 1953 a 1968. Como se ve, cronológicamente *BS* coincide con los libros aquí estudiados, pero los materiales de que

---

<sup>21</sup> En lo sucesivo me refiero a estos libros con las siglas *SR*, *BS*, *PMM* respectivamente.

<sup>22</sup> Al respecto véase: “Lorca y el caballero solo” de *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI de España, Madrid, 1971, pp. 117-126; y “La piedra y el centro” de *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Barcelona, 1991, pp. 15-18.

consta se destinan a otra colección. Sería necesario un estudio detallado para establecer las características de este libro heterogéneo, compuesto por tres secciones. La primera, está marcada por la poesía tradicional, línea en que Valente se revela como maestro. En composiciones breves de gran sencillez alcanza momentos de notable lirismo. En la segunda, se reúnen poemas de inspiración erótica; finalmente, en la tercera, se reúnen poemas en que destaca la voluntad de ruptura.

Hasta aquí lo que corresponde a los tres libros que suceden a *MS*. Procede ahora referirse a los tres posteriores que sí forman un grupo, pues pertenecen a una etapa de transición previa a *Material memoria* (1979), el libro al que preceden y de donde arranca la segunda parte de la obra de Valente<sup>23</sup>. Se trata de *El inocente*, compuesto entre 1967 y 1970, *Treinta y siete fragmentos* en 1971, y por último, *Interior con figuras* que se escribe entre 1973 y 1976. Basta un repaso breve para comprobar que el “realismo” cuyo significado se pretende esclarecer en este trabajo ya no se encuentra en esta fase en un estado tan “puro” como en *AME*, *PL* y *MS*. Por ello, no resultaba conveniente incluirlos en la investigación. Andrés Sánchez Robayna —a quien se sigue muy de cerca en lo relativo a las etapas de la obra de Valente—, se refiere a este punto en el “Prólogo” de *El fulgor*, antología que abarca prácticamente la trayectoria integral de nuestro autor<sup>24</sup>. En el repaso que hace de esta obra, señala como claro punto de inflexión *Material memoria*; pero más que la clasificación por etapas, interesa determinar en qué consiste el giro que se produce en la obra del autor. De acuerdo con Sánchez Robayna, a partir de *Material memoria*,

---

<sup>23</sup> Para evitar confusiones, es necesario hacer un breve seguimiento de este libro. Aunque en la edición de Alianza en 1999, la que más ha circulado de la obra de Valente, aparece en el tomo al que da título: *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, anteriormente se había incluido en la segunda edición de *Punto cero* de Seix Barral, publicada en 1980. De modo que en esta última edición *Punto cero* consta de diez libros, no de los nueve que aquí se mencionan. Esto refuerza lo dicho acerca de la continuidad de entre *SR*, *BS* y *PMM* y *Material memoria*, a la que anteceden en una de las fases de organización de la obra del autor.

<sup>24</sup> Al respecto es muy interesante también la propuesta de Claudie Terrason, quien señala la continuidad que existe en la primera fase de la obra de Valente, entendida de modo amplio, ya que estudia los diez primeros libros del autor, reunidos, como ya se señaló, en la 2ª. edición de Seix Barral de *Punto Cero*. (Cfr. *Étude du signifiant poétique dans l'oeuvre de José Ángel Valente (Punto cero): une esthétique du dénudement*, Tesis doctoral, Université de Paris IV, Sorbonne, 1998, p. pp.362-365).

Valente se decanta hacia el fragmentarismo y la “suspensión del sentido” que ya se insinúan en libros previos:

Tanto algunos poemas de este libro [*El inocente*] como otros de *Treinta y siete fragmentos* (1972) y de *Interior con figuras* (1976) anuncian con claridad el rumbo que esta obra iba a adoptar en años sucesivos, a partir de *Material memoria* (1979).

Se anunciaba en aquellos libros, en efecto, el escoriamiento de esta obra tanto hacia una radical fundamentación metafísica como hacia un fragmentarismo no menos radical, inscrito en lo que el propio autor ha llamado “estética de la retracción”, es decir, las formas breves propias de un sector de la poesía, la pintura o la música contemporánea<sup>25</sup>.

Así, los libros publicados entre 1970 y 1976, aunque desde el punto de vista de la composición *El inocente* remonta a 1967, se apartan de la fase aquí estudiada, pues en su tono y orientación se reconoce ya al Valente de la madurez. Como ejemplo, se puede poner la estructura de *Treinta y siete fragmentos*, donde desde el título resulta patente el fragmentarismo a que antes se aludió. Además, los poemas “Material memoria I” y “Material memoria II”, marcan la continuidad entre este libro y los siguientes, cuyo título anticipan. Definitivamente, ya no estamos ante el joven poeta que se compromete de lleno con lo real, no estrictamente en la línea de la “fundamentación metafísica” a que se refiere Sánchez Robayna para caracterizar la obra posterior, sino como respuesta a las inquietudes de la época que se traduce en la crítica de la historia individual y colectiva.

Valente se desplaza posteriormente hacia otras posiciones, que gráficamente se podrían describir como promontorios o sitios de mayor elevación. Sin dejar de preocuparse por el entorno, parece más deslindado de cuestiones inmediatas y se acentúa su búsqueda verbal. No es cosa de abundar ahora en este “adelgazamiento” de la palabra que opera Valente, pero sí resulta oportuno señalar la distancia que media entre la fase aquí estudiada y las posteriores incursiones del autor.

A modo de conclusión, cabe afirmar que los nueve primeros libros de Valente se pueden agrupar en tres series: *AME*, *PL* y *MS*, que por su semejanza de estructura, tono e intención

---

<sup>25</sup> “Prólogo” en José Ángel Valente, *El fulgor. Antología poética (1953-1996)*, selección de Andrés Sánchez Robayna, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998, pp. 12-13.

integran la fase inicial del autor, la específicamente vinculada con el realismo. En segundo lugar están *SR*, *BS* y *PMM*, que por los motivos antes señalados no forman un conjunto: el primero y el tercero son piezas autónomas, y el tercero reúne material heterogéneo de etapas diversas. Por último están *El inocente*, *Treinta y siete fragmentos* e *Interior con figuras*, donde se encuentran rasgos que alcanzan pleno desarrollo posteriormente.

Este trabajo se elaboró a partir las ediciones originales de *AME*, *PL*, y *MS*. Sin embargo, en las citas se remite a la edición de las *Obras completas I*, con la sigla *OCI* seguida del número de página. Este primer volumen de las *Obras completas* de Valente reúne la poesía, el relato y las traducciones: *Obras completas I. Poesía y prosa*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Círculo de Lectores, Barcelona, 2006. Sólo excepcionalmente se encuentra alguna discrepancia entre las ediciones originales de *AME*, *PL* y *MS* y *OCI*, que se señala en las notas. Se procede así porque tomar como base *OCI* facilita considerablemente la consulta, pues las primeras ediciones de los libros seleccionados son difíciles de conseguir. Además, dicha edición, que puede considerarse definitiva, permite el acceso a poemas sueltos o que antes habían permanecido inéditos.

## CAPÍTULO I

### SOBRE LOS PRIMEROS ENSAYOS DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE BOSQUEJO DE UNA POÉTICA

Valente publica entre 1949 y 1970 numerosos artículos. A pesar del interés que ofrece para el estudio de su primera poesía, buena parte de este material no ha sido recogido en libro, y en consecuencia, tampoco ha sido muy estudiado. (*Las palabras de la tribu*, que se publica en 1971, recoge sólo una parte muy pequeña del conjunto ensayístico de aquellos años). Estos ensayos tempranos brindan información abundante sobre el joven escritor y el contexto en que se desarrolla. Pero no es éste su único interés. Además permiten aproximarse a Valente desde cuestiones particulares, en lugar de partir de discusiones conceptuales a las que se prestan los procedimientos más llamativos del poeta: crítica del lenguaje y también el descenso a la noche, la muerte y el vacío, relacionados con la mística y también con la teoría deconstructivista que, como se sabe, cuestiona la noción de yo entendido como identidad inamovible y cerrada<sup>1</sup>. Lector voraz, Valente estudia a fondo,

---

<sup>1</sup> El proceso de des-estructuración del sujeto en la poesía de Valente ha sido concienzudamente estudiado por Marcela Romano en: “La media voz: el tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González”, en Marta Ferrari, Marcela Romano y Laura Scarano, *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Biblos, Buenos Aires, 1994, pp. 109-148. Para esta autora, en Valente conviven dos impulsos contradictorios: de un lado, la convicción romántica de que la poesía es un tipo de discurso superior y, en consecuencia, el poeta, portador de la “Palabra”, posee una misión también trascendental; de otro, la acendrada conciencia crítica, que se traduce en un progresivo desencanto del lenguaje, cuyos límites resultan cada vez más patentes. De esta manera, se produce una grieta entre la teoría de Valente, que descansa en el presupuesto de la facultad reveladora del lenguaje poético, y la escritura en

como se sabe, la obra de san Juan de la Cruz o del quietista Molinos, y en general las diversas tradiciones de la mística; pero ahí no se agota su curiosidad: se adentra en las principales corrientes del pensamiento contemporáneo, tanto en el campo de la teoría literaria y la lingüística, como en el de la filosofía. Debido a este bagaje conceptual, resulta fácil derivar en la discusión teórica al aproximarse a Valente. En efecto, dicho enfoque no se puede evitar del todo en el estudio de su obra, en la que se discuten asuntos que se prestan a la especulación, entre otros, la naturaleza del lenguaje en general y la del poético en particular, o los alcances de la libertad humana. Sin embargo, por este tipo de discusiones no hay que desatender lo específicamente literario<sup>2</sup>. Por ello, el propósito de la primera parte de este capítulo consiste en averiguar el significado de los principios de que parte Valente, por ejemplo, la inflexión crítica de la poesía, en el contexto de la poesía española de los años 50; de ese modo se evitan las aseveraciones generales que dicen poco acerca de los rasgos de escritura de un autor. Las partes segunda y tercera, en cambio, tienen como fin desarrollar asuntos específicos, por ejemplo, la noción de “lugar” y la

---

que se materializa, que se transforma en el escenario donde se exhibe la impotencia de la palabra para cumplir con su trascendental cometido. Desde esta perspectiva, explorada de modo incisivo en el trabajo citado, la trayectoria de Valente está marcada por el desencanto. Inicialmente, se desconfía de la posibilidad de comunicarse con los demás por medio de la palabra poética, remanente de la poesía social que la autora advierte en *PL*. Posteriormente se desconfía del poder de la poesía para producir cambios en la historia. Y finalmente se desconfía de la capacidad representativa del lenguaje. Estas sucesivas crisis empujan a Valente al límite del silencio, reducto en que sólo cabe indicar o señalar, es decir, apuntar hacia lo que no puede ser dicho. Como se ve, Romano trata cuestiones fundamentales de la poética de Valente. Hay que advertir, con todo, que se trata de un estudio teórico, por lo que prescinde del análisis de los poemas. Sobre la trayectoria del sujeto hacia el vacío también puede consultarse: Rafael Morales Barba, “Entre la centralización y la evaporación del yo. (Unas notas sobre el ‘yo’ fictivo de Valente en el contexto de la lírica contemporánea)”, en Teresa Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Cátedra-Ministerio de Cultura, Madrid, 1995, pp.79-100.

<sup>2</sup> Ejemplar en este sentido resulta el estudio de Santiago Daydí-Tolson: *Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente*, University of Nebraska, Lincoln, 1984, donde acota dos de los procedimientos característicos de Valente: la construcción de voces con que marca distintas perspectivas, y la “resonancia”, categoría que incluye recursos que van desde el paralelismo y la rima, hasta la intertextualidad. El primer procedimiento estudiado ilumina acerca del “realismo” a que apunta Valente, pues la construcción de la voz se debe a la necesidad de tomar distancia para que el objeto emerja desde sí mismo o, al menos, desde una perspectiva distinta a la del autor —entendido como sujeto biográfico.

crítica del abstraccionismo, que por la relación estrecha que guardan con el tema del “realismo” en la primera poesía de Valente, resultan centrales para la investigación. En una breve sección final se presentan las conclusiones provisionales acerca de la primera fase de la ensayística del autor.

El capítulo se centra preferentemente en los ensayos que Valente escribe en la década de los cincuenta. Con excepción de “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética de medio siglo”, publicado en *Índice de artes y letras* en 1957, y de “César Vallejo, desde esta orilla” y “Antonio Machado, la Residencia y los Quinientos”, ambos de 1960, publicados en *Índice e Ínsula* respectivamente, ninguno de los ensayos de esta época se recoge en *Las palabras de la tribu* (1971). Así, el autor deja en el olvido una cantidad considerable de trabajos de los que, hasta donde tengo noticia, no vuelve a ocuparse, quizá porque se trata de aproximaciones juveniles a temas y autores que requieren un examen más acucioso, o a los que pasados los años ya no concede interés. Dejando de lado la cuestión del valor que Valente atribuye a sus textos tempranos, que no es posible dirimir ahora, conviene señalar que los artículos escritos entre 1950 y 1960, son de suma utilidad para mi trabajo porque permiten adentrarse en las exploraciones poéticas que constituyen el punto de partida de este poeta.

## **1. El crítico en su contexto**

Como muestra de los diversos aspectos que aparecen en dicho material, enumero ahora algunos de los autores y problemas de que Valente se ocupa en sus colaboraciones para *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Índice de artes y letras*, e *Ínsula*, principalmente. Los temas y el modo de desarrollarlos dependen, en parte, de la revista en que el artículo va a publicarse. Como es natural, la mayor parte de los artículos publicados en *Cuadernos Hispanoamericanos*, se refieren a la literatura hispanoamericana, aunque ahí también aparecen, por ejemplo, reseñas de los Festivales de Cine Italiano organizados en Madrid, la crónica de una estancia en Roma, así como poemas después recogidos en libro. A diferencia de lo que ocurre con los publicados en *Ínsula* e *Índice de artes y letras*, ninguno de los artículos que prepara para *Cuadernos Hispanoamericanos* se incluye en *Las*

*palabras de la tribu*; se trata de reseñas más o menos breves y de comentarios sobre temas discutidos en libros de aparición reciente.

En los artículos que aparecen en *Ínsula* se desarrollan de modo amplio diversas cuestiones, sobre todo las relacionadas con la cultura y la literatura española del momento<sup>3</sup>. Varios de ellos, por ejemplo, se dedican a figuras que forjan la tradición liberal en España<sup>4</sup>. En esta publicación aparecen los estudios más ambiciosos de Valente, por lo que no es de extrañar que de aquí procedan 13 de los 29 artículos que conforman *Las palabras de la tribu*; del resto, tres provienen de *Índice de artes y letras*, y dos de *Revista de Occidente*; los demás aparecen antes en revistas diversas —excepto “Poesía y comunicación”, incluido en *Poesía última (1963)*, antología preparada por F. Ribes —, o se publican por primera vez en el libro. Con todo, Valente en *Ínsula* también escribe artículos sueltos, donde desarrolla asuntos que escapan a las polémicas sobre la identidad nacional o el destino de las letras españolas: por ejemplo, la reseña de *Los de abajo* de Azuela, novela de la que destaca la “gran eficacia plástica” y el “oído experto” del autor mexicano que se manifiesta en el modo como reproduce el habla popular<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ínsula* se funda en enero de 1946, siendo Enrique Canito su director, y José Luis Cano, su secretario. Por la independencia de su enfoque y por su actitud abierta, se vuelve referencia obligada en el estudio de las letras españolas de posguerra. En *Ínsula* se publican todos los géneros, números de homenaje a los autores del exilio, poetas consagrados y también las nuevas voces del momento, entre otras líneas editoriales. Los numerosos colaboradores incluyen figuras como Dámaso Alonso, Concha Zardoya, Alonso Zamora Vicente, Ricardo Gullón, Ramón de Garciasol, José Domingo, Jorge Campos, Leopoldo de Luis y Domingo Pérez-Minik, pero también contemporáneos del propio Valente, como José María Castellet, José Manuel Caballero Bonald y Juan Goytisolo. Para más información al respecto, véase Josefà Gómez Sempere, *Índices de la revista Ínsula (1946-1980)*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Panoramas Bibliográficos de España, 4, Madrid, 1983.

<sup>4</sup> Con excepción de “Antonio Machado, la Residencia y los Quinientos”, que es de 1960, el conjunto de ensayos dedicado a los protagonistas del cambio cultural animado por la Institución Libre de Enseñanza, incluidos en el tercer apartado de *Las palabras de la tribu*, se escribe entre 1964 y 1965. Las fechas coinciden con la preparación y aparición de *MS*, donde se da un lugar especial a este capítulo de la historia intelectual española, cuya contrapartida sería la crítica al “tiempo de miseria” de la posguerra.

<sup>5</sup> “La Revolución Mejicana y el Descubrimiento [sic] de ‘Los de abajo’”, en *Ínsula*, 114 (1955), pp. 3-4.

Los ensayos publicados en *Índice de artes y letras* quizá son los que mejor reflejan el ambiente español de la época<sup>6</sup>. A diferencia de *Ínsula*, esta revista no es exclusivamente literaria: ahí se discuten también cuestiones políticas y religiosas que dejan traslucir el desconcierto que a raíz de la guerra se ha extendido en la sociedad. En esta publicación Valente trata temas que van desde la inspiración liberal de la todavía incipiente Comunidad Europea, hasta el intercambio de escritores árabes y españoles en Marruecos, pasando por una crónica de Oxford y el relato de un episodio olvidado de la vida de Mallarmé: su estancia en Avignon donde se relaciona con el grupo de provenzalistas que a fines del XIX preside Mistral. El material reunido en *Índice de artes y letras* resulta particularmente útil para distinguir las líneas por las que discurre la poesía en España en los años 50. En el primero de los tres artículos sobre Aleixandre que ahí publica, “Trayectoria ejemplar del

---

<sup>6</sup> Es necesario situar *Índice de artes y letras*, pues de las revistas en que más asiduamente colabora Valente, resulta la menos conocida, al menos fuera de España. La información que a continuación se ofrece, procede del libro de Fanny Rubio sobre las revistas de posguerra, que combina con fortuna el rigor documental y la claridad de juicio. El origen de *Índice de artes y letras* se remonta a 1951, cuando Juan Fernández Figueroa adquiere el suplemento de *El bibliófilo* que a partir del número 43 se transforma en *Índice*. De los 8000 ejemplares de que constaba su edición, una buena parte, 2500 ejemplares, se enviaba a Hispanoamérica. El dato es relevante, pues uno de los cometidos de la revista consistía en promover el intercambio entre los españoles de dentro y fuera de España. Sin embargo, como suele ocurrir en estos intentos conciliadores, desde el exilio se acusa a la revista de ofrecer una visión poco exacta del franquismo ante el exterior. Acerca de la difícil mezcla que se intenta llevar a cabo en esta “revista de cultura”, no exenta de confusión, concluye Fanny Rubio: “Con todo, *Índice*, pese a su confusionismo, fruto de la extrañísima amalgama de colaboradores y colaboraciones, supo seguir con honradez el proceso histórico de nuestra posguerra, estando y actuando sobre la realidad, sufriendo en alguna ocasión sus buenos tropiezos. El primero, al ser suspendido con motivo del homenaje a Baroja [...] En este mismo año [1955] fue suprimida por tres meses y medio junto con *Ínsula* [...] Y, por último, al ser interrumpido el director en sus funciones durante un año [...] por publicar el artículo de Francisco Fernández Santos ‘La derecha, su máscara y sus mitos’” (*Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Turner, Madrid, 1976, pp. 82-83). Más adelante se hace referencia a la actitud polémica de la revista, manifiesta en la “controvertida *Antología consultada*” que aparece en los números 53, 54-55, 56; y también en la sección que se dedica a la nueva poesía a cargo de Valente a partir del número 79, de abril de 1955, sobre la que después volveremos. La serie de poetas que aparecen como colaboradores asiduos, el propio Valente, Carlos Bousoño, José María Valverde, Jesús López Pacheco y Leopoldo de Luis, corrobora el interés literario de la revista; más adelante, a mediados de los sesenta, se pierde esta orientación.

Vicente Aleixandre” que data de 1954, Valente identifica a las figuras que más decisivamente influyen en el desarrollo de la poesía española. Los poetas que las nuevas generaciones eligen como “poetas presidentes” son, a su parecer, Aleixandre y Neruda, formando grupo, y Machado; en cambio, ya no se sigue a Juan Ramón Jiménez, poderosamente influyente antaño en “la juventud gongorinera”. Como se insinúa al situarlos en sectores independientes, el ámbito de influencia de Aleixandre y Neruda se distingue del de Machado, a cuyo singular papel en la literatura española Valente se refiere más adelante: “El caso de Machado es aparte: una obra clausurada por la muerte, cuya profunda emanación nos tiñe a todos. Lo que sucede con Machado es que es ahora cuando su obra está cumpliéndose, cuando tiene un contorno o una circunstancia más propicia a ser impregnada por ella”<sup>7</sup>. Valente se incluye entre aquellos “teñidos” por la irradiación de la obra de Machado, figura imprescindible en su obra. Por otra parte, indica los ejes en que sitúa la obra de sus contemporáneos, a quienes clasifica dependiendo del “poeta presidente” que mayor peso tiene en su obra, como se descubre en la serie de artículos sobre poetas jóvenes que elabora entre 1955 y 1956 por encargo del director de *Índice de artes y letras*.

Valente elige a los poetas jóvenes que considera más destacados y de modo sumario reseña la actitud poética que trasluce su obra. Responde así a la solicitud del director de la revista, a quien se debe la idea de reservar una sección para la “poesía joven”, según se explica en nota aparte en la primera de estas columnas, dedicada a Lorenzo Gomis: “[...] esta sección va a ser una especie de ‘antología prematura’ o ‘antología arriesgada’ que, en suma, puede tener el interés de señalar las líneas según las cuales los poetas recién llegados se configuran ya, en unos casos, o prometen configurarse, en otros”<sup>8</sup>. Desde la selección se refleja el juicio de Valente sobre la poesía que se está produciendo en esos años, pero además en estos artículos se apuntan los criterios que rigen su labor crítica. Los poetas elegidos son Lorenzo Gomis, Alfonso Costafreda, J. M. Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, Ángel González y José Agustín Goytisolo —la lista se interrumpe con la nota sobre este último, a pesar de que en principio constaba de once nombres, pues la columna se titula “Once poetas”. De los poetas incluidos en la lista, sólo Claudio Rodríguez está

---

<sup>7</sup> *Índice de artes y letras*, 74-75 (1954), pp. 22.

<sup>8</sup> “1955. Once poetas. Lorenzo Gomis”, *Índice de artes y letras*, 79 (1955), p. 13.

fuera del ámbito de los “poetas presidentes”, característica por la que se aparta del rumbo que en general sigue la poesía más reciente:

[*El don de la ebriedad*] no viene ni de Neruda ni de Aleixandre ni de Cernuda ni de ninguna de las grandes voces que empapan más o menos la poesía española actual. Lo que este poeta sabe lo ha aprendido, a mi modo de ver, en dos fuentes centrales solitariamente digeridas: el simbolismo y la mística. Es más, se pueden arriesgar dos nombres [...]: Rimbaud y San Juan de la Cruz. Son dos influencias perfectamente coherentes (hablo, por supuesto, desde un punto de vista estrictamente literario)<sup>9</sup>.

El comentario no tiene desperdicio. Aquí Valente añade un nuevo nombre, el de Cernuda, a la nómina de “poetas presidentes”; demuestra que ha frecuentado la tradición mística y simbolista, e identifica dichas tradiciones, a su juicio literariamente coherentes. Esto último es de sumo interés porque ayuda a entender el modo como los poetas españoles han aprovechado la tradición mística y, más específicamente, la obra de san Juan de la Cruz, figura clave para García Lorca, para Cernuda, y para el mismo Valente<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> “1955. Once poetas. Claudio Rodríguez”, *Índice de artes y letras*, 84 (1955), p. 18.

<sup>10</sup> Los artículos de Valente sobre Cernuda recogidos en *Las palabras de la tribu* son de los primeros años de la década de los sesenta, esto es, un poco posteriores a aquellos que aquí se estudian. Sin embargo, en lo que respecta al contacto con Cernuda, la etapa del autor en Oxford (1954-1958) resulta decisiva. Así sea de forma breve, es importante señalar que de la proximidad con Cernuda deriva el interés de Valente por segmentos de la literatura inglesa, entre los que destacan los poetas metafísicos, cuyo estudio le permite reconstruir desde un enfoque inédito la tradición poética española, a saber, la recepción de los “libros de devoción” españoles en Inglaterra, que se traduce en la influencia de la literatura española en la inglesa del siglo XVII. Valente presenta esta investigación como tema de tesis doctoral que no llega a concluir; con todo, el núcleo de la propuesta se encuentra en un ensayo que remite a la investigación mencionada: “Una nota sobre las relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII”, *La piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 1991. Como el mismo Valente señala, refiriéndose a la decisiva estancia en Oxford, Eliot juega un papel decisivo en este recorrido: “Leo intensamente a Eliot en poesía y en prosa y el ensayista me lleva de la mano a la poesía metafísica, que él mismo atrajo a la sensibilidad moderna. Por esa vía, Eliot me acercó a Cernuda, que realizó una trayectoria similar a la de él. Descubrir a Cernuda fue importante porque me condujo, a la vez, a recorrer los modelos que él había seguido”. (Danubio Torres Fierro, “Conversación con José Ángel Valente”, *Vuelta*, 205 (1993), p. 71). Al respecto es de consulta indispensable el estudio de Julián Jiménez Heffernan, que es admirable por su poder especulativo y rigor documental, entre muchos otros sentidos: *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 1998.

La crítica del lenguaje es otro de los aspectos que sobresalen en los primeros ensayos de Valente; se trata de uno de los principios básicos de su poética, al que en el desarrollo de este trabajo me referiré con mayor amplitud. De momento se enumeran los puntos que ponen en evidencia el impulso reflexivo de su poesía, cuyas consecuencias concretas se dejan sentir en primer lugar en el rechazo tanto del desaliño de la poesía social, como de la absolutización de la forma, extremo que atribuye a la poesía pura. Del primer tema se ha hablado mucho, ya que constituye el marco obligado de todos los estudios sobre la generación de los 60, grupo que se caracteriza por su actitud crítica frente a los poetas de la generación anterior, empeñados en propagar mensajes contestatarios y escasamente conscientes de la complejidad que entraña la escritura poética. En “Tendencia y estilo”, ensayo que aparece en *Ínsula* en 1961, Valente discute los presupuestos de esta escuela, a cuyos límites se refiere con una fórmula que ha hecho fortuna: “el formalismo del tema”<sup>11</sup>. Así da a entender que los representantes de la poesía social incurren en el mismo error que atribuyeron a sus supuestos “adversarios”, los poetas que en nombre de la forma se desentienden de los acuciantes problemas de la sociedad española de la época. En efecto, la forma no puede ser un fin en sí mismo, señala Valente; del mismo modo, el tema no garantiza la calidad. Al señalar que el formalismo también puede alcanzar a los temas, pone el dedo en la llaga, pues resulta contradictorio que se determine *a priori* el repertorio de asuntos que puede desarrollar una poesía teóricamente insumisa. Este modo de proceder es formalista o academicista porque antepone las directrices de escuela a la experiencia individual con el lenguaje. Además Valente pone en entredicho el realismo de la poesía social, del que no puede hablarse cuando se rechazan los aspectos de la realidad que cuestionan el propio criterio. El verdadero realismo no consiste en la denuncia de situaciones injustificables, ni en la crónica detallada de la barbarie humana —aunque tampoco las excluye—, sino en la capacidad de abrir perspectivas de las que no se tenía noción antes de elaborar el poema, y que sólo llegan a ser conocidas gracias al esfuerzo que hace el poeta para “traducirlas” al lenguaje.

La relación del autor con aquello a que se refiere no puede ser la misma antes y después del surgimiento del poema, como si éste sólo fuese producto de un plan previamente

---

<sup>11</sup> Posteriormente, el ensayo se incluye en la primera parte de *Las palabras de la tribu*, donde se reúnen ensayos sobre poética y teoría del lenguaje.

concebido. Como en diversos contextos ha explicado Valente, el conocimiento que la poesía proporciona sólo puede obtenerse en el acto mismo de creación que consiste precisamente en sacar a la luz aspectos inéditos de la realidad. De modo que el realismo depende de la articulación verbal de la experiencia. El estilo no es sólo virtuosismo o habilidad técnica, remite también y sobre todo a la capacidad de moldear verbalmente la experiencia, sin que la palabra misma se transforme en el objeto moldeado, lo que daría lugar a acrobacias tal vez deslumbrantes pero que se quedan en el plano retórico. De ahí que el grado de desarrollo del estilo, al que Valente a veces se refiere como “oficio”, sea uno de los criterios a los que recurre cuando examina la obra de otros autores. Ilustran este aspecto de su tarea crítica los artículos que publica en *Índice de artes y letras* sobre Vicente Risco y José Caballero Bonald, respectivamente. Del primero alaba, precisamente, el estilo, es decir, la habilidad constructiva que ciñe la expresión y elimina los elementos superfluos. En cambio, aunque reconoce los méritos de Caballero Bonald, la pasión y el sentido del ritmo y el lenguaje, aconseja a su amigo no abandonarse a la corriente verbal, aunque a primera vista parezca que actuando así, es decir, al contenerse, limita sus recursos: “Hay poemas tuyos claros y tensos; en otros te me dejas llevar por eso que se llama ‘riqueza verbal’ y que no es más que el crecimiento inútil de las palabras, que nos llenan los bolsillos y se multiplican como conejos. Por Dios, querido Pepe, no te cases con las palabras: salen siempre adúlteras”<sup>12</sup>.

Esta defensa de la palabra exacta, directa, escueta, y hasta cortante, rasgos de escritura de Valente, se explica, por tanto, como reacción a dos formas de retórica igualmente perjudiciales<sup>13</sup>. De un lado está el retoricismo de la poesía social, derivado de la simplificación lingüística y de la visión mostrenca de la realidad que lleva implícita; tales carencias expresivas se compensan, o intentan compensarse, mediante el desbordamiento sentimental, que por lo general se traduce en desbordamiento verbal. De otro, la inflexión

---

<sup>12</sup> “Carta abierta a J. M. Caballero Bonald”, *Índice de artes y letras*, 81 (1955), p.11.

<sup>13</sup> Por su relación con el lenguaje oficial, cuyo correlato en el plano público vendría a ser el monumento y otras formas de apropiarse el pasado inmovilizándolo, Valente se aleja de la “retórica”, en la acepción que la aproxima a la oratoria. Ejemplo de este rechazo se encuentra en el magnífico poema “A don Francisco de Quevedo, en piedra”: “Tampoco sé qué mano / organizó en la piedra tu figura /o sufragó los gastos, / los discursos, la lápida / la ceremonia, en fin, de tu alzamiento. // Porque arriba te han puesto y allí estás / y allí, sin duda alguna, permaneces, / imperturbable y quieto, / igual a cada día, / como tú nunca fuiste” (*OCI*, 143).

formalista de la poesía pura, más preocupada por la exhibición de destreza que por configurar verbalmente aspectos inéditos de lo real. En ambos casos puede hablarse de retórica porque en lugar de que el autor conduzca la palabra, subordinándola así a la expresión de lo real, se deja arrastrar por ella. El estilo vendría a ser el antídoto contra estos desvíos, como se desprende del elogio que Valente dirige a Vicente Risco: “Porque la virtud del estilo consiste precisamente en servir y no en ser servido. Por eso el escritor ha de conseguir que su estilo sirva, pues sólo de ese modo se liberará de la insidiosa tiranía de las palabras. El estilo será así, al propio tiempo, una forma superior de servidumbre y libertad”<sup>14</sup>.

Como ya se anticipó, el imperativo de depurar el lenguaje se traduce en acciones concretas, entre las que destaca la necesidad de que entre aire fresco en el medio literario

---

<sup>14</sup> “Vicente Risco, o el estilo como virtud”, *Índice de artes y letras*, 166 (1962), p. 21. Representante de la generación *Nós*, Vicente Risco (1884-1953) es reconocido tanto por sus contribuciones etnográficas como por su trayectoria literaria. En el plano político, Risco participa de diversas maneras en el movimiento galleguista en auge durante las primeras décadas del siglo XX: con su *Teoría do nacionalismo galego* (1918), como director, a partir de su apertura en 1923, de la Sección de Etnología y Folclore del Seminario de *Estudos Galegos*, a lo que se debe añadir su producción literaria en gallego, entre otras obras: *O lobo da senté* (1925), donde reelabora la leyenda del hombre lobo, ampliamente documentada en sus estudios de la tradición oral; *A Coutada* (1926); *O porco de pé* (1928), sátira sobre las instituciones política y sociales de Oria, una pequeña ciudad de provincia en que se reconoce a Orense, la ciudad natal del autor. Risco funge como miembro del consejo ejecutivo del *Partido Galeguista* desde 1931, año de su fundación; sin embargo, debido a su adhesión religiosa, rechaza la alianza que se establece entre los galleguistas y el Frente Popular para las elecciones de 1936. Alejado de la actividad pública, en 1945 se traslada a Madrid para ocupar la cátedra de “Paidología y Organización Escolar”; trabaja además en el centro de Estudios de Etnología Peninsular. De esta época data la publicación de sus estudios, entre muchos otros, sobre el carnaval, el mal de ojo, los cuentos de tesoros, donde la erudición se combina con el instinto poético. También de esta época es la aparición de *Satanás. Historia del diablo* (1947), un tratado en que las múltiples competencias de Risco se ponen de manifiesto. A las referencias teológicas, se suman las literarias y, en general, las procedentes de fuentes muy diversas, de lo que resulta una obra singular en que destaca la vertiente simbólica y mítica del tema expuesto. Sobresale además la singular cadencia de la prosa de Risco, cuyos versátiles giros nada restan a la claridad. La novela que Valente reseña, *La puerta de paja*, escrita de un tirón según testimonio de Risco, queda finalista del Premio Nadal en su edición de 1953. Como testimonio de la admiración que le profesa, Valente dedica a Risco *Cantigas de Alen*, su única colección poética en gallego: “*A Vicente Risco, mestre, na memoria*” (*OCI*, p. 505). Además, Valente reúne y conserva en su biblioteca la mayor parte de la obra de Risco.

español, asunto recurrente en los primeros ensayos de nuestro autor. Esta tarea no puede llevarse a cabo sin la ayuda de la crítica competente, cuya obligación consiste en orientar al público. Pero la sociedad literaria, cerrada sobre sí misma, se preocupa muy poco por esto; más bien se dedica al intercambio de elogios, asegurando de este modo las posiciones de unos y de otros, o se pierde en generalidades. Esta actitud se debe a deficiencias de orden moral e intelectual. La falla moral se relaciona con el elogio indiscriminado al que antes se aludió. Valente deplora que se haga publicidad de una obra con el único objeto de quedar bien ante su autor, o ante las personas que avalan a tal autor. Así ejercida, la crítica se transforma en pretexto para conseguir un efímero prestigio literario. Ninguna presión justifica dicho procedimiento, pues si hay alguien que debe distinguirse por su independencia de juicio es precisamente el crítico, a quien no compete condenar ni alabar, sino exponer los aciertos y límites de una obra, de ser posible sin demasiados aspavientos; también en este terreno la palabra concisa y directa es preferible a los circunloquios retóricos. Al hilo de un ensayo de José Antonio Portuondo que considera “interesantísimo”, Valente denuncia acremente este estado de cosas; a su juicio, lo más grave no es la falta de preparación de los críticos españoles, sino su casi absoluta neutralización:

Esta falta de libertad puede adoptar las formas más diversas: dependencia política, sumisión ancillar a consignas o grupos, imposición económica, pero los resultados son siempre los mismos: esterilidad, silencio, es decir, campo abierto a la esterilidad y al fraude. ¿Puede entonces el crítico hurtarse a su responsabilidad? Su obra habrá de producirse a pesar de la falta de libertad. Su libertad será no la que le den, sino la que él, a costa de lo que sea, se haga<sup>15</sup>.

En la crítica de la crítica Valente se muestra especialmente virulento, como puede advertirse en “El reseñador reseñado o las nuevas zahúrdas”, artículo publicado en *Ínsula* en 1963, donde hace escarnio de un tipo particular de la sociedad literaria: el “reseñador de libros de versos”, individuo que se da a la tarea de promover la obra de otros autores con la esperanza de que alguien agradezca este gesto y promueva la suya.

En lo que se refiere a lo intelectual, Valente se da cuenta de que el déficit de la crítica en España en parte deriva del desconocimiento de la literatura y el pensamiento que

---

<sup>15</sup> “La ‘crítica’, ése desconocido”, *Índice de artes y letras*, 60 (1953), p. 10.

se desarrolla en el extranjero, información sin la cual es difícil establecer las líneas por las que discurre la literatura del momento. Tal cerrazón enrarece el ambiente y restringe la perspectiva de la crítica. Ansioso por salir de esta atmósfera, y a pesar de las dificultades mencionadas que también experimenta, Valente diversifica sus lecturas y procura mantenerse al tanto acerca de las principales corrientes y autores contemporáneos. Ejemplo de ello son los siguientes artículos: “El absurdo, la ironía, el tiempo. A propósito de Albert Camus”, que aparece en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1952, y dos trabajos publicados en *Índice de artes y letras*: “Poesía y drama: a propósito de T. S. Eliot”, de 1953, y la traducción de Eugenio Montale que lleva a cabo en 1954. Entresaco estos títulos porque atestiguan el temprano interés de Valente por dos autores que serán cruciales en su trayectoria: Eliot y Camus. La teoría del primero sobre la necesidad de eliminar cualquier resabio biográfico en el arte, que tan gran influencia ha ejercido en la literatura del siglo XX, se reconoce en la intención de mitigar al sujeto que preside la obra del poeta gallego. Con el autor de *El extranjero*, novela que traduce<sup>16</sup>, Valente comparte el interés por las condiciones que circunscriben a la existencia, entre otras, la condición maquina a que reduce la burocracia, los vaivenes a que por su finitud la vida está expuesta, el anhelo de participación, la experiencia de desamparo, la búsqueda de resquicios favorables a la acción libre en un entorno que tiende a la uniformidad y el control, la visión irónica por la que se descubren las contradicciones de la conducta humana.

Cuando sale de España, Valente se sumerge de lleno en la actividad cultural que en ese momento se desarrolla en Europa, así el esfuerzo por ampliar sus horizontes pasa a ser procedimiento natural. De este modo, se transforma en “intelectual europeo”, especie de título nobiliario del que se enorgullecen sus compatriotas. En este aspecto Valente coincidiría, por mencionar algunos ejemplos, con artistas españoles contemporáneos que han alcanzado reconocimiento fuera de su país como Chillida y Tàpies, de quienes se mantiene cerca en un intercambio estimulante para ambas partes<sup>17</sup>. Sin restar importancia a

---

<sup>16</sup> La traducción de Valente de *L'étranger* (1942), se publica en Alianza en 1971.

<sup>17</sup> La afinidad entre Valente y Tàpies se muestra en el libro que elaboran de manera conjunta *Conversación sobre el muro*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1988. Consta de una conversación entre los autores, de “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, procedentes de *Material memoria*, y de un par de ensayos, el que da el título al libro de Tàpies, y “Escriptura sobre cos” de Valente, seguido de un poema con el mismo título. En diversas ocasiones, Valente declara que el contacto con otros lenguajes artísticos ha sido determinante

este aspecto de la obra de Valente, tendría que hacerse mayor énfasis en la importancia que tiene en su obra la literatura hispanoamericana, de la que es lector asiduo durante los primeros años de su desarrollo. Certifica este interés el material publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* entre 1949 y 1956, es decir, justamente en los años anteriores a su salida de España<sup>18</sup>. No es el caso enumerar ahora exhaustivamente los temas que ahí examina que aparecen en la bibliografía de este trabajo, pero para dar una idea de los autores y obras de que se ocupa puede ser útil mencionar los títulos de algunos de esos ensayos: “Vicente Huidobro”, reseña de *Poemas últimos*; “Diez poetas en diez años de poesía cubana”, reseña *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, antología preparada por Cintio Vitier; “A propósito del centenario de José Toribio Medina”, reseña de *La imprenta en Bogotá y La Inquisición en Cartagena de las Indias*; “Vallejo y la palabra poética”, reseña del estudio de Elsa Villanueva sobre los procedimientos del poeta peruano; “Un joven escritor de Méjico”, reseña de la primera edición del *Confabulario* de Juan José Arreola; “La novela hispanoamericana. Crítica y críticos”, reseña de *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, estudio de Luis Alberto Sánchez al que dedica otros dos artículos; “La naturaleza y el hombre en *La vorágine* de José Eustasio Rivera”.

Entre los artículos mencionados destaca “Cinco poetas hispanoamericanos en España”, porque ahí propone por primera vez que el poeta debe someter a examen las palabras, desgastadas por el uso, y restaurar su sentido. Se trata de la reseña de una antología que incluye al dominicano Antonio Fernández Spencer, a Ernesto Mejía Sánchez, de Nicaragua, a los chilenos Alonso Laredo y Miguel Arteche, y a Eduardo Cote Lamus, colombiano. En este artículo la tarea que corresponde al poeta se enuncia de modo sencillo, casi ingenuo, que contrasta con las complejas discusiones sobre el particular en que Valente se interna, más adelante; sin embargo, el tema de fondo es el mismo. El asunto aparece en el apartado que dedica a su amigo Mejía Sánchez, el más largo del artículo, donde insiste en la

---

para su obra; en las artes plásticas, destaca la importancia de Kandinsky, Klee, y, entre los españoles, de Chillida y del mismo Tàpies.

<sup>18</sup> De herencia orteguiana, *Cuadernos Hispanoamericanos* se funda en 1948, por Pedro Laín Entralgo. Entre sus cometidos destaca mantener el vínculo entre España y Latinoamérica. A partir de 1958, el marqués de Valdeiglesias y Luis Rosales asumen la dirección de la revista, que en poco tiempo queda a cargo sólo del último. Una nueva organización se produce en 1965, cuando José Antonio Maravall se transforma en director de *Cuadernos Hispanoamericanos*, con García Nieto como secretario y Félix Grande como jefe de redacción.

meticulosidad con que el escritor nicaragüense trabaja el lenguaje, sin por eso dejarse llevar por el “virtuosismo puro: afán de la palabra por la palabra, estéril complacencia en la forma”. Enseguida se refiere a las dos formas de “retoricismo” que deterioran la palabra poética: la exactitud superflua o formalismo, y el testimonio necesario expresado sin precisión. En este contexto, es decir, mientras analiza la “pretensión de verdad” de un autor que se abre paso limpiamente entre los extremos que él mismo pretende evitar, se refiere a la función de la poesía:

[Ernesto Mejía Sánchez] Sabe que las palabras son sólo instrumento y además —de distintos modos lo dice— instrumento engañoso. Pero es el único que poseemos, la materia que al poeta —arreglador profesional de palabras usadas— le ha sido adjudicada en el social reparto de menesteres. Porque en este sentido el poeta es un hombre con una tienda abierta y un letrero que dice: ‘Se reparan palabras. Traiga su palabra *amor* o su palabra *muerte* o aquella, más difícil, *Dios*, donde las otras se anegan’. Por eso creo que nada hay de vano refinamiento, sino, por el contrario, conciencia ejemplar del oficio poético, en este metódico entrenamiento de la palabra<sup>19</sup>.

También es de interés el comentario sobre Carlos Drummond de Andrade, otro de los autores que impresionan a Valente por su originalidad y destreza lingüística. Subraya además la fusión de lo humano particular en el “Hombre” que se lleva a cabo en la poesía del brasileño: “La humanidad de Drummond de Andrade trasciende lo individual que puede surgir de su más llagada entraña de poeta para verterse en lo social, en el terreno de los otros, de los demás, de todos. Vemos en él al hombre que habla del hombre con voz que nos suena allegada. Él funde su personalidad, su yo concluso en el Hombre concluso también, como él, absolutamente como él en el todo”<sup>20</sup>. Como en el caso de Mejía Sánchez, Valente se detiene en el rasgo del autor brasileño en que reconoce su propio programa poético, pues esta disolución de lo particular en lo social se relaciona estrechamente con el realismo que él mismo quiere poner en práctica. También es de notarse la compleja sintaxis del párrafo y el tono algo exagerado, que contrastan con la pulcritud y claridad de los

---

<sup>19</sup> *Cuadernos Hispanoamericanos*, 40 (1953), pp. 117.

<sup>20</sup> “Antología de la poesía chilena [sic]”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 45 (1953), p. 379. Hay un error en el título del artículo, debería decir “brasileña”.

ensayos más maduros de Valente —no hay que olvidar que la reseña fue escrita en 1953, cuando el poeta tenía apenas 24 años.

A diferencia de otros poetas españoles de la época, Valente siempre fue consciente de la lección de modernidad implícita en la obra de los autores hispanoamericanos más sobresalientes —por ejemplo, en Vallejo, Huidobro y Neruda. Subrayo este aspecto, la filiación moderna de la literatura escrita en Hispanoamérica, entre muchos otros que podrían desarrollarse, porque es el que más contrasta con el estancamiento que pesa sobre la cultura española después de la guerra, problema sobre el que repetidamente llama la atención Valente. Puede decirse entonces que el primer contacto con el exterior del poeta se produce a través de la literatura hispanoamericana, con la que entra en diálogo muy pronto, ya que el Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, donde reside durante su estancia en Madrid, es también punto de encuentro de los jóvenes escritores provenientes de Hispanoamérica<sup>21</sup>. En ese centro conoce a Ernesto Mejía Sánchez, a Ernesto Cardenal, y a Pablo Antonio Cuadra, entre otros<sup>22</sup>. De la misma época datan sus colaboraciones para *Cuadernos Hispanoamericanos*, revista que, como indica su título, dedica especial atención a asuntos relacionados con la literatura que se produce en Hispanoamérica. A lo anterior hay que añadir el interés también temprano de Valente por la poesía cubana, más específicamente por la obra de Lezama Lima, a quien da el título de “maestro cantor”, y de cuya conversación recibe poderosos estímulos, como atestigua en la “Carta abierta a Lezama Lima” publicada en *Ínsula* en 1968 —reproducida en *Las palabras de la tribu*. Por

---

<sup>21</sup> Sobre este episodio, relacionado también con los nexos de Valente con la llamada escuela de Barcelona, véase: María Payeras Grau, *La colección 'Collioure' y los poetas de medio siglo*, Caligrama, Palma de Mallorca, s.f., pp. 7-53.

<sup>22</sup> Varios de estos nombres aparecen en “Intimations of Immortality from Recollections, etc.” de *Interior con figuras*, donde Valente reconoce la importancia del encuentro en los años cincuenta con poetas hispanoamericanos, cuyos nombres se escancian a la manera del recuento homérico de las naves : Hernando Valencia Goelkel —a quien se dedica el poema—, Eduardo Cote, Jorge Gaitán Durán, Ernesto Mejía, y los nicaragüenses: Ernesto Gutiérrez, Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas y José Coronel. Según señala el autor, en este grupo se adivina un capítulo olvidado de historia literaria: “No andábamos muy lejos, pienso, de veintipocos años. // Nuestra amistad era anterior al *boom* / o tal vez fue un *boom* mínimo e insepulto, / cuya historia jamás será reconstruida // Bajo los hórridos discursos / de interminable hispanidad después del prandio, / la ubres agostadas de la ya exnutricia / madre / patria, ínclitas razas, florecíamos / con una heliotropía negativa. // Catálogo de naves, digo” (*OCI*, p. 345).

otra parte, la influencia de Vallejo es patente en el uso del lenguaje coloquial, inflexión que es necesario identificar en la caracterización del “realismo” de Valente<sup>23</sup>. Así, bastaría con apelar a la influencia de Vallejo y Lezama, para justificar lo dicho acerca de la importancia que adquiere en el desarrollo de Valente la literatura hispanoamericana<sup>24</sup>.

Otro de los puntos más llamativos a la hora de aproximarse a los primeros ensayos de Valente es su actitud frente al modernismo. A manera de avance, conviene señalar que la proximidad o distancia respecto al modernismo es uno de los criterios a que recurre cuando examina la “oportunidad” de una obra. Si encuentra reminiscencias modernistas, por lo general pone en duda que esa poesía responda a las exigencias de la época. Aunque es necesario aclarar que se refiere a ciertos estereotipos, como podría ser la divagación por escenarios de ensueño, sin que eso signifique dar la espalda a las innovaciones que el modernismo introduce en la lírica en lengua española. Esta discusión ayuda a entender los motivos por los que Valente parece inclinarse a una estética en que la verdad se antepone a la belleza, entendida como ideal de perfecta armonía. Como ya dije, esto no debe

---

<sup>23</sup> Santiago Daydi Tolson señala también la importancia de esta inflexión en la obra de Valente: “Lo coloquial —según el propio Valente— fue un aporte de Vallejo, y no es difícil encontrarlo en Antonio Machado. Con este último tiene relación la sencillez de la forma. Es evidente que esta preferencia por lo inmediato de los significantes responde a un credo poético que tiene su origen en el deseo del poeta de ser objetivo [...]” (*Poesía social: un caso español contemporáneo*, Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 1969, p. 26).

<sup>24</sup> Al respecto existe un estudio breve de Vicente Cervera Salinas: “César Vallejo y José Lezama Lima en la lírica de José Ángel Valente (un dualismo americano)”, en Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”*, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1996, t. 2, pp. 563-573. A diferencia de lo que ocurre con Vallejo, cuya obra es referencia para Valente desde los inicios de su trayectoria, el encuentro con Lezama se produce después de la publicación de los libros que se estudian en este trabajo. Invitado a participar en el jurado del Premio de la U.N.E.A.C. en Cuba, Valente llega a La Habana en diciembre de 1967 y permanece ahí el mes de enero de 1968. Esta visita la da la oportunidad de conocer a Lezama, a quien entrega una carta de María Zambrano. Por lo que se desprende de la “Carta abierta a José Lezama Lima” que poco después publica Valente (agosto 1968), incluida como ya se dijo en *Las palabras de la tribu*, la resonancia de la intensa conversación que en esa ocasión sostienen rebasa los límites que la distancia física o el paso del tiempo podrían representar.

interpretarse como una diatriba contra el estilo, sino en la línea del compromiso con la realidad propugnado por el poeta<sup>25</sup>.

En este orden de cosas, puede resultar útil hacer un breve repaso de la postura de Valente respecto a Juan Ramón Jiménez en la época que aquí nos ocupa. El tema tiene su importancia, pues en la valoración de la obra de Juan Ramón aparecen, por contraste, las tendencias que marcan la primera poesía de nuestro autor: el rechazo del formalismo poético, la preocupación por el tiempo, la crítica del solipsismo. Al respecto pueden distinguirse dos momentos, de un lado, la opinión sobre la vigencia del magisterio de Juan Ramón Jiménez en la poesía de posguerra; de otro, el examen de su obra que se lleva a cabo en el único de los artículos publicados en la década de los cincuenta que, como antes se comentó, se incluye en *Las palabras de la tribu*: “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética de medio siglo”.

Respecto al magisterio de Juan Ramón Jiménez, puede decirse que la atención a las cuestiones que conciernen al hombre común, tan marcada en la primera poesía de Valente, explica en parte que no lo incluya entre los “poetas presidentes”. Esto no significa descalificarlo, al contrario se reconoce el lugar que ocupa en la tradición poética española. Sin embargo, se cuestiona la vigencia de su tentativa, específicamente en lo que puede

---

<sup>25</sup> Cf. Américo Ferrari, “Presencia de la poesía hispanoamericana en la obra de Valente”, en *El bosque y sus caminos. Estudios sobre poesía y poéticas hispanoamericanas*, Valencia, Pre-textos, 1993. El artículo se basa en *Las palabras de la tribu*, donde Valente se detiene en la obra de cuatro poetas hispanoamericanos: Darío, Vallejo, Lezama Lima y Borges, con la salvedad de que las páginas sobre este último, como señala Ferrari, se aproximan más al relato que al ensayo. Ferrari establece con exactitud la vertiente de la poesía de Darío con que Valente congenia, y también los aspectos que rechaza. Además, señala oportunamente la exageración en que se incurre respecto a los escenarios de cuentos de hadas de la poesía modernista en general, y en la de Darío en particular: “En cuanto a las princesas de Rubén, no hay sino una aunque parece como si en la crítica se multiplicara igual que en un salón de espejos. Un ejemplo: en una época yo enseñaba literatura hispanoamericana en la Sorbona de París, ciudad que es como otro de los cisnes y princesas de Darío. En el programa no había sino dos autores permanentes e inamovibles: *El Periquillo Sarniento* del mexicano Fernández de Lizardi y el *Canto General* del chileno Pablo Neruda, un día le dije al jefe de eso: —¿por qué no ponen aunque sea una vez a Rubén Darío?; le dio como una especie de ataque de nervios y gritó: —¡Aquí no queremos princesas!” (p. 111).

aportar a la poesía que pretende ser actual, esto es, para la que resulta necesario dar respuesta a las demandas del tiempo que corre<sup>26</sup>.

El segundo punto requiere mayor atención. No es cosa de reproducir aquí la argumentación de Valente en “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética de medio siglo”. Sin embargo, es posible repasar sucintamente la valoración que ahí se ofrece de la obra de Juan Ramón. Aun cuando se corre el riesgo de simplificar las elaboradas aproximaciones críticas de Valente, puede decirse que en los ensayos de la primera época distingue dos grandes tendencias poéticas: por una parte, la denominada poesía formalista, que tácitamente alude a la Generación del Centenario, cuyo principal interés consistiría en la exploración verbal; por otra, la poesía orientada hacia lo real. De acuerdo con el esquema de Machado, del que por cierto también se sirve Unamuno, como señala Valente en el ensayo que ahora comentamos, la primera línea mencionada se asocia con el barroco, manera que desde esta óptica se mira con cierto desdén. En términos generales que, como ya se dijo, resultan inevitablemente simplificadores, la obra de Juan Ramón Jiménez se situaría del lado del formalismo al que, como es claro, no se reprocha el rigor, sino la indiferencia respecto al entorno. Pero la crítica de Valente no se limita a este aspecto general, sino que se interna en la actitud específica o interior que se pone de manifiesto en la poesía de Juan Ramón. Anclado en una postura que remonta al simbolismo, definido por Valente como fase final del proceso a que da lugar la exaltación romántica del yo<sup>27</sup>, Juan Ramón se enfrasca en una búsqueda circular que le impide ajustarse a las exigencias poéticas de la nueva época. El caso contrario se encuentra en Machado, quien también parte del simbolismo, pero que trasciende los presupuestos de esta escuela, como se concluye de la comparación entre los dos poetas que se lleva a cabo en el ensayo. Paso a paso, con indicaciones estéticas, históricas, y filosóficas muy precisas, Valente muestra que el mayor límite de Juan Ramón se debe a la hipertrofia del yo, que se transforma en horizonte único de su poesía: “Su idealismo, su aristocratismo, su misticismo, su intimismo, su desnudez y

---

<sup>26</sup> Al respecto se puede consultar el artículo, ya citado, donde Valente se pronuncia acerca de las influencias principales de la nueva poesía española: “Trayectoria ejemplar de Vicente Aleixandre”, *Índice de artes y letras*, 74-75 (1954), p. 22.

<sup>27</sup> Sobre la actitud de Valente respecto al simbolismo véase: “Del simbolismo a nuestros días (En torno a un libro de J. M. Cohen)”, *Ínsula*, 174 (1960), p. 6.

todos los marbetes que la crítica ponga o haya podido poner sobre esta poesía no pueden ser entendidos más que como resultado de una visión radical y totalizadora de la irrealidad del mundo y de la suprema, solitaria y suficiente realidad del yo, de la que el poeta no se despegó nunca”<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo”, *Índice de artes y letras*, 97 (1957). No está de más aclarar que con el paso del tiempo Valente modifica su opinión sobre este punto. Así, a la hora de decidir acerca de las figuras de mayor influencia en la poesía en lengua española escrita entre 1950 y el año 2000, admite que se seleccione a Pablo Neruda y Juan Ramón Jiménez, quienes aparecen como antecedentes principales en *Las ínsulas extrañas*, la antología que prepara en colaboración con Blanca Varela, Eduardo Milán y Andrés Sánchez Robayna. En el prólogo, del que es cierto que no es autor exclusivo pero que suscribe, se hace referencia al injusto olvido en que se mantuvo durante décadas a Juan Ramón Jiménez, autor “proscrito” después de la guerra, como pone de manifiesto su exclusión de la antología de Castellet, y a la necesidad de subsanarlo. Entre los motivos de este olvido, se menciona también la tendencia a comparar a Juan Ramón con Machado, en términos desfavorables para el primero. Como ya se comentó, el mismo Valente recurre a este ejercicio en el ensayo sobre Juan Ramón incluido en *Las palabras de la tribu*. Hay que repetir, en suma, que su posición respecto a este tema se modifica considerablemente. Incluso puede hablarse de “rectificación”: en la etapa que aquí se estudia, se afirma que no existe coincidencia alguna entre la mística y la poesía de Juan Ramón Jiménez, debido a que dicho autor permanece ensimismado en las fronteras de la propia alma; en cambio, en la antología citada se le atribuye un “desarrollo interior” comparable, incluso, con el de San Juan de la Cruz, que es proporcional a su elevada conciencia lingüística. (Cf. “Prólogo”, *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, Círculo de Lectores, Madrid, 2002, p. 33). Un quizá excesivo empeño documental, lleva a mencionar otra de las lecturas que hace Valente de Juan Ramón Jiménez. A medio camino entre el total alejamiento de la mística señalado en el artículo de *Las palabras de la tribu*, y la proximidad con san Juan de la Cruz reconocida en el “Prólogo” antes comentado, en un tercer texto Juan Ramón se sitúa en la rara categoría de “místico invertido”, es decir, absorbo completamente en sí mismo, en una contemplación que por intensa y exclusiva alcanza el grado de fervor: “J. R. J. llevaba sus ojos como una máscara. De pronto se llenaba de crepúsculos. Y él descendía, sin dejar su máscara, a contemplarse en el espejo de la tierra. Yo deseante y deseado. El yo y la máscara. Fue un místico invertido”. Más adelante aparece el contrapunto, tímidamente insinuado antes en el respeto distante del joven Valente: “Lo amábamos, lo amamos. Por la perfección que nunca se perfeccionaba. Porque no amó jamás al prójimo como a sí mismo. Porque abrió cuando quiso ventanas al sarcasmo. Porque nunca ingresó a la Academia. Porque parió más poesía que cuantos, mal o bien, le sucedieron y él había engendrado” (En el libro homenaje *A Juan Ramón Jiménez*, Aula Cultural del CSIC / Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1981, p. 116. Reproducido en *Vuelta*, 19, julio, 2000, p. 84). En la edición de 1994 de *Las palabras de la tribu*, se prolonga el debate interior de Valente respecto a Juan Ramón Jiménez, a quien se refieren las correcciones que ahí se efectúan: de un lado, la nota que se añade al ensayo que se le dedica; y de otro, la adición, a modo de

Para efectos de este trabajo, lo que más interesa hacer notar es que cuando la atención está embargada por el yo, necesariamente se pierde de vista la realidad. Como se pone de manifiesto en la valoración final de Valente, se trata de los extremos de una ecuación cuyo resultado es evidente: si lo real es el yo, la realidad deja de existir, al menos desde mi perspectiva; lo que es válido también en sentido contrario, si la realidad aparece en primer plano, el yo tiende a desaparecer. En esta primera etapa, la actitud de Valente respecto a esta disyuntiva es clara: la poesía debe procurar el acercamiento a lo real, por lo que resulta ineludible la exigencia de abrirse a lo otro. En última instancia, el “realismo” consistiría en la adopción de la lógica de *la esencial heterogeneidad del ser* promulgada por Machado, a la que se hace alusión en el ensayo que comentamos. Por lo abstracto de la fórmula, no es fácil atinar en una primera aproximación acerca de sus implicaciones poéticas. Sin embargo, el punto admite una explicación relativamente sencilla. Se trata de que en poesía se dé cabida al *prójimo*, palabra que utiliza Valente en referencia a Machado en el mismo ensayo, en lo que tiene de particular, esto es, de poco importante desde el punto de vista de la organización política o social, pero que se vuelve esencial en el plano poético. Al respecto, resulta esclarecedor el comentario de Valente sobre Vallejo, en el que se reconoce el mismo tono de conmovida admiración de sus primeros textos sobre este autor, a pesar de

---

apéndice, de una carta de Juan Ramón dirigida a Alberto Jiménez Fraud en que destaca el tema del exilio y que Valente titula “Morir en la Florida: una carta” —además de una “Nota preliminar” que opera como brevísimas introducción y un apartado final en que figura la procedencia de los textos que no aparecía en la edición de 1971. Si bien es cierto que la inclusión de la citada carta constituye en cierta forma un homenaje, Valente oscila todavía entre la admiración incondicional y el rechazo instintivo ante la inversión mística del autor, a la que también se alude en la nota añadida. Al respecto, resulta revelador que para formular su postura se vea en la necesidad de acudir a un comentario de Jean Starobinsky, procedimiento que puede subrayar la propia perplejidad: “La admiración por la calidad estética de una obra puede correr pareja a la crítica de la actitud que Kierkegaard llamaría ‘la actitud estética’, una actitud que se encierra en la presencia del espejo, que se niega al otro” (*Apud* “Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo”, *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 89, nota 1). De este largo rodeo, puede ser útil retener que en la fase final de Valente perdura la distancia respecto al esteticismo, entendido como intención refleja por la que el lenguaje se transforma en celebración de sí mismo o deriva en autoexaltación. De lo que se sigue que la apertura al otro, lejos de considerarse como criterio extraliterario, constituye un elemento central de la poética del autor. Y lo que es aún más importante: se transforma en piedra de toque del “realismo” que suscribe en su primera época.

estar escrito casi al final de su vida: Vallejo introduce al individuo sin voz en su obra mediante la mención del nombre, señal que sin este gesto compasivo se perdería para siempre. Con agudeza señala Valente la fuerza crítica de este procedimiento, en apariencia inofensivo, pues al individualizar el dolor, el goce o la muerte, se atenta contra el control que ejerce la lógica totalitaria, cuya fuerza reside precisamente en la homogeneidad: “Frente a la macrohistoria, pues, la microvida y, desde ésta, la denuncia de la falsedad de todos los lenguajes en la explosión de dolor o de abandono del prójimo o del próximo o del otro o del hombre en su inmediata aparición”<sup>29</sup>. Así, la apertura a la realidad se traduce, por ejemplo, en el rescate poético de personajes que de otra manera se olvidarían<sup>30</sup>. No resulta tan complicado, por tanto, entender por lo menos en términos generales, la orientación poética que resulta de la lógica de la *heterogeneidad* suscrita por Machado, y que juega un papel fundamental en el “realismo” de Valente.

## 2. El lugar de la poesía

Como antes se adelantaba, en los ensayos tempranos de Valente la pregunta por el vínculo entre poesía y realidad ocupa un lugar principal. De entre los diversos artículos en los que se hace mención de este asunto, “Notas breves a un poema largo”, publicado en 1957 en *Índice de artes y letras*, resulta particularmente adecuado para entrar en materia. Se trata de

---

<sup>29</sup> “Liminar. Vallejo o la proximidad”, en *César Vallejo. Obra poética*, coordinador Américo Ferrari, Colección Archivos, México, 1989, xviii.

<sup>30</sup> A semejanza de Vallejo, Valente recurre a este procedimiento tanto en el plano cotidiano como en el social-histórico. Ejemplo del primer caso se encuentra en “Epitafio” de *AME*, evocación de una mujer que no conoció, pero que forma parte del repertorio de recuerdos familiares, y cuya figura se recrea al hilo de la repetición del apelativo: “la pobre Francisca”; del segundo, en “Cementerio de Morette-Glières, 1944”, donde a la lista de los lugares de procedencia, se añade la de los nombres de los contendientes españoles que cayeron en territorio extranjero en una guerra que en estricto sentido no les concernía, pero en la que participan para defender la libertad propia y la de los otros. La emoción va en aumento en la medida que los nombres se acumulan: “[...] devuelvo el nombre de sus hijos: / Félix / Belloso Colmenar, Patricio / Roda, Gabriel Reynes o Gaby, Victoriano / Ursúa, Pablo Fernández, / Avelino Escudero, / Paulino Fontava, Florián Andujar, / Manuel Corps Moraleda” (*OCI*, p. 148). Por superposición de apellidos y nombre, que en ocasiones parecen designar a dos personas, se da realce al valor colectivo de la hazaña, a la vez que se destaca a los individuos.

un comentario sobre *La Budallera*, poema extenso de Aurelio Valls<sup>31</sup>. Las reflexiones que a propósito de este poema desarrolla Valente, rebasan con mucho los límites de una reseña convencional. En este texto se perfilan, por vez primera, los elementos que convergen en el deseo de realidad que impulsa la obra del autor. Llama la atención, en primer lugar, que dedique un comentario amplio al poema de un autor poco conocido, y cuyo contenido y estructura divergen de las corrientes poéticas más modernas. A pesar de estar avalado por la *Revista de Occidente*, en cuya editorial se publica en 1956, no parece que el poema produjera mayor impacto; sin embargo, Valente recibe con entusiasmo esta recreación idílica de un paraje campestre, sin cuestionar la distancia del tema, algo anacrónico, respecto a los problemas del momento. No hay que atribuir esto sólo a la independencia de juicio de que ha dado prueba en diversas ocasiones el joven escritor; su interés por *La Budallera* se debe también a la afinidad que descubre entre la perspectiva que abre el poema y sus propias investigaciones poéticas. Al igual que Valente, Valls intenta hacerse cargo, poéticamente, de “la realidad”, cuya aventura, al decir del primero, constituye la “acción” que se desarrolla en este poema.

Consciente de la complejidad que entraña el término “realidad”, Valente no recurre, al aproximarse a ella, a explicaciones sistemáticas, ni pretende abarcarla de modo total; más bien merodea en torno a ella y procura descubrirla en las circunstancias que con más fuerza inciden en el hombre. Adelantándose a posibles objeciones, así lo explica en “Notas breves a un poema largo”:

*La Budallera* narra o canta no una aventura, sino la aventura de la realidad: la completa aventura de la realidad en un día que es toda una vida o infinitas vidas, y en un lugar que es una masía en las montañas de Cataluña o cualquier lugar de la tierra

---

<sup>31</sup> De Aurelio Valls (1917), diplomático y poeta español nacido en Inglaterra, se conservan en la biblioteca de Valente varios libros: *La Budallera*, Revista de Occidente, Madrid, 1956, dedicado y con la carta donde el autor solicita una reseña, tanto la carta como la dedicatoria llevan fecha de febrero de 1957; *The Bilingual Poet*, Ariel Books, Berkeley, 1986; y *Retorno a la poesía*, Rialp, Madrid, 1984, también dedicado. En el ejemplar de *La Budallera* se encuentran un par de marcas, en la página 19 se subraya la frase “estar en la vida”, y en la 41 el epígrafe: “¡No hay casa esencial que no tenga su Moira!” En las dos indicaciones se reconoce la importancia que Valente concede a la habitación en tanto que elemento determinante de la realidad. El “estar” comprende los vínculos que se establecen con el entorno más inmediato, así como la atención al momento en que la vida se concentra.

donde el hombre —el poeta o los que forman en la humana ronda— haya vivido, amado o muerto alguna vez. [...] Cuando digo *realidad* excluyo todos los posibles sentidos de esta arriesgada palabra para tratar de acercarme al que puede haber operado en el poema. La realidad de que aquí se nos habla es la humana realidad de *estar en esta vida*, el drama de este estar y sus modos y humores<sup>32</sup>.

Al hablar de lo real, Valente se refiere a la serie de vínculos que marcan la estancia del hombre en la tierra. Entre estos “nudos”, por los que se permanece atado al mundo, se cuenta, por ejemplo, el apego al suelo natal; los encuentros y asociaciones producto del intercambio cotidiano que atestiguan la índole comunitaria del ser humano; la respuesta apasionada y crítica al momento histórico en que transcurre la propia existencia. De todas estas manifestaciones de apertura, al entorno, a los otros, a la historia, se deduce el carácter eminentemente relacional de la vida humana, al que alude Valente cuando reclama un puesto para la realidad en la poesía.

No deja de sorprender que algo tan abstracto como la “realidad” se transforme en materia de un poema del que, a partir de los parámetros de la poesía social en boga en ese momento, se esperaría cierta narratividad. La “acción” del poema descarta la posibilidad de la trama, puesto que la realidad se identifica con el transcurso de un día —dividido en dos partes: diurna y nocturna— en una casa campestre de La Budallera, pequeña localidad montañosa situada a poca distancia de Barcelona. ¿Cómo puede relatarse la realidad así entendida? A Valente le interesa precisamente esta ausencia de trama, gracias a la cual se puede enfocar de modo directo la realidad, equiparada en su comentario con la estancia del hombre en la vida, que a su vez se traduce en pertenencia o compenetración con un “sitio” —en este caso, la masía catalana en que se inspira el poema. En este contexto, cuando Valente apela a la realidad se refiere, por un lado, a las relaciones que por el mero hecho de “estar en la vida” se instauran entre el hombre y el entorno, por otro, a las condiciones ineludibles de la existencia: nacer, amar, morir. Habida cuenta de las inquietudes de Valente, se entiende que no le pasen inadvertidos los siguientes versos de Valls, a los que recurre para ilustrar su comentario:

Ninguno ignora lo que significa el tránsito  
Demasiado lo sabemos y lo hemos padecido

---

<sup>32</sup> *Índice de artes y letras*, 102 (1957), p. 19.

Este es el poema de ‘estar en un sitio’:  
poema de estar en esta vida.

En atmósfera semejante a la de los versos citados, discurre la reflexión de Valente acerca del “habitar” que es central en su obra. El conocimiento del carácter transitorio de la existencia no disminuye la importancia que el entorno tiene para el individuo, al contrario, la confirma, pues los nexos con el mundo en que se habita se vuelven más entrañables cuando hay conciencia de que la muerte aguarda en cada uno de sus rincones. La paradoja del “estar” humano estriba en que el conocimiento de su provisionalidad, no impide que el mundo se transforme, gracias al concurso de la palabra poética, en auténtica morada. Esta adhesión al horizonte terrenal, a pesar de las contradicciones que implica o precisamente por esas contradicciones, es característica del enfoque poético de Valente, para quien cuerpo y alma, materia y espíritu, sensualidad y mística no son incompatibles. De hecho, una de sus más ambiciosas aspiraciones consiste en reunir en su poesía las vertientes material y espiritual de la vida, para superar la dicotomía entre ambos planos y la disociación de lo humano que trae consigo. De aquí deriva, quizá, el hecho de que Valente, en su intento por sustraerse de la perspectiva individual, no pueda prescindir del todo de determinaciones locales concretas, como se pone de manifiesto en la importancia que concede a las particularidades de La Budallera, interés que es patente también en su reflexión en torno al lugar. Como se ha visto, corresponde a la poesía manifestar la realidad, pero la manifestación de lo otro que en la realidad aparece, no puede ser resultado de la reflexión abstracta, requiere de un estímulo sensible por medio del cual se abre, para la mirada contemplativa, el significado secreto de un lugar. En el caso de La Budallera, el cúmulo de relaciones que a lo largo de un día se despliegan en este dominio, y que lo constituyen como universo. Refiriéndose a esta aptitud de Valls para integrar la percepción sensorial y el sentido del conjunto, Valente asocia la disponibilidad del poeta, de la que es símbolo “la abierta pupila”, con “el presente contemplador” mediante el que rescata de la disgregación la serie de “horas” que conforman una jornada en La Budallera: “Esta realidad trata de ser desplegada ante nuestros ojos tal y como aparece ante la abierta pupila de su presente contemplador: ‘fantástica’ y millonaria a la vez”<sup>33</sup>. La transformación de *La*

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

*Budallera* en “lugar” donde las relaciones que constituyen la existencia quedan de manifiesto, depende de la conexión entre el presente y actitud contemplativa. Descubrimos que la aptitud para captar la diversa “coloración de las horas” es uno de los aspectos característicos de la mirada poética. El “presente contemplador”, suma de paciencia y atención, se entiende como una forma particular de espera que permite a Valls reproducir el ritmo que rige en *La Budallera*. Así el poeta rebasa la uniforme corriente del tiempo homogéneo, en que las imágenes se suceden sin unidad, para introducirse en el plano del tiempo discontinuo, en que determinados momentos se prolongan de modo insospechado, mientras que otros se aceleran. A los diversos momentos del día, corresponden tiempos de distinta “velocidad”, cuyas variaciones no escapan a la “pupila abierta” del poeta. En efecto, la recreación del mediodía, cuando el sol alcanza su plenitud, constituye uno de los momentos culminantes de *La Budallera*. Envuelta por el resplandor del astro, la masía parece petrificarse y el tiempo se suspende. Valente dedica la segunda mitad de su comentario a esta parte del poema, en la cual se hace evidente la pericia con que Valls registra las oscilaciones temporales que, junto con la gradación de la luz, marcan las fases en que se divide el día en *La Budallera*. Por tanto, la mirada contemplativa, a diferencia de la habitual, percibe el tiempo mientras transcurre. No es de extrañar que Valente reconozca y valore el énfasis temporal de *La Budallera*, ya que el apego a la realidad exige ceñirse a las condiciones que marcan la existencia. Lejos de abstraer del tiempo, la contemplación introduce de lleno en él, permite experimentar su discontinuidad, y los cambios de ritmo de que depende la “tonalidad” de las horas.

La compenetración con el entorno depende en gran medida de la aptitud para descubrir los matices que las oscilaciones temporales, junto con la escala de la luz, imprimen en el paisaje. Como se desprende de su extensa reseña de *María* —publicada dos años más tarde que la de *La Budallera*—, Valente reconoce esta virtud en Jorge Isaacs, quien enfoca la naturaleza de América con mirada contemplativa, semejante a la que Valls dirige a la comarca catalana. Para Valente, el mérito de Isaacs estriba precisamente en la fuerza del retrato de la naturaleza americana que aporta en esta novela: “El valor de *María* hay que buscarlo por debajo de los elementos de acarreo casi mostrenco, de las lágrimas y de los suspiros: en la limpieza y en la verdad con que está sentida la pasión, y sobre todo, en la fuerza con que se incorpora el paisaje, que asume en la novela una especie de función

‘coral’, casi en diálogo con el héroe. [...] Isaacs ha mirado mucho estas tierras y sabe el color de sus horas. A esta mirada, trasladada a la novela con mano maestra, debe *María* su más indiscutible valor”<sup>34</sup>. Del mismo año data el ensayo sobre *La vorágine* que publica Valente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, también centrado en el tema de la naturaleza. A diferencia de lo que ocurre en *María*, donde la naturaleza se pliega a los sentimientos humanos, en *La vorágine*, la naturaleza descubre su rostro verdadero: atroz y magnífico al mismo tiempo. Para Valente, esta novela constituye un hito en la historia de la literatura hispanoamericana, entre otros aspectos, porque en ella se supera la perspectiva paisajística, de la que se vale el Romanticismo para “humanizar” la naturaleza, esto es, para subordinarla al vaivén de las emociones humanas. En cambio, en *La vorágine*, la naturaleza se perfila desde su propio misterio, en el que el hombre queda envuelto. Estas consideraciones en torno al paisaje y la naturaleza muestran que en sus años de formación Valente explora el repertorio de emplazamientos poéticos de que dispone. Así, el paisaje, la naturaleza, la patria, se vuelven objeto de examen. En su reflexión sobre el lugar, Valente procura superar estos dominios. Sin embargo, al atribuir a la palabra el poder de restituir al hombre una morada común, confirma la visión romántica de la poesía de la que pretendía alejarse, al menos en su crítica al paisaje.

Se puede concluir entonces que el deseo de realidad se cumple en la atención al entorno por la que se llega a conocer “el color de sus horas”, como ocurre en *María*, y en el reconocimiento de la articulación temporal de la experiencia. No podría ser de otra manera, ya que entre las coordenadas existenciales el tiempo resulta determinante. En suma: la inmersión en lo real requiere adentrarse en el tiempo, instancia sin la cual Valente no concibe la poesía, esto es, el proyecto de escritura que se esboza en sus ensayos tempranos<sup>35</sup>.

A pesar de las carencias que soporta la vida humana, de las que participa todo proyecto individual o colectivo, es necesario que la poesía permanezca en el plano temporal, pues

---

<sup>34</sup> “*María*. Novela americana”, *Clavileño*, 35 (1955), p. 55

<sup>35</sup> En las menciones explícitas a Machado que se encuentran en la etapa de formación de Valente, se destaca su papel de guía intelectual y moral entre las nuevas generaciones de escritores. Sin embargo, la presencia de la figura y la obra de Machado en Valente va mucho más allá de las menciones explícitas, como puede verse en la relevancia que adquieren en su poética el tema del tiempo y el recurso a lo otro.

sólo ahí se da el encuentro con la realidad que la justifica. Hasta aquí es posible seguir el orden de las reflexiones de Valente en torno a *La Budallera*, cuyo hilo conductor es el vínculo que se establece entre el hombre y el entorno. No puede decirse lo mismo de los párrafos con que se cierra el apartado del artículo que Valente dedica a la cuestión de la realidad en el poema. Después de hacer hincapié en la mirada contemplativa de Valls, por la que se compenetra con los ritmos que a lo largo de una jornada confluyen en *La Budallera*, Valente relaciona, sin más preámbulos, la realidad con el misterio: “En este enfoque vibra una fe vieja y nueva: la fe en la realidad como algo habitable, capaz de sentido, aunque su protagonista, el hombre, sea una criatura tentada y enferma, ‘hambrienta de otra cosa’, solicitada por el misterio”<sup>36</sup>. Sin deslizarse hacia explicaciones totales, de las que al principio de la reseña se aparta, Valente nos proporciona aquí una noción de realidad que es posible asir. Se trata del dominio o habitación en que se funda una “fe vieja y nueva”. Al igual que el misterio, la fe remite al deseo de compenetrarse con el entorno, a pesar de que por la finitud humana este encuentro se vuelve provisional. En este contexto se alude al papel que desempeñan los dioses en la “aventura de la realidad” que se relata en *La Budallera*. En un giro sorprendente, el paraje por el que Valls pasea la vista de pronto pasa a ser palestra donde el hombre y los dioses se enfrentan, encuentro que no ha de entenderse sólo como “contienda armada”, sino también como “comercio” del que deriva el pacto entre los dos órdenes —humano y divino. A partir de la inclinación humana al misterio, que contrasta con lo limitado de su condición, Valente introduce el tema del mito, que es producto de la alianza entre hombres y dioses, gracias a la cual el mundo se vuelve habitable:

Entre ambos territorios, realidad y misterio, se establece una lucha —cuya dramatización es uno de los objetivos principales del poema—, pero una lucha que no sólo es contienda armada, sino, a la vez —o a la postre—, comercio, relación, pacto. El fruto y símbolo de este comercio es el *mito*. Siempre que el hombre ha pactado con los dioses para hacer la realidad habitable, el *mito* ha sido la señal del pacto<sup>37</sup>.

¿Cómo se llega a esto?, ¿por qué Valente introduce a los dioses en la discusión sobre la realidad? No es fácil justificar este salto. Parece como si Valente intentara insertar los

---

<sup>36</sup> “Notas breves a un poema largo”, p. 19.

<sup>37</sup> *Loc. cit.*

asuntos que más le inquietan en un contexto que sólo de modo indirecto se relaciona con tales problemas. En cualquier caso, esta desviación resulta ilustrativa, pues señala mejor que cualquier razonamiento los derroteros por los que transita Valente; además, permite advertir la importancia que desde el principio concede al elemento mítico. Como más adelante se desarrolla, es precisamente este aspecto el que considera central en la obra de autores por los que se siente más atraído, por ejemplo, García Lorca o Aleixandre. En virtud de la presencia de los dioses, el rincón catalán adquiere proporciones épicas. De aquí se sigue que la mera realidad en la que Valente insiste, encierra algo más, esa “otra cosa” de la que el hombre está hambriento. Resulta difícil explicar en qué consiste esa “otra cosa”. Basta señalar, por ahora, que es necesario sumar esta especie de “excedente” al conjunto de elementos que convergen en la reflexión de Valente en torno a la realidad<sup>38</sup>.

La comparecencia de los dioses en el dominio humano se relaciona con las facultades que Valente atribuye a la palabra poética, a la que corresponde establecer bases que favorezcan el surgimiento de genuinas relaciones comunitarias; es necesario “atraer” a los dioses para que con su presencia transfiguren el terreno humano. Haciendo profesión de romanticismo, tal vez a su pesar, Valente da a entender que lo propiamente divino es el poder de revelación de la palabra. De ahí su interés por *La Budallera* y el papel decisivo que adjudica al “lugar” en sus reflexiones. La importancia de la masía catalana radica en que este lugar se transforma en escenario del acontecimiento primordial: la aparición y despliegue de la palabra, “advenimiento” del que depende que el lugar se ratifique como tal. El lugar, ya sea *La Budallera* o cualquier otro sitio, no es directamente habitable, sólo adquiere esta cualidad por el concurso de la poesía; gracias al mito se articula el sentido de las relaciones —con el entorno, con los otros, con los dioses— que constituyen la existencia.

A la vista de la importancia que el autor en lo sucesivo concede al tema del lugar, no es casual que estas consideraciones surjan en el comentario sobre *La Budallera*, ensayo en que

---

<sup>38</sup> Se puede colegir que la reflexión sobre el misterio se identifica con el descubrimiento de lo sacro o de la sacralidad como elemento recóndito y sustancial del mundo. Conceptualmente la aclaración no ayuda a avanzar demasiado, sobre todo porque se trata de un tema inagotable y que ha jugado un papel determinante en la discusión filosófica y poética del siglo XX. Sin embargo, aquí me circunscribo exclusivamente a los que puede decirse a partir de las indicaciones del mismo Valente en el ensayo que estoy comentando. De forma general, el misterio se relaciona con la manifestación de lo real por concurso de la palabra poética.

se deslizan intuiciones que más tarde desarrollará. Como se explica en “El lugar del canto”, ensayo incluido en *Las palabras de la tribu*, a diferencia de la patria, espacio “colonizado” por representaciones impuestas, el lugar constituye un reducto donde se puede estar a salvo de los esquemas con que se tiende a regular las relaciones del hombre con su entorno, lo que posibilita formas de convivencia no regidas por disposiciones oficiales. Esto nos introduce de lleno en la distinción entre lugar y patria que establece Valente. En este contexto, Valente recurre a la exposición del “profesor Miner”, especialista en literatura japonesa, sobre la poesía shintoísta, no ajena al sentimiento romántico de la naturaleza. Sin desentenderse de las condiciones generales de la existencia, en dicha tradición resulta difícil concebir la vida sin la referencia al entorno inmediato que aparece como uno de sus elementos constitutivos: “Del animismo shintoísta viene la sacralización de la naturaleza o de la tierra, y del lugar, no de la patria. [...] Incluso poemas netamente proyectados sobre los universales condicionamientos del común existir no escapan a esa precisa vinculación del lugar, que parece sustentáculo indispensable de toda visión de lo humano”<sup>39</sup>. De modo semejante, la fusión contemplativa con La Bulladera se vuelve central en la aproximación a la realidad que se produce en el poema de Valls. En última instancia, lo que está en juego —como indica Valente al final del ensayo— es la distinción entre “retórica” y “palabra”. Casi por necesidad, la referencia a la patria empuja hacia la primera; mientras que el lugar, indisociable de la experiencia directa del entorno, deriva en la segunda. Por ello, la aproximación histórica resulta problemática, dificultad que “Patria cuyo nombre no sé”, de *AME*, se resuelve por vía negativa, es decir, a través del reconocimiento de la perplejidad que produce un territorio del que no se posee la clave<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> “El lugar del canto”, en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI de España, Madrid, 1971, p. 18. Gracias al intercambio epistolar que Ellen Engelson entabla con Valente a propósito de la fecha de composición del material incluido en *Las palabras de la tribu* y no publicado con anterioridad, se sabe que este texto fue escrito poco antes de que el libro apareciera en 1971. Es posterior, por tanto, a la antología preparada para la colección Collioure, titulada *Sobre el lugar del canto* (1963), y también a los tres primeros libros de poesía de Valente. En el citado ensayo, a pesar de su brevedad, se sintetiza el pensamiento del autor sobre el lugar.

<sup>40</sup> El sentimiento ambivalente ante la patria de la que es urgente hablar, pero sin incurrir en los medios de expresión plagados de equívocos, explica la profusión de poemas sobre el tema que se producen en la época. Sobre tal tópico la antología de José Luis Cano, que incluye “Patria cuyo nombre no sé”, puede consultarse: *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Revista de Occidente, Madrid, 1964.

Al igual que en sus aproximaciones a la realidad, en la reflexión sobre el lugar, Valente pone el énfasis en las relaciones; a su parecer, la palabra poética debe partir de un espacio que no haya sido previamente ocupado por intereses distintos del poético, de lo contrario no podrán establecerse ahí más que relaciones viciadas de origen. Por tanto, la búsqueda y constitución del lugar adecuado para la poesía, nada tiene que ver con escenarios paradisiacos, ni con paisajes de artificiosa belleza.

El lugar remite a relaciones inmediatas, semejantes a las que se evocan en *La Budallera*, en las que se pone en juego el destino humano, del que todo individuo participa. Por esta razón el saber que se desprende de ellas escapa hasta cierto punto de las perspectivas impuestas. En cambio, la adhesión a la patria se basa en perspectivas generales, si no es que oficiales, reguladas desde el exterior. Se trata de construcciones ajenas a la propia experiencia, de las que es necesario mantenerse a distancia. En contraste, la experiencia del lugar requiere del contacto sensorial por el que se vuelve palpable el entorno. Este enfoque va de la mano de la apuesta por el exilio implícita en la poética de Valente, pues sólo por el desplazamiento constante se logra escapar del terreno invadido por los bandos en disputa.

Al tratar del lugar, Valente se interroga por las condiciones en que el canto llega a ser legítimo. En este contexto, resulta pertinente apelar a la legitimidad, ya que para Valente la búsqueda de la maestría verbal y del consiguiente deleite estético no justifica el ejercicio poético. Sólo está “autorizado” para cultivar la poesía quien se abre a la realidad, esto es, a las relaciones con lo otro y los otros que constituyen la existencia. El cometido de la poesía no debe reducirse a satisfacer las sofisticadas demandas de un público exquisito. La tensión entre lo particular y lo comunitario, característica de la tentativa poética de Valente, se complica especialmente en este punto. De un lado, el autor desautoriza a la poesía que se reduce a expresar los conflictos de una conciencia ensimismada, por la mínima o nula incidencia que llega a tener en las historias de los otros. De otro, se niega a admitir que el poeta hable en nombre de instancias que lo exceden, como puede ser el pueblo o la patria, pues de este modo acaba por transformarse, a pesar suyo, en instrumento de los intereses que pretendía denunciar. Así, tanto el espacio público como el individual quedan cancelados.

¿Dónde situar entonces el lugar de la poesía? Puesto que sólo la presencia de los otros puede autorizarla, esto es, justificarla como acción que trasciende la óptica estrecha del

individuo, es necesario desplazarla a territorios en que los demás puedan reconocerse, pero no a partir de relaciones oficiales o impuestas, sino de vínculos inmediatos. El reto de Valente consiste en establecer un lugar que pueda ser compartido por otros, sin que esta unión se dé a partir de fórmulas preconcebidas.

Las alusiones al lugar se reparten a lo largo de la obra de Valente. Entre otros momentos, aparece en *Sobre el lugar del canto* (1963), antología que prepara para la colección Collioure de Literaturas, a cargo del llamado grupo de Barcelona, donde se reúnen poemas de sus dos primeros libros, y algunos de *La memoria y los signos*, el que publicará dos años más adelante<sup>41</sup>. De acuerdo con las pautas de la colección, en la que desempeña un papel decisivo la denuncia política y social, Valente recoge en dicha antología la parte de su obra que más directamente se relaciona con la situación de España. En el título se pone de manifiesto la contraposición entre lugar y patria de que venimos hablando, pues lleva implícita la pregunta acerca de la pertinencia poética de emplazamientos convencionales. Además, el título resulta coherente con los propósitos de la antología: de un lado, hacer patente que, a la luz del actual estado de cosas, la patria de ninguna manera puede transformarse en espacio adecuado para la palabra poética; de otro, señalar que las nociones de patria, nación, e incluso tierra, se encuentran en crisis.

España aparece en *Sobre el lugar del canto* más como ausencia que como proyecto convincente. Con esta argumentación, Valente se inserta, aunque sea de modo negativo, esto es, crítico, en la polémica que desde finales del siglo XIX acapara la escena cultural española: el debate sobre “el problema de España”<sup>42</sup>. De todos es sabido que en esta cuestión congrega a los intelectuales que impulsan la Institución Libre de Enseñanza, y que se transforma en tema principal de meditación de los pensadores y poetas de la generación del 98. Valente no es ajeno a esta polémica, como se comprueba al repasar los ensayos de *Las palabras de la tribu*, donde se dedican sendos ensayos a Francisco Giner de los Ríos y a Manuel Bartolomé Cossío, quienes aparecen como los modelos en que se inspira

---

<sup>41</sup> En el Tercer Capítulo se revisa con mayor amplitud la organización y significado de esta antología, la única que Valente prepara de su obra.

<sup>42</sup> Fernando Salmerón en “La nota sobre la situación en España”, apéndice de su estudio sobre Ortega y Gasset, explica de forma sucinta y exacta el significado de esta expresión así como la forma en que se gesta y llega a cristalizar con ocasión del “desastre del 98”. Cf. *Las mocedades de Ortega*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, 352-356.

Machado para crear a Juan de Mairena; sin su magisterio ejemplar, honesto e incisivo, no deambularía por las aulas de España el maestro genial que encarna en la figura de Mairena. La discusión abierta por la generación del 98 se prolonga a través de los intelectuales que forman la generación del 14, quienes siguen enfrascados en el ardiente debate sobre el problema de España; entre ellos se cuenta Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes y amigo personal de Valente, a quien también le corresponde, por cierto, un lugar en el linaje del que procede Mairena: “Sin duda estuvo en la palabra su secreto más puro; su arte de educador estuvo en ella. Venía de una estirpe mayor de maestros orales, como don Francisco Giner y don Manuel Cossío, y él prolongó esta estirpe (como la prolongó también para hacerla llegar hasta nosotros —tan incomunicados con su origen— Juan de Mairena, poeta y profesor de humanidades)”<sup>43</sup>. De la guerra civil y el régimen que le sucede, Valente recibe una imagen turbia de España. En situación semejante se encuentran el resto de los poetas de su generación. Esta orfandad explica, en parte, el reconocimiento unánime de Machado, que además de presentarse como alternativa poética, hace las veces de guía intelectual y moral. Otro ejemplo de la efervescencia que despierta la “tierra”, y todo lo relativo a ella, en las primeras décadas del siglo XX, son las andanzas por aldeas y serranías que, en busca de la poesía tradicional, emprende Ramón Menéndez Pidal junto con jóvenes poetas e investigadores, y el amor por las manifestaciones populares que se extiende en ese momento en España. Pero con la derrota de las fuerzas republicanas, se frustra el propósito de reanimar la cultura de estas iniciativas. Para Valente y sus contemporáneos, el culto a la tierra y las expresiones que derivan de este fervor se vuelven improcedentes; no es posible seguir celebrando la tierra y la sangre en medio de la ruina generalizada. De ahí la urgencia con que Valente formula la pregunta por el lugar, en la que hay que ver un intento por reconducir la discusión que durante tanto tiempo ha ocupado a la intelectualidad española. A su parecer, la patria ya no puede ser perspectiva porque con esta bandera se destruyen las bases que hacen posible la relación con lo otro; quien se sitúa en su dominio, consciente o inconscientemente, se hace cómplice de los que detentan el poder. En suma: la cuestión del lugar es inseparable del cuestionamiento de la patria en tanto que materia del ejercicio poético. En sus primeros libros, Valente tendrá que encontrar medios

---

<sup>43</sup> “Don Alberto”, en *Ínsula*, 212-213 (1964), p. 4. Valente escribe este artículo con ocasión de la muerte de Jiménez Fraud.

de expresión adecuados para referirse al pasado reciente, cuyo rescate corresponde a la poesía, sin dejarse atrapar por las convenciones relativas a lo nacional. La salida se presenta en muchas ocasiones por el lado de la ironía que permite rehuir la aproximación retórica en que subyace la visión fija, anclada en el pasado, que se está tratando de evitar.

### 3. La crítica del “abstraccionismo”

Para Valente, el apego a la realidad se traduce en la paciente y continuada atención a los “nudos” que constituyen la existencia. Como en su momento señalaron los existencialistas, el hombre está irremediablemente vinculado. Por ello, se vuelve necesario rebasar el enfoque individual en la poesía. Del carácter relacional de la existencia se desprende, en parte, la crítica de Valente a las corrientes poéticas para las que el lenguaje es un fin en sí mismo, como si el virtuosismo verbal y la competencia técnica justificaran la indiferencia ante cuestiones que la poesía tendría que enfrentar. Para describir el efecto de esta poesía que, a riesgo de incurrir en generalizaciones, se podría llamar “formalista”, Valente recurre al verbo “desrealizar”; para él, los poetas absortos en búsquedas verbales circulares, cuyo objetivo consiste en realzar al máximo el lenguaje, restan densidad vital a la poesía. La reluciente belleza del mundo en que así se desemboca, difícilmente puede ocultar su reverso espectral. En el mismo sentido se orientan las críticas de Valente al arte abstracto, al que atribuye carencias semejantes a las de la poesía pura. Al respecto, resulta oportuno revisar la entrevista que hace Valente al pintor Massimo Campigli, en donde insinúa que el arte abstracto dejó de tener vigencia rápidamente porque sus contenidos, al igual que los de la poesía pura, son a fin de cuentas superficiales, esto es, poco “reales”:

[Es necesario] que el arte contemporáneo asuma la responsabilidad de contenidos más profundos que los que en general parecen haber preocupado al abstraccionismo. De hecho la gente va asumiendo ya, y esto es lo que hace que el arte abstracto se vaya convirtiendo, cada vez más, en cosa que fue, en pasioncilla olvidada, como ha sucedido con la poesía pura o con la literatura pura a la hora de la verdad. Porque a la hora de la verdad, ¿cuántas cosas se podrían reprochar al abstraccionismo, en nombre no sólo del arte, sino del sentido común, que también tiene su valor?<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> “Conversación con Massimo Campigli”, *Índice de artes y letras*, 68-69 (1953), p. 21. En última instancia, Valente cuestiona al arte de inflexión formalista por su falta de compromiso con lo real, como se

Si bien es cierto que Valente escribe este párrafo a los 24 años, no deja de sorprender que despache en tan pocas líneas, y sin mayores distinciones, el “abstraccionismo”, corriente en la que podrían agruparse expresiones artísticas diversas y que tan amplias repercusiones tiene en la cultura contemporánea. En su descargo, es necesario decir que al principio del artículo señala el anacronismo de la discusión acerca del valor estético del “abstraccionismo” que en ese momento se da en España. La crítica no puede ser más pertinente, si se piensa que en la época de entreguerras el arte abstracto fuera de España había alcanzado ya sus máximos logros. Además, al final del artículo reconoce que el “abstraccionismo” en bloque no puede considerarse como resultado de la “frivolidad o tontería colectiva”, sino que constituye una fase ineludible del arte contemporáneo, “ya en lo fundamental consumada”, de la que es preciso averiguar su exacto valor. En todo caso, la extrañeza que se trasluce en el comentario de Valente es un índice de que en las letras españolas no se concede al arte abstracto y, más en general, a las vanguardias, el mismo alcance y valor que en Hispanoamérica<sup>45</sup>. Como es claro, esta actitud no es exclusiva de

---

desprende de sus declaraciones para la revista *El ciervo*, en las que se respira el mismo espíritu que en la entrevista con Campligi: “En la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida en que la ordena, la justifica. En esos tres estadios se inserta, a mi modo de ver, el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad. No hay gran poesía ni ningún otro tipo de arte superior (es el nuestro en gran parte un tiempo de artes inferiores o menores: poesía pura, arte abstracto, etc.) sin ese compromiso profundo” (“José Ángel Valente en *El ciervo*”, *Índice de artes y letras*, 146 (1961), p. 18).

<sup>45</sup> Estas observaciones, se ven confirmadas en un trabajo de Valente sobre Gerardo Diego, donde insiste en la “efemeridad” de creacionismo y se refiere explícitamente al escaso ascendiente que este movimiento, y la vanguardia en general, tienen en España. Además, arriesga una explicación para este fenómeno: con Darío, el renovador de la poesía española Juan Ramón Jiménez incluido, la verdadera revolución ya había tenido lugar, por lo que es posible prescindir de las estridencias vanguardistas: “Nosotros no tenemos un solo poeta —ni por qué echarlo de menos— del tipo de Apollinaire, que haya sobrevivido, se entiende. [...] Lo que sucede es que en España el verdadero colapso revolucionador fue el provocado por Darío. Después de él y de todo lo que él inauguró —la obra de Juan Ramón, por ejemplo—, la vía quedaba abierta y abonada la tierra para que, sin gritos ni rebeldías gesticulantes —que eran apenas un lujo importado— se produjese lo que se produjo: la espléndida floración de la generación del Centenario” (“Gerardo Diego a través de su *Biografía incompleta*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 40 (1953), p. 112). Al parecer de Valente, Gerardo Diego es el único poeta español importante en que el impulso creacionista sobrevive. Sin embargo, esto se debe más a su innata virtud artística, que a la inspiración vanguardista. En efecto, más que que juegos verbales hay que atribuir la gracia

Valente, sino que forma parte de la tendencia al realismo inseparable de la efervescencia social que resulta de la tensión política que se vive en España.

En el mismo orden de cosas, hay que advertir acerca de la diferencia de actitud de Valente ante Vallejo y Huidobro, sin que en esto pese la tendencia vanguardista en que dichos autores coinciden. La fervorosa acogida que ofrece a la obra del peruano, contrasta con el tono respetuoso, pero distante, que se advierte en sus comentarios sobre el chileno. De hecho, en “Vicente Huidobro”, primer artículo de Valente del que se tiene noticia, se manifiesta abiertamente la voluntad de mantenerse al margen del creacionismo, movimiento al que considera “frontera” pero no “fuente”. Esta decisión obedece a motivos semejantes por los que, años después, cuestiona al “abstraccionismo”; en ambos casos se trata de corrientes estéticas que en poco tiempo han perdido vigencia: “Sería sugestivo ahondar en el interior de su gesto precursor, ver lo que hubo en él de nuevo auténticamente manifestado, una vez agotado ya el fenómeno creacionista. [...] ¿Dónde están los poetas del mañana creacionista? Nosotros contemplamos hoy su teoría como un intento más, perfectamente ensayado, eficaz pero incontinuable, frontera pero no fuente”<sup>46</sup>. Con discreta ironía, el autor apunta hacia la paradoja que acompaña al creacionismo, cuyo énfasis casi delirante en el futuro contrasta con la duración, más bien breve, de su impulso. Por otra parte, conviene señalar que desde los veinte años (el artículo fue escrito en 1949), Valente tiene claro que en la vanguardia, tal como la ensaya Huidobro, no quedan ya posibilidades que merezcan ser exploradas. En cambio, el experimentalismo de Vallejo no da pie a la menor reserva. Esta desigual valoración se debe a que la inflexión comunitaria se encuentra en el centro de la poesía de Vallejo; no puede decirse lo mismo de Huidobro, cuyo individualismo se aproxima peligrosamente a la megalomanía. Pese a sus sofisticados

---

poética de Diego a su capacidad de ternura, ligada en este contexto, a la “humanidad” de que hace gala el poeta, como explica Valente al final de su reseña: “Sobre la lectura de este último poema [“Adiós a Pedro Salinas”], pensaba en esa singular entrega de humanidad, de la que, bajo formas tan leves, es capaz Gerardo Diego, maestro en la delicada expresión de concentradas ternuras. Creo que un destino de gracia, de verdadera gracia poética, airea las páginas de su libro, sólo aparentemente juego verbal o imaginación desasida. Juego pero juego que se hace íntimamente gravedad y verdad” (*Ibid.*, p. 114). Como se ve, Valente no desaprovecha la oportunidad para desautorizar el experimentalismo de la vanguardia, precisamente porque se desentiende de la realidad. Por eso sus “juegos”, a diferencia de los de Diego, carecen de gravedad y verdad.

<sup>46</sup> *Cuadernos Hispanoamericanos*, 16 (1949), p. 208.

procedimientos, que según el criterio de Valente bien podrían calificarse de “formalistas”, Vallejo nunca se desentiende del entorno. No pudo hacerlo un poeta que con intensidad lacerante se arroja en busca de los vínculos que articulan la existencia.

Situado en el extremo contrario de los “abstraccionistas”, Vallejo representa para Valente el paradigma del poeta abierto a la realidad. Por ello, no es extraño que en los comentarios que dedica al peruano, lo real se identifique con el cúmulo de situaciones concernientes a la condición humana. En “Vallejo y la palabra poética”, Valente señala que el Vallejo de *Los heraldos negros* (1918) domina ya los recursos expresivos en que se cifra su originalidad, cosa manifiesta en los versos, conocidísimos, que dan pie a las palabras con que Valente se refiere a la inmersión en la realidad emprendida por Vallejo:

Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!  
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos  
la resaca de todo lo sufrido  
se empozara en el alma... ¡Yo no sé!<sup>47</sup>

Valente comenta así los versos citados: “Es el encuentro denodado con la realidad lo que da, ya para siempre, esta carga emocional, humanísima, participada así, comunicada así, a la poesía de Vallejo”<sup>48</sup>. Antes de publicar su primer libro de poesía, Valente identifica en el poeta peruano el camino que él mismo se propone recorrer; quizá también se reconoce en el gesto esforzado con que Vallejo acomete su propio destino de poeta y de hombre. En este contexto, el encuentro con la realidad tiene la connotación de enfrentamiento, de respuesta valiente a la adversidad; en el lamento del peruano, se percibe la protesta ante el absurdo del sufrimiento que colma la tierra. Como parte del impulso hacia lo real suscrito por Valente, hay que entender entonces la actitud por la que Vallejo, en lugar de esquivar los golpes, se adelanta a recibirlos; en su afán de experimentar en carne propia el dolor de los otros, se precipita en la oscuridad y en el vacío del abandono.

---

<sup>47</sup> Valente reproduce la estrofa en su artículo, del que se toma la cita.

<sup>48</sup> “Vallejo y la palabra poética”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 39 (1953), p. 338. Más amplio análisis se encuentra en “César Vallejo desde esta orilla”, incluido en *Las palabras de la tribu*, donde Valente ofrece sus conclusiones acerca de la decisiva repercusión del autor en el desarrollo de la poesía española de posguerra.

Respuesta desafiante a los altibajos del destino, protesta ante el dolor y deseo de compartir el destino de los menesterosos, aceptación del desamparo: tales son los elementos humanos que Valente admira en Vallejo y que relaciona con su decidida y audaz inmersión en lo real; a su juicio, la singularidad humana y literaria del peruano depende de la firmeza con que se sostiene en la desolada perspectiva de que emerge su poesía. De esta lucha hasta el límite de las fuerzas, se hace mención al inicio del citado artículo de Valente sobre Vallejo: “Tal vez, aparte su inolvidable valor literario, la continuidad de una situación humana de esfuerzo y ruptura, que él tan hondamente expresó, mantiene en pie todos los supuestos vitales de los que su poesía manó, suya, singularmente, intransferiblemente suya. Porque algo nos hace reconocer a simple vista al gran poeta: ese logro apurado y difícil de la propia expresión”<sup>49</sup>. La atención a lo real se traduce en el esfuerzo por hacer frente a las dificultades y al dolor inherente a la vida humana. Esta aventura espiritual en que el poeta parece inmolarsse, es necesaria para penetrar hasta el fondo en los márgenes de desconcierto inherentes a la existencia.

En contraste con la poesía de Vallejo, por continuar con el ejemplo anterior, la poesía abstraída de la realidad prescinde de los vínculos que marcan el transcurso de la vida humana. Esta poesía se cumple sobre todo como anhelo de lenguaje; en cambio, para Valente, la palabra debe expresar un deseo más amplio y radical: el deseo de acceder a los otros. Las relaciones que se entablan entre la obra y los individuos que en ella concurren, no siguen, en principio, cauces preestablecidos; así como los vínculos más elementales con el entorno se sustraen, en cierta medida, de las directrices oficiales. De este modo, la obra lejos de alejar al hombre del mundo, incrementa los vínculos que lo atan a su tiempo y entorno. Así, el carácter de por sí relacional de la existencia, se abre a vínculos inéditos.

Otra de las facetas del alegato a favor de lo real que lleva a cabo Valente, consiste en el esfuerzo por permanecer dentro del plano donde se desarrolla la vida humana, lo que equivale a admitir las condiciones históricas de la existencia. Esta opción por la historia, reacia a cualquier forma de platonismo, se pone de manifiesto en la serie de ensayos sobre Aleixandre que Valente publica en *Índice de artes y letras* entre 1954 y 1963. Para facilitar la visión cronológica y ganar en claridad, se mencionan enseguida los títulos de dichos artículos, la fecha de su publicación, así como la obra sobre la que tratan. Aparece en

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 337.

primer lugar “Trayectoria ejemplar de Vicente Aleixandre” (1954), reseña de *Nacimiento último* (1953). Ahí se señala, de un lado, la continuidad que existe entre este libro y los anteriores, y de otro, se registra un cambio de procedimiento: si en la obra precedente sobresale la acumulación de elementos, ahora se recurre a la reducción y concentración, lo que da lugar a poemas más cortos de efecto “fulminante”. Dos años más tarde, publica “Vicente Aleixandre en ‘la raya de la esperanza’” (1956), que es una respuesta entusiasta a *Historia del corazón* (1954); el artículo se centra en el giro que experimenta la poesía de Aleixandre a partir de dicho libro, que debe atribuirse, al parecer de Valente, a la madurez del escritor, no al ajuste más o menos consciente con el curso de la poesía en ese momento. La aceptación de lo real característica de esta nueva fase de Aleixandre, se traduce específicamente en la atención apasionada que se concede al “temporal existir”, lo que en el plano expresivo se manifiesta, por ejemplo, en el aprovechamiento de elementos narrativos<sup>50</sup>. A continuación aparece “El ciclo de la realidad imaginada” (1958), ensayo en que se da nombre a los dos ciclos en que se divide la obra de Aleixandre, el de la “realidad

---

<sup>50</sup> En reseña del libro de Jaime Gil de Biedma “*Cántico*”; *el mundo y la poesía de Jorge Guillén* (1960), Valente reprocha al primero el desdén con que se refiere a la etapa posterior a *Cántico*. Entre otros comentarios, protesta contra el disgusto que experimenta Gil de Biedma ante la presencia de elementos narrativos en la segunda fase de su trayecto poético. Al margen de la inclinación que se pueda sentir por una u otra tendencia poética, Valente está en desacuerdo con la actitud de fondo de Gil de Biedma, en la que perciben resistencias que obstaculizan la transformación que requiere la actividad creadora: “[...] el proceso es claro para Biedma: el estilo de Guillén se ve acometido de repentina anemia al ser arrastrado por dichos factores de una poesía denotativa (¿lírica?) a una poesía narrativa. Guillén es un pobre narrador y en ese cambio su poesía sufre una grave ‘pérdida de virtud estética’. [...] El estadio definitivo de este planteamiento del problema sería determinar en qué medida se trata de una pérdida o de una voluntaria o fecunda renuncia, es decir, de una evolución que opera a toda conciencia un reajuste indispensable de los valores o virtudes estéticas que Biedma echa de menos en el último Guillén y que cierta crítica conservadora o tradicionalista echa de menos en toda la poesía nueva” (“De la lectura a la crítica y otras metamorfosis”, *Ínsula*, 178 (1960), p. 7). Dejando de lado el comentario matizado que exigiría el estudio de Gil de Biedma, de la crítica de Valente se pueden sacar en claro al menos dos aspectos que ilustran su propia actitud poética. Está por una parte, la exigencia de permeabilidad, entendida como disposición al movimiento que caracteriza a una obra viva; y por otra, el asentimiento ante el cambio que representa la “poesía nueva”, gracias a la cual se realza la condición histórica de la existencia, a pesar de que esto suponga prescindir de elementos que tradicionalmente se consideran como inherentes a la poesía lírica. Se explica así el contraste entre su valoración del giro que detecta en la obra de Aleixandre, y la de Gil de Biedma respecto a la evolución de Guillén.

imaginada” y el de “la realidad reconocida”. De los cuatro artículos sobre Aleixandre publicados en *Índice de artes y letras*, el último se titula “Vicente Aleixandre: la visión de la totalidad” (1963), que es una reseña de *En un vasto dominio* (1962). La tensión hacia la totalidad, impulso primordial de Aleixandre al parecer de Valente, culmina en este libro con la integración de lo humano en el proceso más amplio del devenir material. De esta manera, como se señala más adelante, los dos elementos diferenciados en etapas previas, hombre y cosmos, convergen en una mirada unitaria.

Tras la lectura del material sobre Aleixandre de *Índice de artes y letras*, se comprueba que Valente se orienta en una obra de tan amplias proporciones a partir de la relación que se establece con lo real en las fases mencionadas, criterio en que se basa también la valoración que ofrece del autor. Prueba de ello se encuentra en los rótulos con que denomina los dos ciclos en que divide su producción: el de la “realidad imaginada”, y el de “la realidad reconocida”. Como deja traslucir dicha clasificación, la realidad comparece tanto en la primera como en la segunda etapa de la obra de Aleixandre, sólo que en la primera, el hombre se disuelve en el poderoso cauce de la Naturaleza, como un elemento más en el gran concierto cósmico; mientras que en la segunda, que se abre con *Historia del corazón* (1954), destaca la figura humana, de la que el tiempo y la historia resultan indisolubles. Aun cuando Aleixandre sale siempre bien parado en estos artículos, es claro que Valente aprecia, sobre todo, la segunda mitad de su obra. No es de extrañar esta postura en un poeta como Valente, para quien el destino humano, cifrado en los vínculos que marcan su pertenencia al mundo, siempre es preferible a los panoramas de armónica plenitud en que podría llegar a refugiarse el arte. Sin decidirse a tachar de escapista la primera etapa de Aleixandre, Valente no puede dejar de señalar que a partir de *Historia del corazón*, el poeta se abre de modo más radical a la realidad. Al igual que en el artículo sobre *La Budallera*, Valente asocia esta apertura con la proximidad al misterio que, en contra de lo que podría pensarse, no se encuentra en los parajes fantásticos descubiertos por la imaginación, sino en el acuerdo con las condiciones en que se desenvuelve la existencia: “Conducido por este nuevo hilo: la realidad simple, desnuda, ‘reconocida’, Aleixandre llega aquí paradójicamente a las zonas más transidas de auténtico misterio de toda su obra. [...] *Sombra de paraíso* era, en cierto modo, una ‘evasión’ del humano destino hacia las formas soñadas de la inocencia original. *Historia del corazón* es una aceptación enteriza del

destino del hombre hasta sus postrimerías”<sup>51</sup>. Valente interpreta como progreso la incursión de Aleixandre en el dominio de la historia, por lo que este paulatino acercamiento a la órbita humana supone de proximidad con lo real. Así, a pesar de la admiración que profesa a Aleixandre, en la reseña de *Historia del corazón* advierte sobre los visos de platonismo que descubre en la primera etapa de su obra:

Culpable de cierto platonismo, el poeta ha regresado de su fuga hacia las ‘ideas’, hacia los arquetipos, cuya imagen fingiríamos miserablemente en la tierra. Ha regresado del mundo de las esencias al tráfigo *temporal* del existir; por eso este libro incorpora tantos elementos de narración, por eso es, clara y desnudamente, ‘historia’<sup>52</sup>.

Se trata de una declaración fundamental, que confirma la necesidad de ajustarse a las coordenadas en que la existencia está situada. Para Valente, la poesía no debe desviar la atención de la vida, pues resulta inútil extraviarse en sueños de perfección y plenitud ideales. Viene a decirse de este modo que el mundo mismo ofrece cuanto puede necesitarse para emprender las más arriesgadas aventuras.

Hasta aquí se presentó de forma esquemática la primera valoración de Aleixandre que ofrece Valente. Es preciso acotarlo, pues posteriormente se produce en su apreciación, como se desarrolla en lo que sigue, un sorprendente viraje. En los artículos de la década de los cincuenta —sólo el último se publica después, en 1963—, se advierte la proporción entre el juicio crítico y la secuencia cronológica. A pesar del indudable valor que atribuye a la primera etapa, la de la “realidad imaginada”, correspondería a un momento todavía parcial, lo que significa que todavía no se alcanza la totalidad a que tiende la poesía de Aleixandre; en cambio, el recorrido posterior, que se plasma en el ciclo de la “realidad reconocida”, se interpreta como desarrollo cabal de la conciencia poética, lo que tácitamente habla, si no de mayor calidad, del acceso a una perspectiva más amplia. Pero en poco más de un lustro, como antes se anunció, Valente corrige lo suscrito previamente acerca de la obra de Aleixandre, que se transforma para él en objeto constante de lectura y reflexión en la época que aquí estudiamos. Esta rectificación esclarece dos puntos importantes para este trabajo. De un lado, la postura de Valente respecto al surrealismo, que

---

<sup>51</sup> “Vicente Aleixandre en ‘la raya de la esperanza’”, *Índice de artes y letras*, 88-89 (1956), p. 8.

<sup>52</sup> *Loc. cit.*

difiere como se verá de su valoración general acerca del peso de las vanguardias en España; y, de otro, el posible impulso de Aleixandre en la radical inmersión en el horizonte terrestre emprendida por Valente.

En un primer momento, para establecer las etapas en que se divide la obra de Aleixandre, Valente se basa fundamentalmente en la mayor o menor presencia del hombre, esto es, en la determinación histórica como señala en “Vicente Aleixandre: la visión de la totalidad”. Establece además en el artículo citado una nueva fase, donde los elementos antes disociados, cosmos y hombre, finalmente se reúnen. Estaríamos entonces ante una tercera etapa que corresponde a *En un vasto dominio*. Tal síntesis se logra al transformar la conciencia individual en expresión de un proceso más amplio que la incluye sin suprimirla. Así, el individuo pervive pero no de manera aislada, sino en tanto que participe de la memoria común. Resulta llamativo observar que Valente se refiere de forma indistinta al espacio colectivo en que el individuo ingresa y a la cambiante sucesión de la materia. Entre los poemas de *En un vasto dominio*, a juicio de Valente “En el cementerio” es el que mejor ejemplifica esta confluencia de la conciencia particular y el cauce general. La operación poética consiste ahí en devolver al hombre al dominio al que pertenece, sin por ello dejar de consignar la huella leve que entraña su paso por el mundo. En el procedimiento de Aleixandre descrito por Valente, se descubren los extremos en que oscila su propia poesía, en la cual el balance de la situación histórica se alterna con el punto de mira del hombre común al que la poesía vuelve visible. De acuerdo con este esquema, se distinguen dos formas de anonimato, de un lado, la que representa la corriente vital de la memoria que congrega a los individuos e incluso los rescata del aislamiento, y de otro, la ausencia de nombre debida a la carencia de voz de que la poesía se hace cargo al reivindicar la conciencia particular. Por el papel decisivo que juegan en la poética de Valente, se reproducen aquí sus comentarios acerca de este aspecto de la obra de Aleixandre:

Allí está, en el pequeño cementerio del lugar, bajo la sucesión de lápidas y nombres, la pervivencia de la materia genésica que cubre por igual al hombre y al mundo, la persistencia de la memoria colectiva, la duración, la perduración. [...] Duración de la materia, incorporación de la materia en el hombre el ingreso de éste en su dimensión temporal, en la historia. Cabe detener de pronto el interminable curso de la memoria e

iluminar una figura. Un hombre cualquiera sorprendido en el súbito relámpago de su existencia personal<sup>53</sup>.

Como antes se comentó, en la primera valoración que lleva a cabo Valente de la obra de Aleixandre, es clara la secuencia lineal en que se distinguen tres fases: la afirmación del cosmos, la afirmación del hombre, y, finalmente la síntesis de dichos elementos en una fase de culminación. Sin embargo, existen indicios de que este balance posteriormente no resulta del todo satisfactorio. Así, en una carta con fecha de 1968 que dirige a Aleixandre desde Ginebra, después del saludo, sin mayores preámbulos, Valente entra de lleno en este tema. Refiriéndose a la relectura que en ese momento lleva a cabo de la primera fase de su obra, que designa con su propia denominación “ciclo de la realidad imaginada”, da cuenta de una omisión que considera inexcusable: “Estoy asombrado y molesto conmigo mismo por lo mal que he leído hasta ahora *Pasión de la tierra*. Es un libro clave. Por lo que hay en él de realización, por supuesto. Y por lo que hay de hervidero, de semillero, de cantera”<sup>54</sup>. Un poco más adelante difiere de la opinión que Aleixandre manifiesta en una carta anterior acerca de la preeminencia del símbolo de la serpiente en *La destrucción y el amor*; al parecer de Valente, dicho símbolo alcanza mayor poder expresivo precisamente en *Pasión de la tierra*. Con lo dicho queda sentado que el juicio sobre este libro, que ni siquiera se

---

<sup>53</sup> “Vicente Aleixandre: la visión de la totalidad”, *Índice de artes y letras*, 174 (1963), p. 30.

<sup>54</sup> La carta se conserva en el archivo de Valente que custodia la Universidad de Santiago de Compostela. La dedicatoria del poema extenso con que se cierra *PL*, “La salida”, atestigua la proximidad de Valente con Aleixandre. Por su parte, Aleixandre en “Castillo de Manzanares el Real” de *En un vasto dominio* reconstruye la visita que hiciera al monumento en compañía de Valente y su primera esposa, a quienes dedica el poema. Los libros aparecen sólo con un par de años de diferencia: *PL* en 1960 y *En un vasto dominio* en el 62. Además, Valente publica en *Papeles de Son Armadans* en 1958 un poema que no recoge en libro titulado “Vicente Aleixandre”, donde el poeta aparece como dividido entre dos elementos: el sueño y la vigilia, el primero correspondería a “la realidad imaginada” y la segunda a “la realidad reconocida”. Esta división se marca también en los extremos que simultáneamente reclaman la atención del poeta: de un lado, la altura hacia la que los ojos se alzan, de otro, el perro que siempre lo acompaña, en cuya cabeza la mano descansa: “Tendido está en el medio / del soñar y el velar, / los ojos sagacísimos / en el alto mirar, / la mano en la cabeza / de su perro guardián” (*OCI*, 815). Este mismo gesto en “La luz no basta” de *PL* denota el apego a la tierra, como más adelante se verá.

menciona en los ensayos hasta ese momento publicados, se ha modificado radicalmente<sup>55</sup>. Importa también destacar el criterio en que se basa el interés por este episodio, breve en comparación con el conjunto, de la escritura de Aleixandre. Si en la valoración previa pesa sobre todo para Valente el aspecto de desarrollo de las diversas vertientes que es posible abarcar poéticamente, ahora pone el acento en la indeterminación, esto es, en la forma que se vislumbra sin concluir en un trazo perfectamente definido: “Pero esa serpiente fusionada con el ojo divino en *Pasión* va mucho más lejos. Hay en ese símbolo, como en todo el libro en que figura, una enorme latencia de significación. Y esa es una de las cosas que hace de *Pasión* un libro clave”. Más adelante, Valente pide encarecidamente un comentario sobre el punto de vista antes referido, y enseguida expresa su descontento acerca de lo escrito antes sobre Aleixandre, con lo que, antes de pasar a otro tema, da por terminado el comentario sobre *Pasión de la tierra*: “Estoy anotando de nuevo tu poesía. He descubierto que lo que tengo escrito sobre ti sólo muy a medias (por no decir muy poco) me satisface”.

Basta revisar rápidamente el ensayo sobre Aleixandre que aparece en *Las palabras de la tribu*, para confirmar que el cambio de apreciación de que se da cuenta en la carta citada se lleva hasta las últimas consecuencias. A diferencia de lo que ocurre en los ensayos tempranos, donde se intenta abarcar todo el trayecto de Aleixandre, aquí la atención se centra en una sola obra, precisamente en *Pasión de la tierra*. Al respecto, Valente se refiere a la nostalgia que el autor de una obra consumada puede sentir por el momento en que su despliegue aparecía fundamentalmente como posibilidad. En tal razonamiento va implícita la dolorosa constatación, que Valente no rehuye, de que todo cumplimiento implica cierto acortamiento de la libertad. No es que se limite el espacio de acción, sino que al decantarse en una dirección dada que se elige entre las muchas posibles, esa solución expresiva o vital cancela otras alternativas. Como momento germinal, *Pasión de la tierra*, en cambio,

---

<sup>55</sup> En la falta de atención que Valente se reprocha, pudo influir la trayectoria, más bien errática, de *Pasión de la tierra*. Como se sabe, se publica por primer vez en México en 1935 de forma limitada: la edición consta sólo de 150 ejemplares, distribuidos entre amigos. En España no se publica hasta 1946 una segunda edición corregida bajo el sello de Adonais. Entre tanto, aparecen *La destrucción o el amor* (1935) y *Sombra del paraíso* (1944) que acaparan la atención de la crítica. Sólo muy tarde, el libro adquiere su forma canónica. Se ha encargado de reconstruir esta historia el profesor Gabriele Morelli, a quien se debe una edición crítica de *Pasión de la tierra*. Cf. “Introducción. Las razones de una demora”, en Vicente Aleixandre, *Pasión de la Tierra*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 13-28.

correspondería a la etapa en que las fórmulas y los procedimientos no han alcanzado expresión definitiva. Ahí se insinúa un autor que puede todavía discurrir por derroteros múltiples y diversos. En el plano biográfico, dicha indefinición corresponde a la súbita emergencia de una voz cuyas posibilidades no han sido desarrolladas y, por eso mismo, tampoco se consideran como canceladas.

Antes de entrar en la obra de Aleixandre, Valente ofrece una valoración de la travesía surrealista en España, en la que destacan tres libros que denomina “mayores”: *Sobre los ángeles*, *Pasión de la tierra* y *Poeta en Nueva York*, compuestos entre 1927 y 1930, a los que añade las contribuciones de Buñuel y Dalí, en el cine y en la plástica respectivamente. A pesar de atribuir al movimiento una vida meteórica, de fulgurantes aportaciones que pronto son rebasadas, en el repaso que hace Valente del surrealismo no se percibe la actitud distante que predomina en sus juicios sobre el “abstraccionismo”. Como sucedería a los poetas de la generación siguiente, se siente atraído por el surrealismo como fenómeno literario que llega arraigar en la tradición poética española<sup>56</sup>. Al respecto puede señalarse también su interés por Lautréamont, cuya huella en la obra de Aleixandre rastrea en “El poder de la serpiente” y sobre quien versa “Tres notas sobre Lautréamont”, el ensayo final de la primera edición de *Las palabras de la tribu*. Cabría preguntarse a qué se debe tal diferencia de juicio. No resulta fácil responder, pues en ambos casos se distingue netamente la fascinación por el lenguaje, a que Valente atribuye el distanciamiento de la realidad. De hecho, en *Pasión de la tierra* es claro el tono de encantamiento, de sortilegio verbal, que suscita extrañeza pero también el convencimiento de que lo oculto puede revelarse. Quizá en esto último se encuentre la respuesta acerca del entusiasmo que despierta en Valente dicho libro, en el cual la exploración verbal no se lleva al cabo al margen del sondeo en elementos básicos del hombre y del mundo que podrían designarse como su reverso subterráneo. Al respecto, es oportuno recordar el esclarecedor testimonio de Aleixandre, quien explica que el sustrato del libro coincide con aspectos en que todo hombre puede reconocerse, por lo que resulta lamentable la dificultad que puede representar el lenguaje surrealista para el lector común:

---

<sup>56</sup> Cf. Vicente Molina Foix, “Vicente Aleixandre: 1924-1969”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242 (1970), pp. 284-286.

El impulso que mueve a este libro es el de la angustia del hombre elementalmente y esencialmente situado en medio del caos de las fuerzas brutales, de las que —si hostilmente le derriban— no se siente distinto. [...] Pero este impulso que agita aquí a un hombre, no en sus terminales refinamientos civiles, sino en zonas básicas en que lo telúrico le reconoce y en que los demás puedan reconocerle, se ha visto expresado y servido por una técnica y por un lenguaje que le hacen incomunicable, por hoy al menos, con una buena parte de esa masa general de los hombres, a la que está haciendo su llamamiento<sup>57</sup>.

Además de los aspectos mencionados, en el interés de Valente por *Pasión de la tierra*, se descubre la atracción por lo indiferenciado que, en tanto tal, hace posible la metamorfosis. Dicha “indiferenciación” impide que se establezcan límites tajantes que fácilmente conducen a encrucijadas excluyentes. En efecto, en la división de dos etapas en la obra de Aleixandre originalmente se reconoce una evolución por la que se cumplen las posibilidades expresivas del autor; pero con el paso del tiempo, se señala también que tal recorrido deriva en pérdida de plasticidad. Por ello, la bifurcación en dos líneas nítidamente separadas, de un lado el “ciclo de la realidad imaginada” y de otro “el ciclo de la realidad reconocida”, se ve más como un riesgo que como un ascenso: “Lo que va a darse después (*Sombra del paraíso e Historia del corazón*) en opciones sucesivas y excluyentes es aquí pura simultaneidad germinal. Tiempo histórico y tiempo cósmico se funden y lo subliminal arrastra imágenes de la superficie temporal que a ese contacto adquieren dimensiones nuevas: patéticas o grotescas”<sup>58</sup>. Con esta apreciación, Valente rectifica su anterior juicio sobre la obra de Aleixandre, según el cual, como se ha dicho, se reconocía una trayectoria ascendente que culminaba con el intento de reunificar el hombre y el cosmos de *En un vasto dominio*, una vez que sendos temas se habían desarrollado por separado<sup>59</sup>. Nos

---

<sup>57</sup> “A la segunda edición de *Pasión de la tierra*, Adonais, 1946” en *Pasión de la tierra*, ed. de Gabriele Morelli, Cátedra, Madrid, 1987, p. 180. El texto se integra en un apéndice donde Morelli reúne los prólogos y notas de Aleixandre sobre el libro.

<sup>58</sup> *Las palabras de la tribu*, ed. cit., p. 177.

<sup>59</sup> La valoración de Aleixandre que aparece en los ensayos tempranos de Valente no difiere en lo sustancial de la suscrita por otros críticos. Por ejemplo, Carlos Bousoño en un estudio publicado en 1960 se refiere a la primera etapa, que coincide con la señalada por Valente, como la de “solidaridad con el cosmos”, y a la segunda, como la de “solidaridad con el humano vivir”, que corresponderían a la de la “realidad imaginada” y a la de la “realidad reconocida” propuestas por Valente. Cf. “Prólogo” en Vicente Aleixandre, *Poesías*

encontramos ante una visión distinta de la totalidad: si antes Valente la considera desde el punto de vista de la amplitud abarcadora —en coincidencia con la aspiración a lo universal de Aleixandre—, ahora interesa la coexistencia de elementos diversos cuyas fronteras no se establecen de forma fija, más que la cantidad de elementos reunidos.

En el cambio de perspectiva señalado resulta decisivo, como es claro, la trayectoria del propio Valente, quien ha producido en este momento siete libros de poesía. A estas alturas, el interés directo en el lenguaje, muy señalado en *Pasión de tierra*, ya no es materia de juicio. Y es que lo primero que destaca en dicho libro es la libre y audaz inmersión verbal. Es cierto que constituye una exploración en lo subterráneo en el hombre, sin embargo, con igual o mayor intensidad se incursiona en el lenguaje, al punto que la serie de poemas puede leerse como un continuo cuyos bordes difícilmente se someten a la gramática y a la puntuación. El Valente de la madurez, se muestra fascinado ante este impresionante curso verbal en que las formas se suceden de manera ininterrumpida, sin oponer reparos ante semejante despliegue imaginativo<sup>60</sup>. ¿Es este cambio de actitud es resultado de un acercamiento distinto a “lo poético” por parte de Valente? No es improbable que sea así, pues el llamado al rigor que se encuentra en sus primeros ensayos parece compatible con una mayor apertura a la experiencia verbal directa, con independencia de preocupaciones de orden social o político. Esto por una parte. Por otra, el redescubrimiento de *Pasión de la tierra* va de la mano de la búsqueda de la materia de Valente. Sin descartar la significación más inmediata del término, que en el título de Aleixandre se expresa con el término “tierra”, es decir, como lo básico sustentante, es necesario considerar la cuestión también

---

*completas*, Aguilar, Madrid, 1960. En cambio, en “El poder de la serpiente”, Valente aporta un enfoque renovador.

<sup>60</sup> En su estudio sobre *Pasión de la tierra*, Luis Antonio de Villena dedica un apartado al “esteticismo” que aparece como uno de los elementos determinantes del libro. Tal título pone de relieve el alarde imaginativo y verbal que justifica hablar del interés directo por el lenguaje en esta fase de Aleixandre: “El poeta se demora en lo bello de las sensaciones —incluso psíquicas— y en esa belleza no excluye lo trágico ni la sangre. Y al demorarse en objetos y sensaciones se demora en el lenguaje que se hace así, amplio, gustativo, un lenguaje que aspira a ser paladeado, un lenguaje plenamente sensorial, porque su referente-raíz es siempre una sensación de *cuero*. El adjetivo hermoso y hermosa más de una vez en superlativo abundan en *Pasión de la tierra*, como abundan las imágenes —las complacencias en el lenguaje— típicamente estéticas y suntuosas” (“Estudio Crítico. Vicente Aleixandre, el surrealismo y *Pasión de la tierra*”, en *Pasión de la tierra*, estudio, notas y comentario de texto por Luis Antonio de Villena, Narcea ediciones, Madrid, 1977, pp. 62-63).

desde el ángulo formal. Con esto se hace referencia a la relación que existe entre la preocupación por la materia y la crítica de las posibilidades del lenguaje, que se vuelve cada vez más aguda en Valente. De esta lucidez crítica deriva la renuncia a las pretensiones omniabarcantes y también al acabamiento propio de los trazos definitivos: ni totalidad ni fijeza. Y sucede que en la materia se reconoce este carácter fragmentario, por cambiante, e indeterminado, en el sentido de que la forma no debe considerarse como cierre o cancelación.

Para concluir, es necesario añadir que en el mundo cuya efervescencia se celebra en *Pasión de la tierra* pueden atribuirse cualidades semejantes a las que se descubren en la materia. Al señalar la importancia decisiva de la serpiente en el universo poético de Aleixandre, y en particular en *Pasión de la tierra*, Valente se extiende en el tema a propósito del carácter ambivalente de dicho símbolo. La expresión “completa” de lo real implica dar cabida a los contrarios, no como extremos contrapuestos, sino en el juego por el que se alternan y condicionan. Así, en *Pasión de la tierra*, lo cósmico y lo humano, lo subterráneo y lo luminoso dejan de ser opciones excluyentes, lo que da lugar a una visión más amplia de la que ofrece el recuento exhaustivo. Además, como se pone de manifiesto en el rotundo final de “El poder de la serpiente”, Valente identifica este aspecto sobresaliente del libro con su inspiración mítica: “En el subsuelo, en lo subliminal, donde historia e infrahistoria todavía combaten, en el mundo mítico de *Pasión de la tierra*, serpiente y hombre se articulan en la misma vibración circular de la vida, que es a la vez muerte y perduración, relámpago y reptil, multiplicación y cero infinito, como en el sueño inmóvil de la cobra enroscada están el movimiento y el despertar, y en lo sumergido el sólo poderío de la luz”<sup>61</sup>.

En este orden de cosas, resulta oportuno recordar que en “Lorca y el caballero solo”, también incluido en *Las palabras de la tribu*, Valente muestra que la proverbial fuerza poética de García Lorca se deriva de la componente mítica de su obra, elemento al que atribuye mayor importancia que al impulso popular con que se ha caracterizado al autor: “Como el pez emblemáticamente inserto en el círculo lunar —‘en la luna nadaba un pez’—, la palabra poética de Federico García Lorca parece quedar toda ella inscrita en la órbita de

---

<sup>61</sup> “El poder de la serpiente”, en *Las palabras de la tribu*, ed. cit., p. 184.

lo mítico<sup>62</sup>. Así, en dos poetas de que se siente próximo, Aleixandre y Lorca, Valente descubre una marcada tendencia mítica, a que se debe la capacidad de integrarse en el ritmo vertiginoso de formas que se alternan, en la sucesión de los contrarios que posibilita el despliegue vital.

#### **4. En dirección al canto**

Valente reclama un puesto, y puesto predominante, para la realidad en la poesía, aun cuando está consciente de los riesgos en que incurre al apelar a un término tan difícil de asir —¿cómo podría no estarlo un escritor que busca denodadamente la precisión?—; insiste en que corresponde al poeta adentrarse en lo real, bordearlo, avanzar a tientas a través de su textura contradictoria. A manera de conclusión, puede decirse que por medio de este proyecto Valente intenta situarse frente a la poesía desde un ángulo inusitado, pero no debe confundirse este carácter insólito con la ruidosa novedad o con el prurito de ser original; tal impulso obedece, más bien, a que está convencido de que es preciso saltar desde la carencia extrema hasta la aparición súbita de que surge el poema. Y esa señal que momentáneamente conduce o guía, que proporciona el conocimiento necesario para la creación, coincide con “la realidad”. Parte Valente de la carencia porque, a su entender, el poeta no puede disponer por anticipado de un programa, ni de un elenco probado de procedimientos. Así, las teorías, escuelas y corrientes literarias se subordinan a la perspectiva insólita, es decir, al horizonte que se suscita en el enfrentamiento con la falta de antecedentes, y sólo en ese enfrentamiento.

Hay que insistir en que este requerimiento de realidad poco tiene que ver con la recreación, más o menos literal, de un mundo dado. Y es que la pasión por la realidad de que hace profesión Valente no debe confundirse con el empeño documental, cuyo principal cometido consiste en registrar aspectos determinados del acontecer histórico o de la sociedad. Por esto, al hablar de realidad en Valente es necesario remitir a la ausencia de supuestos que caracteriza al ejercicio poético, a la soledad propia de la lucha por la expresión, a la tarea ingente mediante la que el arte apresa el movimiento incesante del mundo. Como se apunta en el apartado anterior, el deseo de realidad que marca desde el

---

<sup>62</sup> “Lorca y el caballero solo”, en *Las palabras de la tribu*, ed. cit., p. 117.

inicio la trayectoria de Valente, puede interpretarse como avidez de adentrarse en la materia — búsqueda que se hace más evidente en la segunda fase de su obra<sup>63</sup>. El choque que a los 24 años le produce la obra de Neruda, es índice de la fuerte atracción que desde siempre siente por lo la profundidad informe de la materia<sup>64</sup>. De esto se da noticia en un artículo

---

<sup>63</sup> En función de las diversas zonas de la memoria exploradas, Valente establece tres etapas en su obra: las dos primeras corresponderían a la evocación individual y colectiva, respectivamente; en la tercera, se ahonda en la memoria de la materia, fase que se inicia a partir del libro *Material memoria* escrito entre 1977 y 1978. De este progresivo adentrarse en la memoria da cuenta Valente al repasar la evolución de su obra. “Este descenso o viaje es, como todos los viajes, un rito de iniciación que, en mi perspectiva personal, tendría tres fases, o tres grandes ciclos, o tres grandes pruebas: el ciclo del descenso a la memoria personal, el descenso a la memoria colectiva y el descenso a la memoria de la materia, a la memoria del mundo” (*La voz de José Ángel Valente. Poesía en la Residencia*, ed. cit., p. 23). Un poco más adelante Valente señala que estos ciclos aunque diferenciados no se excluyen entre sí; se puede transitar de uno a otro o recorrerlos simultáneamente.

<sup>64</sup> En un artículo sobre Neruda donde se descubren afinidades con la lectura de Valente de *Pasión de la tierra*, María Zambrano atribuye al amor el formidable impulso que el poeta chileno imprime a la materia: “El amor, en efecto, rompe los límites de las cosas, deshace como crea, y quizá su mejor obra sea la destrucción, porque destruye los límites en que los seres y las cosas yacen oprimidos, porque liberta de la cárcel de forma la viva materia que espera inerte su hora de salir, de derramarse, de entremezclarse con las demás. ¡Terrible amor que devora cuanto toca!” (“Pablo Neruda o el amor a la materia”, en *Senderos. Los intelectuales en el drama de España*, Anthropos, Barcelona, 1986, pp. 149-150. Aparece originalmente en *Hora de España*, XXIII, noviembre de 1938). El comentario se inspira principalmente en *Residencia en la tierra*, publicado en 1935, al igual que *Pasión de la tierra*, sólo que con desigual suerte editorial. En este orden de cosas, también resulta del mayor interés un artículo de 1933, donde Zambrano cuestiona la concepción racionalista de la “tierra”, por la que ésta se reduce a “cosa”. En consonancia tanto con Aleixandre como con Neruda, en este mismo ensayo propone redescubrir la tierra en tanto que elemento al que el hombre pertenece: “Nostalgia de la gravedad, de los cuerpos que pesan, nostalgia de la tierra. La gravedad es la raíz de lo que no la tiene y tampoco está hecho para volar, es la fuerza que nos mantiene en contacto con la tierra, pegados a ella, criaturas de su suelo. [...] Hombre, humano, hace alusión a tierra. El hombre sobre la tierra; fuera de ella deja de serlo para convertirse en ángel o en fantasma” (“Nostalgia de la tierra”, *Los cuatro vientos*, 2 (abril, 1933), p. 32). En 1964 María Zambrano se traslada de Roma a La Pièce, en el Jura francés, localidad en la frontera con Suiza, de cuyo paisaje se encuentran rastros en *Los claros del bosque* (1965). Se da entonces la ocasión para que se establezca el contacto personal con Valente, quien la visita en julio de este año: “Llegué a las siete de la tarde y me marché a las siete de la mañana del día siguiente. La conversación duró toda la noche. No recuerdo haber hablado nunca tanto tiempo seguido” (*apud* Amparo Amoros, “Zambrano Valente: la palabra, lugar de encuentro”, *Litoral. María Zambrano. Papeles para una poética del ser*, Málaga, 124-126 (1983), p. 65). Más adelante, Valente publica “María Zambrano y el sueño creador”, en *Ínsula*, 238 (1966),

sobre Eduardo Carranza, cuya poesía alegre y ligera contrasta con la vocación de profundidad de la de Neruda:

No todo el mundo tiene vocación de profundidades. Algo totaliza la poesía de Neruda, por ejemplo, como una literal y estremecedora inmersión [...]. El mundo de las *Residencias*, lo mejor del *Canto*, gravita en torno de este oscuro y profundo contacto del hombre con la esencialidad de la materia. Aún me queda de las novelas del Far-West el recuerdo de los expertos que aplicando el oído a la tierra podrían percibir, como un mar creciente, el lejanísimo galope devastador de un rebaño de bisontes. Tal se me antoja imaginar al poeta del *Canto General*, escuchando el subterráneo latido, el ritmo según el cual la materia —las raíces, las piedras o la arcilla del hombre— se multiplica y confunde<sup>65</sup>.

Por tanto, más que una reivindicación del realismo en el sentido que tiene este término en la historia literaria, hay que ver en los tanteos del joven poeta una serie de preguntas que se dirige sobre todo a sí mismo. Y es precisamente en esta situación incierta y de escepticismo ante los derroteros por los que discurre la poesía en su medio, cuando afirma que el vínculo entre el poeta y lo real no debe quebrantarse. Sería arriesgado decir que en esos momentos Valente conoce las consecuencias últimas de tal afirmación; por eso, no cabe deducir de aquí un programa acabado. Hay que ver este imperativo, más bien, como norte o punto de referencia al que Valente se afianza para poder avanzar. Pero además de un criterio de orientación, en la alianza con lo real que marca el comienzo poético de Valente se esconde el deseo de lo otro, todavía imprecisamente formulado, que será definitivo a lo largo de su carrera. Averiguar en qué se cifra ese deseo, que en un primer momento se presenta como orientación hacia lo real, es una de las cuestiones más intrigantes en el estudio de la poesía de Valente.

Precisamente por tratarse de una actitud, más que de un programa, la atención a la realidad promulgada por Valente, se traduce en la apertura al conjunto de peripecias en que se resuelve la existencia. Se trata de “realidades” con las cuales el ser humano establece

---

que se recoge en *Las palabras de la tribu*. Son numerosos los testimonios del intercambio amistoso e intelectual de los dos autores, en una relación que se prolonga a lo largo de la vida de ambos y cuyos incidentes están todavía por estudiarse.

<sup>65</sup> *Cuadernos Hispanoamericanos*, 40 (1953), pp. 114-115. Aunque menos obvia que la de Vallejo o la de Lezama Lima, la presencia de Neruda en la obra de Valente merece mayor atención que la que hasta ahora se le ha dedicado.

vínculos originarios. Al apelar a lo real, Valente no remite en principio a una visión totalizadora del mundo, sino a la serie de vínculos que derivan de la condición humana, esto es, a las “realidades” con las que se está como anudado por el mero hecho de existir. Entre éstas se cuentan la muerte o el destino, por poner los ejemplos más extremos. Pero el elenco no estaría completo sólo con las situaciones que imprimen visos trágicos a la existencia, hay que añadir también los elementos que configuran el horizonte vital del individuo. En este contexto se inserta la reflexión de Valente en torno al “lugar”, tema del que se ocupará a lo largo de toda su trayectoria poética y crítica. La instauración del lugar es inseparable del desplazamiento de la existencia, por el que se abandonarían presupuestos que condicionan la expresión, instaurándose así el espacio que corresponde al “canto”. Aunque propuesto en términos de localización, este dominio remite principalmente a la evolución interior, al estado anímico desde el que se habla —no sólo a una situación espacial. Por ello, el trayecto adopta la forma en ocasiones de “encumbramiento”, esto es, de ascenso respecto a una situación anterior que se ha rebasado. La imagen resulta casi inevitable pues tradicionalmente el avance se representa a través del vuelo, sobre todo en situaciones relativas a la libertad que son las que más interesan a Valente.

Al igual que el resto de los poetas de su generación, Valente se debate entre dos disyuntivas igualmente inaceptables: la poesía social —abierta a los otros pero estéticamente pobre—, y al solipsismo formalista, cuyos hallazgos formales no justifican su desinterés por lo real. El interés de Valente por el “lugar”, es decir, por el espacio donde la poesía se yergue con la fuerza necesaria para hacerse cargo de las exigencias históricas y sociales, se relaciona hasta cierto punto con la exaltación romántica de la naturaleza. Sin embargo, también es notorio el esfuerzo que lleva a cabo por superar el consabido nexo entre paisaje y espíritu nacional. De hecho, se reconocen dos impulsos contradictorios en la búsqueda del lugar que emprende Valente. De un lado, considera que el lugar adecuado para el despliegue de la voz poética no debe rebasar los estrechos límites en que se inscribe el individuo; de otro, no admite que la voz poética se limite a expresar el espíritu de una nación, ámbito al que en principio se asocia la voz popular. ¿Cómo conciliar entonces el deseo de trascender la perspectiva particular, esto es, la búsqueda de un lugar que incorpore la voz ajena, con el rechazo de las instancias en que converge la colectividad?

A la hora de delimitar el espacio que corresponde a la poesía, Valente se enfrenta con el hecho de que la naturaleza y la nación, lugares consagrados por los románticos, se han vuelto problemáticos. Cuando se ha dejado de pensar que los escenarios idílicos constituyen el contexto poético por antonomasia, la idealización del paisaje, considerado como reducto inocente al que el hombre acude para recobrar la unidad perdida a causa de la mirada separadora de la conciencia, resulta cada vez menos convincente. ¿Qué papel desempeña, entonces, la naturaleza en sus consideraciones? De modo provisional puede decirse que para Valente en la naturaleza, tal como aparece en *La Budallera*, se reiteran o violan los pactos ancestrales, por ello, se transforma en territorio donde se juegan las cuestiones básicas del existir, como son la muerte y el destino. Al destacar la dimensión mítica de la naturaleza, Valente se sustrae de la consideración intimista o sentimental del paisaje, a la vez que establece un campo en que se da cabida a presencias distintas de la humana. Pero las figuras que la naturaleza convoca no aparecen de manera directa, se trata más bien de presencias presentidas, de las que el hombre sigue el rastro sin lograr nunca plasmarlas en un trazo definitivo. Por paradójico que parezca, el hombre se perfila en este acecho de lo indefinido, actividad mediante la que se delimita también el contorno en que día a día se desenvuelve.

Al parecer de Valente, parte de la tarea de la poesía consiste en establecer un espacio concurrente, esto es, un sector más amplio que el individual. Las inquietudes que a partir del “desastre” del 98 acaparan la atención de los espíritus más lúcidos de España, se dejan sentir en la búsqueda de Valente de un lugar donde lo comunitario arraigue y se exprese. Sin patria y sin paisaje con que identificarse, Valente pugna por la instauración de lugares en que existan huellas de las múltiples relaciones que marcan la estancia del hombre en el mundo. En tal ejercicio está implícito el empeño de ampliar el propio enfoque, de manera que el poema llegue a ser espacio compartido.

## CAPÍTULO II

### *A MODO DE ESPERANZA*

Cuando se trata de examinar el papel que se atribuye al corazón en el primer libro de Valente, surgen diversas preguntas: ¿por qué aparece el corazón como protagonista del trayecto poético?, ¿de qué manera incorpora lo colectivo dicho símbolo, que de ordinario remite a la intimidad?, ¿a qué tipo de saber se alude al remitir al corazón? Entre otros asuntos, a lo largo de este capítulo se desarrollarán estos aspectos relativos a la poética del corazón que descubre en *AME*<sup>1</sup>; con todo, a modo de introducción, se puede responder brevemente a las cuestiones antes formuladas.

De forma sumaria, cabe decir que el corazón se transforma en protagonista de la aventura poética por su proximidad con la vida, de la que vendría a ser correlato. Así, en el corazón se reproduce el ritmo del universo, pero en la medida y proporción del hombre. Estamos ante el punto de contacto con el exterior, del que depende el intercambio con el mundo y también con los otros. En esta misma línea se encuentra la segunda respuesta: el corazón excede la perspectiva individual porque de él depende el contacto con la realidad, entendida como aquello que concierne a la existencia: la muerte, el amor, la soledad. Visto desde esta perspectiva, el corazón pasa a ser un rasgo constitutivo de la existencia, no un atributo exclusivo de la conciencia poética. Por ello, en general remite a la cercanía o proximidad con lo otro. El artículo “el” contrapuesto a corazón subraya esta perspectiva

---

<sup>1</sup> Elaborado entre 1953 y 1954, *AME* es el único libro que Valente escribe íntegramente en España; anteriormente, para participar en el concurso Boscán de 1953, prepara “Nada está escrito” (1952-1953), que no se llega a publicar. Dos de los poemas de *AME*, “Destrucción del solitario” y “Lucila Valente”, formaban parte de dicha colección.

amplia, que se perdería si tal artículo se sustituyera, por ejemplo, por el posesivo “mi”, al que Valente difícilmente recurriría.

La pregunta por la forma de acceso a lo real constituye el marco en que se sitúa el interés de Valente por el trayecto del corazón, que se compara con el desplazamiento que exige el ejercicio poético. Como ya se dijo, por medio del corazón se establece contacto con la vida en sus formas más elementales, evitando así rodeos o desviaciones que provienen de consideraciones abstractas. Desde la perspectiva estética, la vía del corazón se traduce en expresión directa, en detrimento de la retórica, entendida como adorno que distrae de la simplicidad con que la vida se manifiesta<sup>2</sup>.

Por otra parte, al centrar la mirada en el corazón, se remite a una forma de saber tradicionalmente identificada con el acceso no estrictamente racional a la realidad. Esto es, con vías de conocimiento afines a la mística, donde interviene toda la existencia, señaladamente el cuerpo. Al respecto resulta oportuno acudir a un breve ensayo de María Zambrano, publicado en La Habana en 1942, donde aparecen inquietudes semejantes a las que se descubren en el primer libro de Valente. Como indica el título, “Las dos metáforas del conocimiento”, en el ensayo se distinguen dos formas distintas, no contrapuestas, de saber y las metáforas a que se asocian: la visión y el corazón respectivamente. La primera forma de pensamiento corresponde al pensamiento y la filosofía, tradición para la que los

---

<sup>2</sup> En la poesía española contemporánea se encuentran antecedentes de esta “apuesta” por el corazón, precisamente en dos autores decisivos para Valente: Antonio Machado y Vicente Aleixandre. Con la exactitud y detalle que caracteriza sus comentarios, José Olivio Jiménez muestra el nexo que existe entre la vertiente emocional de la poesía de Machado, manifiesta en su “Poética” (1931), y la *tendencia cordial* del autor, así como la huella que deja específicamente dicha tendencia en la poesía de posguerra: “Y cuando se empeña en contarnos [...] su historia personal, la por él vivida o soñada, y la domeñada angustia que a ello conducía, cedía continuamente a la antigua metáfora emocional del corazón. Asomarse al tiempo, a su tiempo, era sólo posible si antes quedaba desvelado el mirador hacia los sentimientos que el corazón ofrece. (“Vivencia y conciencia del tiempo: de Antonio Machado a la poesía española de posguerra” en *Homenaje a Juan López-Morillas. De Cadalso a Aleixandre: estudios sobre la literatura e historia intelectual españolas*, José Amor Vázquez y A. David Kossof (eds), Castalia, Madrid, 1982, p. 266). En lo que se refiere a Aleixandre, se puede destacar que el libro que marca el giro de su trayectoria, se titula precisamente *Historia del corazón*, instancia que da acogida a las vicisitudes históricas y existenciales del hombre situado, es decir que se sabe sujeto a condiciones dadas. A la vez, tal título sugiere la connotación íntima, casi en el tono de la confesión, por la que se revela la inquietud del autor por el destino humano.

términos relativos a la visión y a la luz resultan fundamentales; la fuerza de esta metáfora se comprueba en la decisiva influencia del mito platónico acerca del hombre que escapa de la caverna y que regresa transformado.

Es patente la notoriedad de esta primera metáfora, lo que ha hecho que la segunda pase en ocasiones inadvertida. Sin embargo, no ha dejado de desarrollarse en forma escondida. Se trata de la metáfora del corazón. Al señalar el carácter secreto de esta vía, Zambrano sugiere la dificultad que representa concebir el conocimiento al margen de la visión, lo que explica los reparos a que está expuesta la tradición mística. Esta segunda metáfora incluye el sacrificio, que es necesario para que el corazón se transforme en espejo de la divinidad. Se trata de un saber por semejanza donde se da cabida al misterio: “Y esta visión por y con el corazón es, parece ser, una de las dos grandes formas de conocimiento. La otra, más firme, segura y asentada, parece más ‘natural’ —aunque un día fuera también descubierta—, y parece haber dominado el curso de la cultura de Occidente. [...] El ver con el corazón, en cambio, parece más difícil, misterioso y expuesto pero no ha podido a pesar de todo caer en el olvido”<sup>3</sup>.

En esta tradición puede situarse la búsqueda de lo real en *AME*, principalmente porque este tipo de saber se orienta hacia la unión y, por ello, se entiende como *movimiento*. Importa precisar que el tipo de movimiento de que se está hablando tiene que ver con la distancia respecto al propio ser o, lo que es equivalente en este contexto, con la aventura que lanza fuera de sí mismo. Como se muestra más adelante, por el contacto con la muerte que exige, el trayecto poético también adopta la forma de sacrificio gracias al cual se disminuyen el poder de los condicionamientos que entorpecen el acceso a lo real. Más que a “ver”, el corazón en *AME* aspira a “tocar”, verbo con que se indica la cercanía y compenetración con la vida en su inmediatez<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> “Las dos metáforas del conocimiento”, en *La Verónica*, año I, número I, 26 de octubre de 1942, p. 14.

<sup>4</sup> Es claro que para Valente la poesía no se contrapone a la vida; pero para exponer su postura, habría que ir más lejos, pues a su juicio el ejercicio poético exige la adhesión completa a la vida. Así lo afirma en una reseña publicada en 1950, cuyo sentido permanece vigente, aun cuando quizá con el paso de los años se optaría por disminuir la vehemencia del tono: “Porque la poesía es eso: testimonio ardentísimo de vida, vida interiorizada y exprimida luego hasta el máximo, para sernos así definitivamente entregada” (“Diez poetas en diez años de poesía cubana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 16 (1950), p. 142).

Por otra parte, el puesto que detenta el corazón se relaciona también con la perspectiva desde la que se considera al hombre en *AME*. Como se señalaba en el capítulo anterior, en su primera poesía Valente busca destacar los aspectos básicos de la existencia, en los que el hombre común puede reconocerse. Y entre lo básico se cuenta, en primer término, la vida misma, que a su vez se reduce a lo más elemental, como puede ser la respiración o el pulso. Así, en “Como la muerte” de *AME*, la sorpresiva desaparición de un conocido, se registra con una escueta indicación: la respiración que se suspende:

Cuando lo vi no era  
más que respiración  
y no pasó del alba.  
[...]  
Hablo contigo. A medio  
amor, la muerte; a media  
respiración, la muerte.  
Un hombre puede  
caer de pronto  
porque sí, con sus cuatro  
preguntas a medio formular.  
Sin previo acuerdo (*OCI*, 89).

La respiración se asimila al amor, actividades de las que depende el intercambio con el exterior que con la muerte se interrumpe. Al mostrar que la vida se resuelve en pocos elementos, simultáneamente se muestra lo abrupto de la presencia del hombre en el mundo, hecho en que no siempre se repara. Desde esta óptica, la respiración y el corazón se transforman en principios por los que la vida se regula, no sólo en lo orgánico sino también en el plano de la libertad. Por ello, dichas actividades remiten directamente a la vida e incluso pueden considerarse como interdependientes<sup>5</sup>. En suma: al situar el corazón en primer plano, además de referir al tránsito con que se identifica el ejercicio poético, se pone énfasis en la condición elemental de la vida que consiste en el hecho de ser, de estar en el

---

<sup>5</sup> “El corazón es Rey, afirma el *Nei-King*. [...] El corazón, enseña el maestro taoísta Lie-tse, es el ‘señor del aliento’; esto podría explicarse sólo por la analogía entre el ritmo cardíaco y la respiración, identificados en sus funciones de símbolos cósmicos. Pero Plutarco utiliza la misma imagen: el sol difunde la luz así como el corazón difunde el aliento” (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, trads Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 2003, s.v.).

mundo, con todo lo que esto tiene de contundente y también de fragilidad y riesgo. A lo anterior es necesario añadir que el corazón aparece como principio que regula el desarrollo vital, como se muestra al final de *AME* en “De vida y muerte”. Como se desarrolla más adelante, en este poema se señala enérgicamente la necesidad de admitir las condiciones que determinan la existencia, sin desviarse hacia horizontes que distraigan de la tarea humana fundamental que se describe de modo sucinto con el imperativo “seamos”. Por otra parte, la invitación de Valente a simplemente ser, exige encarar la muerte porque sólo así el vínculo con la vida se vuelve patente. Ser sin más pretensiones implica también ajustarse al ritmo del corazón del que depende, como se ha dicho, la proximidad con la vida.

En *AME*, la defensa de la libertad e incluso la crítica social discurren en un marco general, en que sobresale el acento existencialista. Por ejemplo, en el poema antes citado, “Como la muerte”, se llama la atención sobre la facilidad con que se muere y lo poco que importa frente a este evento el cúmulo de preocupaciones y luchas diarias. Se trata de una situación que afecta a todos, sin importar el contexto geográfico o histórico. Lo mismo podría decirse de “El santo”, poema sobre el que más adelante volveremos, donde las notas inconfundibles de la cultura española del momento se subordinan a un tema que excede este contexto, la opacidad de la existencia cotidiana del hombre promedio. La presencia de un poema como “Patria cuyo nombre no sé”, que constituye la segunda sección del libro, así como el registro del ambiente opresivo de posguerra, bastarían para justificar el rótulo de poesía social que se pone a *AME*. En efecto, en repetidas ocasiones Valente se refiere a la precariedad como signo distintivo del medio de que procede y en el que se desarrolla<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> La alusión a la precariedad del ambiente en que transcurre su infancia y juventud, es una constante a lo largo de la obra del autor. Pero, con el paso del tiempo se vuelve más explícita: el malestar inicial paulatinamente se transforma en crítica articulada, en que reaparecen algunos motivos, por ejemplo, el recuerdo de actos cívicos y religiosos deprimentes, el turbio prejuicio que rodea a la sexualidad, la reverencia servil ante los personajes del lugar, en que se reconoce la idolatría a la preeminencia económica. Así, en “Lugar vacío en la celebración” de *El inocente* se lee “nací en una oscura ratonera vacía” (*OCI*, 282). A esta atmósfera opresiva, el autor opone, entre otras ocasiones en el poema citado, un crecimiento hacia el interior asociado con el descenso al mundo acuático y que coincide con la inmersión en la otra historia de España, precisamente la que se pretende sepultar con el incesante despliegue de discursos y ceremonias: “Y yo empecé a crecer entonces, / como toda la historia ritual de mi pueblo, / hacia adentro o debajo de la tierra, / en ciénagas secretas, en tibios vertederos, / en las afueras sumergidas / de la grandiosa, heroica, orquestación municipal” (*OCI*, 283).

Como ha relatado el autor más de una vez, la biblioteca del sacerdote Basilio Álvarez, oculta en su casa tras el exilio de este personaje, uno de los fundadores del galleguismo, constituye el único respiro en medio de un ambiente carente de estímulos. Sin embargo, en *AME* todavía no se lleva a cabo la crítica que podría denominarse estructural porque abarca el conjunto de instituciones y conductas sociales, como ocurre principalmente, —dentro de los libros que aquí estudio— en *MS*.

En suma: puede decirse que en *AME* hay menor presencia de la historia que en libros posteriores, sin que esto implique una valoración. Por ejemplo, en “Una inscripción”, cuyo tema es un incidente acaecido en Roma en tiempos de Nerón, se descubre un nexo entre la rebelión de los sectores desfavorecidos de entonces y las reivindicaciones obreras contemporáneas, incluso se traslada el lenguaje del momento al pasado. “Fue en Roma, / donde había en aquella época / grandes concentraciones de capital / y masas obreras con escasas posibilidades de subsistir” (*OCI*, 94). Con todo, la descripción de circunstancias sociales en las tres primeras estrofas, sirve como preámbulo para llegar a la figura concreta en la cuarta y última; lo que más interesa es descubrir las características particulares y los móviles que empujan a este hombre desposeído a la rebelión que le acarrea la muerte. Finalmente, el individuo que abrigó un instante la idea de salir de la miseria se transforma en protagonista de una hazaña, a la que se debe el homenaje que recibe; incluso se da a conocer su nombre, que aparece en la inscripción que permite reconstruir la historia y que se transcribe en los últimos versos del poema. Así, lo histórico y social queda como telón de fondo, mientras que los rasgos particulares, de los que destaca aquello que el protagonista comparte con los demás hombres, a saber, la muerte, ocupan el primer plano:

Sin embargo, murió; es decir, supo  
la verdad. Piadosamente  
repito estas palabras escritas  
con igual voluntad:  
“Alegre permanece, Tacio,  
amigo mío,  
nadie es inmortal” (*OCI*, 94).

Es necesario insistir en que esto no significa que *AME* se sitúe al margen del medio y de los acontecimientos más próximos del autor, sino que en el libro se examina sobre todo el

hecho de la existencia, cuyo reverso inseparable es la muerte<sup>7</sup>. En este orden cosas, la función de la poesía se relaciona con la búsqueda de la verdad, entendida de modo amplio: va desde la constatación de la propia vida en “Como la muerte”, donde se afirma: “dime que soy verdad”, lo que significa confirmar que el muerto es otro, hasta la mayor libertad adquirida en el trayecto del corazón, pasando por pesquisas de orden histórico.

En el primer libro de Valente se ponen de manifiesto las notas distintivas de la condición humana, que el poeta comparte con los demás, sobre todo, el amor, la muerte, el desamparo, y la soledad. Se trata del “emplazamiento” a que se aludió en el primer capítulo de este trabajo, término que remite a las coordenadas donde se inscribe la vida, en lo que tienen de irreversible. El sujeto no adopta una perspectiva excepcional; al contrario, como el resto de los hombres, se sitúa dentro de la lógica del “emplazado”<sup>8</sup>. De ahí la decisión de permanecer atento a las preocupaciones del hombre común.

---

<sup>7</sup> Enfoque que destaca Valente en la obra de Camus, autor decisivo en su etapa de formación, como antes ya se señaló: “Por otra parte, el que la metafísica haya descendido de las nociones abstractas para hacer cuestión de la condición humana —el hombre en tanto que vive y muere aquí abajo desde su existencia individual, al margen de todo esquema objetivo—, ha hecho de la novela o del drama, de la descripción viva de esa existencia concreta cuyo sentido se trata de desentrañar, un instrumento efficacísimo de experimentación en manos de filósofos como Unamuno, Sartre o Marcel. Conviene tener en cuenta que, de cualquier modo, el producto literario obtenido aquí está a muchas leguas de los que suele llamarse ‘obra de tesis’. Y tal vez la obra de Camus sea la que menos sospechosa puede resultar en este sentido. Porque Camus es, fundamentalmente, un artista” (“El absurdo, la ironía, el tiempo. A propósito de Albert Camus”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 32 (1952), p. 290).

<sup>8</sup> En el artículo con que saluda la aparición de *AME*, Carlos Bousoño destaca este aspecto y señala sus implicaciones estilísticas: la total ausencia de énfasis, la extensión del verso, que no sólo es breve sino que se corta, y el hábil recurso a la sugerencia, con que se evita aludir directamente a la emoción. “Valente se instala en el mundo como un hombre más entre muchos hombres, con sus mismas penas, alegrías y tragedias. No se piensa un distinguido, no se estima un miembro de excepción, y no pide, por consiguiente, excepciones para él. [...] Para suprimir el engolamiento, impropio de quien no se piensa excepcional, hasta el verso, en todo el libro, se hace corto e incluso entrecortado. Y los finales no serán gloriosos ni expresadamente patéticos, sino simples [...] parece como si los versos finales se colocasen en otro plano con respecto a los anteriores, como si adviniesen tras un silencio del poeta, en que éste hubiese seguido hablando para sí, pero sin expresarlo, de tal modo que esa terminación poética semeja la última frase de un pensamiento hundido, tácito. Valente sugiere más que dice, deja entrever más que mirar de plano” (“El arte de callar a tiempo”, *Índice de Artes y Letras*, 146 (1954), p. 18). Al explicar que la dificultad de Valente se debe a las notas antes citadas, más que a su falta

Los veinticinco poemas de que consta *AME*, se disponen en tres secciones cuidadosamente estructuradas, al menos en lo que se refiere a la cantidad: 12 en la primera, un poema relativamente extenso en la segunda, y 12 en la tercera. Con este libro, Valente se presenta al público, y es de suponer que ha examinado con detenimiento su material y el orden en que lo ofrece. El poema de la segunda sección, por su asunto y por el problema que formula, destaca nítidamente del resto. A la vista del panorama mortecino que deja en España la Guerra Civil, en “Patria cuyo nombre no sé”, se cuestiona el sentido de una organización social artificialmente constituida, cuya identidad depende de premisas inoperantes. Sin embargo, en una primera lectura, no resulta del todo claro el criterio de clasificación de los poemas de las secciones primera y tercera, pues en sendos grupos se encuentran tanto poemas en que se reflexiona acerca del lenguaje poético, como poemas de tono social. ¿Por qué se distribuyen entonces en dos secciones? Para responder, es necesario distinguir los enfoques de dichas secciones; mientras que la primera se centra en la complejidad del poeta y en su tarea, en la tercera, en cambio, el plano histórico adquiere mayor relieve. El examen de la fisonomía del poeta, efectuado en la primera sección, no debe confundirse con la introspección sentimental. En su pretensión de desplazar al sujeto, Valente apuesta por el tono objetivo, incompatible con el registro pormenorizado del evanescente paisaje anímico<sup>9</sup>.

Si se compara la perspectiva que Valente adopta en las secciones primera y tercera de *AME*, se puede concluir que la segunda constituye una especie de puente entre una y otra. Al desarrollar el tema de la patria, cuyas implicaciones sociales son evidentes, se facilita el paso de la reflexión sobre el lenguaje poético —una reflexión realizada, hasta cierto punto,

---

de afecto por lo humano, Bousoño sale al paso a quienes encuentran la poesía del primero demasiado fría e intelectual.

<sup>9</sup> En el mismo contexto, la reflexión sobre el punto de partida de la poesía de Valente, Andrés Sánchez Robayna se refiere a la “actitud” del autor, equivalente de lo que aquí denomino “complejidad o fisonomía”. Como señala Sánchez Robayna, esta actitud se traduce en la superación del “lirismo”: “Creo importante la dilucidación de la *actitud* poética porque tal actitud explica en parte el hecho de que la poesía de Valente escape desde su primer libro a todo ‘lirismo’, entendiendo por ‘lirismo’ la establecida categoría de un ‘yo’ absoluto que aguanta todo el peso expresivo” (“La poesía de José Ángel Valente. Suma de una lectura”, en Teresa Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Ediciones Cátedra / Ministerio de Cultura, Madrid, 1995, p. 174).

al margen del contexto histórico—, a la visión poética de asuntos directamente relacionados con el entorno. Con todo, en la tercera sección de *AME*, se encuentran algunos poemas en que las perspectivas citadas en algún momento parecen confundirse, que es lo que sucede principalmente en el caso de poemas-poética, como “La rosa necesaria” y “De vida y muerte”. No puede decirse lo mismo, en cambio, de los poemas de la primera sección, donde se impone la pregunta por la poesía. Es cierto que “Lucila Valente”, “Epitafio” y “Aniversario” discurren por zonas que se alejan de lo propiamente poético, sin embargo, contribuyen a perfilar la situación o situaciones de que parte el sujeto.

Por su orientación reflexiva, la primera sección de *AME*, ofrece particular interés para investigar el sentido de la “verdad poética” en la obra de Valente. Por ello, la estudio con más detenimiento que las otras dos; de la segunda me ocuparé solo de manera tangencial, en cuanto a la tercera, a la que corresponde la parte final de este capítulo, me detengo en algunos poemas que añaden nuevos matices a la propuesta de Valente en lo que concierne a la verdad poética. Al hablar de la “orientación reflexiva” de la poesía de Valente, no se hace referencia a una intención teórica, sino a una peculiar manera de ahondar en la realidad, término en que se incluye la existencia humana.

Por último, es necesario señalar que el énfasis en las condiciones a que está sujeta la existencia es tan sólo uno de los polos de la verdad poética en la primera poesía de Valente. Además del desamparo, la muerte, y la soledad, en dicha poesía se revela el apego o proximidad a la vida que también son constitutivos en el hombre y que vendría a ser el otro extremo al que éste se orienta. Valente entiende este apego como legitimación de la precariedad de la existencia. Así, la afirmación del mundo, particularmente de su carácter tangible, forma parte de la actitud poética antes esbozada, no se trata sólo de señalar los condicionamientos a que está sometida la existencia. Éste es el sentido de los versos finales de “Serán ceniza...”, donde a la amenaza de la muerte se opone la certeza de lo “palpable”, que constituye el orden de referencia afectivo del sujeto: “y tiento cuanto amo” (*OCI*, 69). De modo casi imperceptible se produce la transición entre esta compañía —la mano con que se comparte la vida— y la ceniza. Como sucede en otros poemas de Valente, la frase “al fin”, certifica que el ceremonial con que culmina “Serán ceniza...” no podría cumplirse como tal sin el recorrido que le precede. Esta actitud fervorosa, pues denominarla triunfante quizá no corresponde con el tono amortiguado que corresponde al tránsito por la

muerte, no sería posible sin el previo trayecto por el que la existencia se modifica. Así, en un solo gesto, que recuerda tanto el rito religioso como el desafío de Prometeo, se celebra el destino mortal de la existencia a la que también se da nombre: “ceniza”:

Toco esta mano al fin que comparte mi vida  
y en ella me confirmo  
y tiento cuanto amo,  
y lo levanto hacia el cielo  
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.  
Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,  
cuanto se me ha tendido a modo de esperanza (*OCI*, 69).

En tanto que último vestigio del amor, la ceniza adquiere un valor definitivo, al igual que el polvo en Quevedo, a cuyo célebre poema evidentemente refiere el título<sup>10</sup>. Los dos puntos y el punto final, entre los que se sitúa el término “ceniza”, aumentan la fuerza con que se proclama su desnuda certeza. De hecho, las connotaciones lúgubres de la ceniza se olvidan por el tono conmovido y firme de la afirmación. Esta óptica frente a la fragilidad de la existencia y del mundo, ligada a su condición temporal, ayuda a esclarecer la cuestión de la verdad en la poesía de Valente, quien de modo sutil la asocia con la aceptación de la finitud; parece que se rige por la obligación de permanecer en el mundo y de aceptar sus límites. Esto implica estar atento a los estímulos que la vida ofrece, sin distraerse con expectativas ideales. Dicha actitud se reconoce en “El santo”, poema ya citado, que se incluye en la tercera sección de *AME*, donde el único gesto significativo del protagonista consiste en mirar larga y enternecidamente el mundo de que se despide. En contraste con este momento final, el único acto impuntual de su existencia, el resto de las acciones atribuidas al personaje se enmarcan en un modo de existencia rutinario y opaco, en que la vida se subordina al sistema de jerarquías y la regularidad burocráticas:

---

<sup>10</sup> En contraste con el polvo quevediano, la ceniza de Valente no representa ninguna promesa de inmortalidad. Octavio Paz realiza un ejercicio semejante en “Homenaje y profanaciones” (1960), donde parodia, en el sentido técnico de la palabra, “Amor constante más allá de la muerte”. Así, tanto Valente como Paz reivindican el amor humano al celebrar sus despojos, sin importar que en éstos no se descubra garantía alguna de perdurabilidad. Cf. Octavio Paz, *Poemas (1935-1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979, pp. 337-345. El poema pertenece al volumen 11 de las *Obras completas* de Paz, *Obra poética I (1935-1970)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Murió un atardecer,  
todo un atardecer.  
(La voz: “¡Señor...!”)  
Fue el único  
acto impuntual de su existencia,  
demorado por una  
larguísima mirada  
de amor a todo lo que abandonaba (*OCI*, 93).

El uso de palabras que de por sí denotan extensión, “demorado” y el superlativo “larguísima”, añadido a las cinco sílabas de la palabra final, “abandonaba”, subraya la sensación de lentitud, dramática, del último gesto del por lo regular atareado personaje<sup>11</sup>. La mirada de dos figuras importantes en la primera poesía de Valente, el resucitado y el moribundo, es decir, del que acaba de recuperar la vida y del que está al borde de perderla, responden a un mismo esquema: el del descubrimiento, en una situación límite, de la radical pertenencia al mundo. Esta revelación se produce como salto o experiencia del tiempo discontinuo que introduce de lleno en el paisaje contemplado y, simultáneamente, arroja al fondo de la memoria. El apego a la realidad preconizado en *AME*, se realiza de forma paradigmática en dicha mirada. En el último o primer paisaje visto desfilan los recuerdos con que la vida culmina o recomienza. Es importante señalar que Valente insiste desde el inicio en este sentido de pertenencia, que desarrolla de forma abrupta por la inminencia de la muerte. El apego no depende tanto de la belleza del horizonte por donde resbala la vista por primera o última vez, sino de sus vínculos con la memoria. Por otra parte, la mirada del moribundo que recoge piadosamente los fragmentos de la vida se asocia al procedimiento de que se vale la memoria para reconstruir la figura de los seres queridos que han muerto, al que corresponde un apartado de este capítulo. Así, el momento de morir y el de regreso a la vida son trances insólitos, y la mirada que los concentra se compara con el cambio de perspectiva que produce la poesía, donde destella la

---

<sup>11</sup> En “El moribundo”, de *MS*, aparece una escena semejante, cuando en un momento que parece eternizarse, la hora de morir, un exiliado reconstruye su vida: “Opaco cielo se extendía / sobre una tierra ajena. / Y con voz lenta / reunió lo disperso, / sumó gestos y nombres, / calor de tantas manos / y luminosos días / en un solo suspiro / inmenso, poderoso, / como la vida” (*OCI*, 181).

intransferible relación de la existencia con el mundo, cuya curva de pronto se descubre como habitación o morada.

Así, en la primera etapa de Valente, la búsqueda de la verdad poética incluye dos polos complementarios. De un lado, el trazo escueto de la condición humana; de otro, la reivindicación de la vida en lo que tiene de más elemental. Este itinerario comprende, a su vez, dos procesos. En primer lugar, el retroceso hacia sí que aquí se denomina “desplazamiento”, indisociable de la muerte. En segundo, y como respuesta al movimiento anterior, la afirmación del carácter único del mundo, en la doble acepción del término: excepcional y solo. En ambas acciones el corazón se transforma en protagonista principal, como se explica en lo que sigue. A la primera sección de *AME* corresponde la incursión en la existencia, cuyo esquema se compara con la travesía por el desierto debido al contacto que implica con la muerte, con la propia y con la de los seres queridos. Como antes se adelantó, en la segunda se da la transición entre lo individual y lo colectivo. Finalmente, en la tercera se examinan las posibilidades de un lenguaje que aspira a ser comunitario. Por otra parte, a lo largo del libro se ensayan alternativas diversas de regreso al mundo, en cuyo horizonte es preciso insertarse plenamente.

## **1. Poesía y desplazamiento**

En la primera sección de *AME* la pregunta por el lenguaje poético se articula a través de ejercicios donde se pone a prueba la capacidad del sujeto para adentrarse en el ser, equiparable al territorio interior que explora al desplazarse<sup>12</sup>. En la poesía de Valente el trayecto se transforma en la figura paradigmática del acceso a lo desconocido. En otras palabras, al hablar de verdad se pone en juego el desarrollo vital cuyo gesto emblemático consiste precisamente en el peregrinaje, no sólo una cuestión teórica. De modo deliberado, al caracterizar este movimiento se evita la palabra “progreso”, pues el desplazamiento no necesariamente implica una superación. De hecho, asignarle una dirección fija limitaría la intrínseca movilidad que éste implica. En la curva de un itinerario hipotético, el desplazamiento puede significar tanto ascenso como descenso, entrada o salida, retroceso o avance, llegada o alejamiento. De ahí que la aptitud para orientarse en un territorio del que

---

<sup>12</sup> Este tránsito constituye el “conocimiento” al que se aboca la poesía según Valente.

se carece de coordenadas, o cuyas coordenadas escapan del orden de referencias habitual, se transforme en requisito de la travesía poética. En este sentido, puede decirse que la primera poesía de Valente responde al espíritu de los célebres “avisos” de san Juan de la Cruz:

para venir a lo que no sabes,  
has de ir por donde no sabes;  
para venir a lo que no posees,  
has de ir por donde no posees;  
para venir a lo que no eres,  
has de ir por donde no eres<sup>13</sup>.

Además del desplazamiento que denotan los verbos “ir” y “venir”, en la trayectoria que propone san Juan de la Cruz se advierte la intención paradójica que Valente comparte. En efecto, la trayectoria que se describe en algunos de sus poemas sólo se entiende a partir de esta lógica negativa, según la cual, por ejemplo, se sube cuando se cae o se avanza cuando se retrocede, por decirlo burdamente. También a partir de esta lógica se explica el lugar central que ocupan en esta poesía elementos “negativos”, como puede ser la noche, el vacío o la nada.

Por otra parte, es importante señalar que el desarrollo vital que se busca depende del trayecto mismo, siempre que éste no se identifique con una línea cuyo punto de llegada se defina con precisión, siendo este último la “meta” a que se subordina todo movimiento. En el trayecto que se lleva a cabo en los poemas de Valente, más que el tramo recorrido, importa el espacio que se abre por medio del desplazamiento, que no podría ser explorado de otra manera. Quizá el verbo que mejor define esta actividad sea “despejar”. En su acepción básica, despejar significa quitar lo que obstaculiza la marcha, el orden, la visión; significa también, “dejar libre”, en el sentido de facilitar la actividad o disponer para un

---

<sup>13</sup> “Subida al Monte Carmelo”, L. I, c. 11, en *Obras Completas*, edición crítica preparada por Lucinio Ruano de la Iglesia, BAC, Madrid, 1994, p. 290. Las sentencias citadas forman parte de un libro con la siguiente estructura: 1) “En una noche oscura”, “canción” donde se compendia la doctrina que más adelante se explicará detalladamente. 2) Prólogo [al comentario]. 3) Comentario, que a su vez consta de tres libros, divididos en 15, 32 y 45 capítulos respectivamente. En los capítulos 11 y 12 del primer libro, san Juan de la Cruz transcribe las frases que aparecen al pie de sus dibujos del Monte Carmelo donde el camino para alcanzar la perfección se expone gráficamente (Cf. San Juan de la Cruz, *op. cit.*, p. 196).

mejor desempeño vital. La incursión en la realidad de la poesía de Valente se asemeja a este movimiento por el que se liberan zonas antes no conocidas, proceso que depende muchas veces del acceso a la memoria. Como es claro, se habla aquí en un sentido hasta cierto punto metafórico, pues el ahondar en zonas de la propia existencia, como puede ser la memoria o el estado de ánimo, no significa en sentido estricto hacer un trayecto. Sin embargo, la imagen resulta eficaz para referirse a la actividad en que se cifra el despliegue del poema. Importa insistir en que el trayecto emprendido señala tanto la exploración de regiones del ser, como la movilidad o cambio existencial: a la vez que se despeja un sendero dentro de sí, el sujeto se modifica. Así, gracias al esfuerzo poético, el sujeto circula con relativa libertad en regiones que en principio serían intransitables.

El primer imperativo de una poesía que se orienta hacia la realidad, consiste en superar la óptica subjetiva. La poética del desplazamiento depende de dicha necesidad. Puesto que la subjetividad no puede abolirse completamente, a menos que se opte por el silencio, Valente ensaya lo que podría denominarse un “sujeto oscilante”. Con esto me refiero no sólo a la movilidad del sujeto que detenta la voz, sino también a su situación problemática. De estas características se desprende la noción de poema como campo de los desplazamientos de la subjetividad. Como es evidente, esto no equivale a que el sujeto efectivamente se desplace por un escenario dado, creado *ex profeso* para este efecto. Más que al movimiento local, Valente postula el desplazamiento del ser en tanto que condición primordial de la existencia. En este sentido, el poema se concibe como lugar de travesía del sujeto, cuyas coordenadas iniciales se modifican a lo largo de este recorrido. Mediante dicha travesía no se busca la apoteosis del sujeto; por eso, no cabe entenderla como “superación”, sino como camino de una a otra región del propio ser, trayecto en que no se descartan el fracaso y los desfallecimientos. Esto es lo propio de un sujeto cuyas oscilaciones responden tanto a la necesidad de emigrar, como a la inestabilidad que le es constitutiva<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> En algunos aspectos, el sujeto así entendido corresponde a la figura del “caminante” en la poética de Machado. La propuesta de Machado acerca de la movilidad del pretérito, susceptible de ser transformado imaginativamente, confirma esta visión proyectiva del sujeto que tiene a su alcance no sólo el futuro sino también la posibilidad de intervenir en su pasado. “Mas, para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así —y no es ningún absurdo que así lo veamos—, lo pasado es materia de infinita

El ponerse en marcha se transforma en tarea principal de la existencia, como se anuncia en al inicio de “Serán ceniza...”, primer poema de *AME*: “Cruzo un desierto y su secreta desolación sin nombre” (*OCI*, p. 69). Desde la perspectiva poética, el trayecto adopta la forma de un conflicto con el lenguaje, que en muchas ocasiones se expresa de modo indirecto, pues sólo se indica lo que no puede ser dicho. De este modo se deja constancia de la brecha entre lo que busca expresión y la capacidad de la palabra para darle forma. Sin embargo, previa a la tensión agónica, o por lo menos, paralelamente a ésta, se presenta la voluntad de peregrinaje, acción que muchas veces adopta la forma de recorrido hacia la palabra, pero en la que intervienen también otros factores, sobre todo, el antagonismo entre vida y muerte. Además, este traslado impide, hasta cierto punto, que la subjetividad se imponga como instancia unívoca, y permite al sujeto incorporar las vacilaciones propias del tránsito. Quien no está dispuesto a empobrecerse no puede emprender el trayecto, puesto que ponerse en camino supone dejar atrás lo que se ha tenido y sobre todo lo que se es. De ahí la importancia que adquieren en la poesía de Valente términos como “nada” o “nadie”. Con ellos se señala la precariedad del sujeto que emigra, o, en el sentido opuesto, la falsedad de las imágenes que pretenden monopolizar la identidad, como se lee en “El espejo”. Este poema se elabora a partir de la extrañeza que se experimenta ante la propia imagen, situación recurrente en la poesía de Valente y que expresa de forma gráfica lo ilusorio de las formas en que la identidad supuestamente cristaliza:

---

plasticidad, apta para recibir las más variadas formas. Por eso yo no me limito a disuadirlos de un *snobismo* de papanatas que aguarda la novedad caída del cielo, la cual sería de una abrumadora vejez cósmica, sino que os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir, aumentar, depurar, someter a nueva estructura, hasta convertirlo en una verdadera creación vuestra. A este pasado llamo yo *apócrifo*, para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la historia” (*Juan de Mairena I*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 221-222). Aunque Machado no comparte el optimismo del progreso decimonónico, en su propuesta se adivina un entusiasmo que no se encuentra en Valente, quien resiente la precariedad de la posguerra. Sin embargo, el carácter “apócrifo” que Machado atribuye al pasado se incorpora en la lógica del desplazamiento de Valente, pues gracias a esta plasticidad del punto de partida, sustituido en lo sucesivo por un nuevo principio, es posible la movilidad continua propia del sujeto en situación de peregrinaje. Al considerar así el pasado, tanto Machado como Valente llaman la atención sobre la importancia de la acción, entendida como conducta libre que incluye tanto el pensamiento como la decisión y los actos exteriores. Así, la libertad vendría a ser la raíz común de la creación y del desplazamiento interior.

Hoy he visto mi rostro tan ajeno,  
tan caído y sin par  
en este espejo  
[...]  
Pero ahora me mira —mudo asombro,  
glacial asombro en este espejo solo—  
y ¿dónde estoy —me digo—  
y quién me mira  
desde este rostro, máscara de nadie? (OCI, 71).

No está de más indicar que la pobreza refiere al vacío del ser, no a la codicia material, aunque esta última, en determinados contextos, puede ser relevante. Así, el poema proporciona la ocasión de ponerse en movimiento; inaugura un recorrido en el que toda llegada se transforma en punto de partida. El sujeto de tal itinerario de ninguna manera puede considerarse como propietario, pues esto supondría un obstáculo para posteriores avances.

## 2. El corazón y el nombre (“Serán ceniza...”, “El corazón”, “Noche primera” y “Consiento”)

Como se desprende de lo dicho en el apartado anterior, para Valente la palabra poética debe poner en juego el aspecto vital o existencial, que en determinados contextos se relaciona con la “verdad”. Así, el sujeto no sólo está expuesto al desafío artístico, sino que enfrenta también exigencias existenciales, de las que el desierto y la noche constituyen imágenes fundamentales. Al respecto, resulta significativo constatar que la palabra belleza no se menciona en el primer libro de Valente, mientras que se alude a la “verdad” con relativa frecuencia y, sobre todo, en momentos culminantes. En cuanto a la música, que podría hacer las veces de la belleza en el contexto del placer estético, se menciona sólo en “Destrucción del solitario” y con connotaciones negativas:

Estaba solo,  
comiendo un alimento frío y desigual,  
notoriamente amargo,

que me retiraba celosamente a digerir.  
Entonces comencé a odiar la música,  
a hacer ruidos estridentes con las uñas  
para no entregarme a lo  
excesivamente halagador (*OCI*, 76-77).

Es necesario prestar atención a los últimos versos citados, donde se alude directamente a la resistencia al deleite, actitud que ayuda a esclarecer un aspecto primordial en la poética de Valente, quien se niega a admitir que la seducción se transforme en cometido poético. ¿Qué se entiende por seducir? La significación más inmediata del verbo es pareja a la de “halagar”, es decir, complacer deleitando el oído. Pero seducir también puede significar “distraer” por medio de imágenes, algo así como embellecer o decorar. Extendiendo un poco el sentido del término, la seducción se entiende como un modo de propiciar la expansión sentimental, efusión en que tanto el autor como el lector podrían solazarse. Pero Valente rechaza también este tipo de complicidad; su poesía se aleja tanto de la grandilocuencia como del desahogo. Refractario a la palabra seductora, Valente evita los efectos y el brillo de la poesía pura y las acrobacias del vanguardismo, aun a riesgo de incurrir en la aspereza e incluso en el prosaísmo; entiende la poesía como tarea, no como ejercicio estético autónomo. A partir de este rechazo radical del espectáculo, forma emblemática de la seducción, se explica la sobriedad de su obra, centrada en los asuntos básicos de la existencia: vida, muerte, amor, odio, sufrimiento y alegría. En la poética de Valente el espectáculo y la verdad se entienden como formas antagónicas de expresión<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Por la variedad de acepciones del término, no es fácil precisar el sentido que se atribuye al espectáculo. Para afinar en este punto, resulta útil recurrir a uno de sus ensayos donde se refiere explícitamente a este punto. Se trata de “Teresa *in capella Cornaro*”, donde se aproxima a la cuestión, discutida entre los místicos, de la mayor o menor conveniencia de las “visiones” y otros fenómenos sobrenaturales en el desarrollo interior. Se concluye que no están tan estrechamente relacionados como podría parecer con la perfección, a la que se puede acceder sin que se produzcan estos eventos. Incluso en algunos casos dichos sucesos pueden ser contraproducentes. Así, el ascenso interior no depende de dones extraordinarios que despiertan la admiración y que suelen buscarse, equivocadamente, precisamente por lo que tienen de “espectacular”. En dicho ensayo, Valente muestra la inclinación “defectuosa” del barroco en relación con la adecuada percepción de lo espiritual, al señalar que la propensión al espectáculo es manifiesta en la escultura de Bernini, donde se otorga mayor atención al fenómeno inusitado de la transverberación que a la intimidad amorosa de que éste es signo. “Todo se juega para el barroco en la mirada. Arte del ver, el barroco crea tanto al espectador como a la obra.

La tarea poética principal consiste en propiciar el trayecto, lo que se traduce tanto en el conocimiento del propio ser como en la aproximación a la realidad, esto es, en la apertura al entorno y a los otros. Valente no aspira a producir una poesía visionaria; al contrario, se mantiene a ras de suelo, apegado al mundo en el que busca internarse, expedición que se produce paralelamente al desplazamiento interior.

El nexos entre creación poética y desplazamiento a que me he venido refiriendo se pone de manifiesto en los poemas-poética de la primera sección de *AME*: “Serán ceniza...”, “El corazón”, “Noche primera” y “Consiento”, donde se recrea el itinerario existencial a que el sujeto debe someterse para adquirir la facultad de nombrar o que le permita, al menos, situarse en la inmediación del nombre. Aun a riesgo de incurrir en reiteraciones, volvemos aquí a comentar el primer poema de Valente, al que antes ya se ha aludido. Sucede que la primacía no es sólo de orden cronológico, sino que se entiende también como directriz que revela la intención poética que prevalece en la trayectoria de autor. No es difícil descubrir la relación entre poesía e incursión interior en “Serán ceniza...”, que comienza con un verbo en presente de indicativo que inmediatamente evoca la acción de atravesar una región: “Cruzo un desierto...”, gesto en que según testimonio del autor, se plasma el impulso básico de su obra<sup>16</sup>.

El vínculo entre el plano existencial y el poético, puede parecer evidente. Sin embargo, la peculiaridad de los poemas-poética de *AME* consiste en que el asunto se desarrolla de manera explícita, es decir, se transforma en materia misma del poema; además, en todos se alude a la muerte como condición necesaria para acceder a la palabra. Por otra parte, resulta

---

Teresa en la capilla Cornaro: el éxtasis como representación. El *mysterium fidei* se hace *propaganda fidei*. Se diría que hubiese habido un cierto allanamiento de moradas. Al otro lado quedan, sin embargo, las “Moradas Séptimas”, el lugar adonde el barroco propiamente no podría llegar, lugar extremo donde cesan los medios, el lugar de la no representación” (“Teresa *in capella Cornaro*”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Barcelona, 1991, pp. 58-59). En este ensayo se pone el énfasis en el aspecto ideológico del tema, pero la crítica al espectáculo que ahí se lleva a cabo ayuda a esclarecer el rechazo de Valente ante el “exhibicionismo” poético.

<sup>16</sup> “El desierto es el lugar de manifestación de la palabra y de comparecencia ante la palabra. *En la tierra desierta, sin agua, seca y sin camino, parecí delante de Ti*, dice el salmo 63, según traduce Juan de la Cruz, en el comentario del verso 4 de la primera estrofa de la *Noche oscura: Salí sin ser notada*”. Véase Valente, *Lectura en Tenerife*, U.I.M.P., Santa Cruz de Tenerife, 1989, p. 21.

llamativo comprobar que en tres de estos poemas, “Serán ceniza...”, “El corazón” y “Noche primera”, se adjudica al corazón el papel protagónico en la evolución poética, en vez de atribuirlo a otras facultades, por ejemplo el alma o el “yo”.

En “Serán ceniza...”, el corazón aparece inmediatamente después del trazo del desierto, con el que se asemeja por la aridez y vacío que lo constituyen. En este primer poema, Valente subraya la oscuridad sumergiendo, por así decirlo, lo que de por sí es oscuro en una noche más espesa, hasta que todo contorno desaparece. Mediante este procedimiento, al que Valente es afecto y que utiliza con maestría, la negatividad se transforma en cifra del trayecto poético. Interesa observar el modo como Valente logra oscurecer lo que en principio ya no admitiría mayor intensidad negativa, o en el sentido opuesto: adelgazar los contornos, hasta producir una sensación de que se cruza un límite donde todo vestigio se extingue. En esa progresiva gradación hacia la ausencia, ya sea por el lado de la oscuridad o por el de la desaparición de los perfiles, Valente se desenvuelve con verdadera maestría. Comparado inicialmente con una piedra, símbolo de la carencia de vida, el corazón se hunde en la noche que es escenario del estallido de su materia. La situación resulta paradójica, pues el material de que el corazón está constituido se identifica con la nada. ¿Cómo podría estallar el vacío mismo? A menos que esta explosión se entienda como apoteosis del vacío, y no en el sentido literal de desintegración. De otra manera, habría que preguntarse ¿cómo se puede socavar la carencia misma?:

Cruzo un desierto y su secreta  
desolación sin nombre.  
El corazón  
tiene la sequedad de la piedra  
y los estallidos nocturnos de su materia o de su nada (*OCI*, p. 69).

El contraste de tema y extensión que se produce entre los dos primeros versos y el tercero, además del acento, produce el efecto de un anuncio con que se da relieve precisamente a la aparición del corazón. Algo semejante ocurre en “El corazón”, donde el énfasis proviene, como es claro, del mismo título, inmediatamente después del cual se describe, en tercera persona, el desamparo que se padece: “Ni una voz, ni un sonido / conviviéndose en él” (*OCI*, 75). Igual énfasis se percibe en “Noche primera”, donde el corazón aparece en el primer verso, después de un imperativo que por su violencia, aunada

a la de los dos imperativos que forman el tercer verso, lo enmarcan de manera rotunda: “Empuja el corazón, / quiébralo, ciégalo” (*OCI*, 79). Por su afinidad con el desierto, comparado con el espacio enorme de lo innominado, el corazón aparece como un vasto espacio, a pesar de sus reducidas dimensiones. Así, la ascesis a que se le destina depende de su “capacidad” para contener el vacío sin límites de la muerte, a cuyo inmenso poder se hace referencia en “El corazón”:

Como la sombra  
está, la noche  
está, la sed,  
la muerte verdadera  
en su reino impasible  
reina y aguarda en pie (*OCI*, 76).

Se puede concluir que el trayecto consiste en abarcar vitalmente la muerte, pues el pensamiento, como se afirma en “Serán ceniza...”, no dispone de recursos para enfrentarla. El único asidero en esta prueba reside en la certeza de lo otro: los seres a quienes se ama y la tierra en donde se produce el encuentro con ellos. Al primer paso, experiencia en la muerte, sigue el regreso al mundo, ligado a la afirmación de la vida, a pesar de los condicionamientos a que está sujeta. Este doble movimiento de descenso y ascenso que se anuncia en “Serán ceniza...”, señala las líneas complementarias desarrolladas en *AME*. La tensión entre vida y muerte conduce a una mayor conciencia de la pertenencia del hombre al mundo, de que deriva la noción de morada o estancia que será decisivo en el desarrollo de la poesía de Valente. En el primer poema de *AME* se reconocen además procedimientos característicos del autor, entre los que destaca la exacta organización del material verbal. En su reseña de *AME*, publicada tras la aparición del libro, Emilio Alarcos explica que la ceñida trabazón de esta obra se debe a que Valente no escribe versos sino poemas. “En Valente no hay ‘versos’, quiero decir: esa piedra rara, casi vacía de sentido, que se recuerda de otros poetas (‘infame turba de nocturnas aves’ de Góngora, ‘el silbo de los aires amorosos’ de San Juan); lo que hay son ‘poemas’: el conjunto arquitectónico es lo que vale, lo que conmueve. [...] El secreto de la eficacia del poema reside simplemente en su sabia construcción (aunque algunos elementos aislados tengan de por sí valor); en ese simple colocar, uno al lado del otro, dos opuestos

irreconciliables brota la chispa de la iluminación poética, la iluminación que nos conmueve”<sup>17</sup>. El comentario no puede ser más pertinente, de hecho coincide con la visión de Valente acerca del poema, en que destaca el elemento “estructural”, como se afirma en una reseña de 1952, esto es, previa a la publicación de su primer libro de poesía. Esto no implica que la poesía se reduzca a problema, en el sentido de ecuación bien resuelta, como se comprueba en la aclaración final. Sin embargo, esto último no anula lo anterior. De hecho, el misterio a que alude Valente empieza a advertirse, como se sabe, en la justa articulación verbal:

El lector de *Seis calas...* debe descalzarse a la puerta de todo juicio sobre el poema como “¡qué hermoso!”, “¡qué intenso!” o “¡qué importante!”, y advertir el simple hecho de que un poema, para ser hermoso, ha de ser antes poema, y este ser poema consiste en una complejísima estructura, que es lo que trata de desentrañarse aquí. En compensación, téngase en cuenta que la Ciencia de la Literatura sólo alcanzará por aproximación, y no plenamente, su objeto, y que en el fondo permanecerá inalcanzable ese difícil y zahareño “no sé qué”, en el que toda poesía se anima, y cara al cual cualquier intento científico será siempre pobre esfuerzo zaguero<sup>18</sup>.

El rechazo de los efectos y del juego verbal, se pone de manifiesto en este esfuerzo por asegurar la estructura, sin preocuparse por el brillo de cada verso. De este modo se busca

---

<sup>17</sup> “José Ángel Valente, *A modo de esperanza*”, *Archivum*, 5 (1955), pp. 190-193, reprod. en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 161-164.

<sup>18</sup> “*Seis calas en la expresión literaria española*, vistas por José Ángel Valente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 26 (1952), pp. 299. A lo largo de la reseña se destaca el aspecto técnico del libro de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, quienes muestran que lo específico del lenguaje poético consiste en la formalización verbal o, en palabras del autor, en la sujeción a reglas. Así, Valente afirma en relación con el ensayo final de Bousoño sobre “La correlación en la poesía española moderna”: “Pero es más: la revisión final de la poesía moderna, que con ojo tópico nos hemos acostumbrado a ver como algo generalmente libre y desatado, nos demuestra cómo, en lo esencial de su estructura, se repiten las mismas fórmulas valederas para épocas que sabemos sujetas a rígidos moldes expresivos. La correlación, comprobada en sánscrito, en griego, en árabe, en latín medieval, en el renacimiento y en el postrenacimiento, se encuentra ahora en gran parte de nuestra lírica moderna, desde Unamuno, Darío, Juan Ramón Jiménez, hasta Dámaso Alonso, Aleixandre, Neruda y, más adelante, Miguel Hernández” (*ibid.*, p. 301). Resulta oportuno considerar el comentario, habida cuenta de la importancia que adquiere el procedimiento mencionado, en sus diversas variables cuyo elemento común es la repetición, en la obra del propio Valente.

llamar la atención sobre la memoria y lo terrestre, que por su condición básica y no-exterior por lo regular pasan inadvertidos. Los elementos se reducen al mínimo y la unidad se establece por medio de la anáfora, como ocurre en “Serán ceniza...”, donde “ceniza” aparece en los vv. 17 y 18, “solo”, en los vv. 8,12 y 13, “cuanto” en los vv. 15, 18, 19, “aunque” en los vv. 9, 17, 18. La serie de verbos en primera persona de indicativo en la última estrofa, “levanto”, “proclamo”, “amo”, refuerza la audaz afirmación de lo contingente en que se resuelve el poema. Por lo general, estas secuencias no obedecen a esquemas poéticos tradicionales, sino al movimiento interno del poema. El desplazamiento a que está destinada la existencia depende, por tanto, del desarrollo del sentido de orientación en la oscuridad de regiones desprovistas de referencias. En la organización estrófica de los poemas, que por lo general no se ajusta a esquemas tradicionales, se puede encontrar cierta relación con la renuncia a las referencias que la incursión poética exige.

Como se anunciaba al inicio de este capítulo, el papel protagónico del corazón en los poemas-poética de *AME* puede sorprender, pues en tanto que centro de la afectividad necesariamente remite a un espacio íntimo. El desarrollo de esta cuestión exige insistir en la relación que existe entre el corazón y el cuerpo. En la medida en que se centra la mirada en un punto del organismo del que dependen funciones vitales básicas, dirigirse al corazón significa “descender” al cuerpo y también a los sentidos<sup>19</sup>. Desde esta perspectiva, adquirir

---

<sup>19</sup> Más adelante, la necesidad de reunir espíritu y cuerpo, esbozada aquí como recurso al corazón, aparece con frecuencia en la obra de Valente. Así como en el ensayo citado María Zambrano se refiere al saber del corazón como forma de conocimiento propio de la tradición mística, Valente se adentra en lo que denomina “la mística del corazón”; la diferencia está en que la primera asocia el corazón a la mística en general, mientras que el segundo lo considera un rasgo específico de la espiritualidad femenina. Por otra parte, es de notar que en los dos casos se recurre al mismo ejemplo, el de Santa Teresa. A Valente le interesa sobre todo destacar que el énfasis en el corazón indica la importancia del cuerpo en la aventura espiritual: “La reducción a la unidad es sustancia de la tradición mística de toda latitud. Presencia de lo corpóreo en Teresa, busca de una realidad corpóreo-espiritual conciliada” (“Teresa de Avila o la aventura corpórea del espíritu”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, ed. cit. p. 39). En el mismo ensayo, Valente insiste en este punto a propósito de las enseñanzas sobre el recogimiento de Osuna, contenidas en el *Abecedario espiritual*, lectura decisiva para santa Teresa: “Osuna marcó a Teresa y en el centro de la doctrina del Recogimiento, que Osuna postuló, está la reducción a la unidad en la sustancia del alma, donde la dualidad cuerpo-espíritu o exterioridad-interioridad queda abolida. ‘Dondequiera que vayas —escribe Osuna— lèves tu entendimiento

conciencia del corazón significa salir del aislamiento, en lugar de girar alrededor del paisaje psíquico. Además, por su adhesión a la tierra el corazón funciona como vínculo con el entorno<sup>20</sup>.

Por otra parte, el corazón facilita el hallazgo de aspectos elementales para la existencia, como puede ser el “habitar”. Tal descubrimiento implica un cambio de disposición, como se pone de manifiesto en “Consiento”, donde la muerte aparece vinculada al tacto, en el sentido de que es necesaria la afirmación del horizonte temporal, al que se alude con la mención del día, la rosa y el sol, para experimentar este trance. De acuerdo con la formulación del poema, la fe se transforma en requisito de la muerte, pues es necesaria la adhesión a la tierra que esta actitud hace posible para experimentar tal ruptura:

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

No muere el día,  
pasa;  
ni una rosa,  
se apaga;  
resbala el sol,  
no muere.

Sólo yo que he tocado  
el sol, la rosa, el día,  
y he creído,  
soy capaz de morir (*OCI*, 79-80).

En el poema se descubre el eco de las palabras del apóstol Tomás, quien afirma que no creerá en la resurrección de Jesucristo hasta tocar sus llagas, actitud en que se imbrican la fe y el tacto<sup>21</sup>. De igual manera, la fe que permite morir a que se alude en “Consiento”,

---

contigo y no ande por su parte dividido, así que el cuerpo ande por una parte, y el corazón por otra” (*ibid*, p. 38).

<sup>20</sup> Entiendo por “tierra” el horizonte afectivo-vital que se abandona al morir, aquello a que el moribundo se vuelve en el último momento y sobre lo que el resucitado desplaza la mirada cuando regresa al mundo; se trata de los vínculos de los que la vida depende, de los que por ningún motivo se prescindiría.

<sup>21</sup> Jn. 20, 24-29.

depende de la certeza sensible que proporciona el tacto. Los elementos de la naturaleza mencionados, sol, rosa, día, carecen de capacidad para entablar una relación con el mundo y, en consecuencia, no pueden experimentar el sufrimiento de abandonarlo<sup>22</sup>. En cambio, la pertenencia al entorno sellada por el tacto, pone al sujeto en condiciones de morir, es decir, de ser apartado con violencia del horizonte en que la existencia se despliega. Valente niega a las cosas la posibilidad de morir, pues éstas no son capaces de adentrarse, por medio del cambio de actitud denominado “fe”, en el mundo. En la poética de Valente, la muerte y la vida se relacionan de manera compleja y adquieren valores inusuales. Así, la muerte puede presentarse como dominio inexpugnable para el sujeto, quien no puede nada contra su poder casi total, pero en otras ocasiones aparece como tránsito necesario para el ejercicio poético. Alternativamente, la muerte se combate o se procura activamente. La función del corazón se explica a partir de estos vaivenes, pues le corresponde mediar entre distintas situaciones o estados, básicamente entre vida y muerte.

Ahora bien, sean cuales sean las evoluciones por las que atraviesa, el corazón se orienta hacia la vida, se le atribuye la aptitud de reconocerla y buscarla sin que consideraciones racionales lo aparten de esa dirección. En ese sentido, puede decirse que sus certezas provienen, más que de la vista, del tacto. Pero la inmediatez de que el corazón es correlato no puede darse por supuesta. Sería erróneo pensar que el hecho de estar vivo y, por ello, vinculado con el entorno, garantiza el contacto con el mundo. Por ello, el corazón debe someterse a una rigurosa disciplina para que se cumpla efectivamente su función de acortar distancias. De ahí que el punto de partida del sujeto sea la extensión ilimitada de lo innominado, a la que el corazón se enfrenta para recuperar las cosas en su inmediatez. La relación entre significado y “tangibilidad” pone de manifiesto que el realismo suscrito por Valente indica el esfuerzo por revelar lo inmediato. Así, nombrar equivale a descubrir y también a volver tangible o materializar. En esta búsqueda de lo concreto se anuncia el interés creciente por la materia de Valente, que en la segunda parte de su obra pasa a ser preocupación central. Del mismo modo que las cosas escapan de la experiencia, a pesar de su proximidad, la materia se transforma en objeto de la pesquisa poética, aun cuando el

---

<sup>22</sup> Según nos sugiere el profesor Antonio Carreira, en “Consiento” se percibe la resonancia de las *Coplas* de Manrique: “y consiento en mi morir / con voluntad placentera, / clara y pura, / que querer hombre vivir / cuando Dios quiere que muera / es locura” (vv. 451-456).

hombre está inmerso en un universo material. ¿Cómo se explica esta dialéctica entre lejanía y proximidad? ¿Por qué Valente emprende un trayecto largo y difícil para llegar precisamente a lo más inmediato? Para responder es necesario distinguir la muerte entendida como condición de acceso a lo real, de la muerte-muerte, es decir, de la efectiva desaparición, que se relacionan dialécticamente. Por ejemplo, cuando en “Destrucción del solitario” se dice: “Yo estaba solo, / con mi muerte creada / que naturalmente no podía morir” (*OCI*, 76), mediante la negación se alude a la prisión que impide tocar la vida, que equivale aquí a “muerte creada” como circunstancia insuperable. Así, el “no poder morir” significa no poder rebasar la extrañeza o lejanía del mundo por medio de la muerte misma. Para facilitar la comprensión puede servir sustituir “naturalmente” por “como era de esperarse”; de lo contrario se desliza la idea de “no poder morir naturalmente” que sólo confunde. El comienzo de “Noche primera”, al que ya me referí antes, no deja dudas acerca de la violencia que se debe infligir al corazón para devolverlo a la vida:

Empuja el corazón  
quíbralo, ciégalo,  
hasta que nazca en él  
el poderoso vacío  
de lo que nunca podrás nombrar (*OCI*, 79).

A la destrucción sigue el nacimiento como se indica en el tercer verso. Independientemente de que se trata de un “nacer” paradójico, pues su resultado es el “vacío”. Por otra parte, con el verbo “nombrar” se muestra otro de los aspectos que implica la supresión de la distancia por parte del corazón. A propósito de la muerte como preámbulo de la creación, conviene recordar la influencia de Rilke en el joven Valente<sup>23</sup>. Como se sabe, Rilke establece distintas categorías de muerte, entre las que destaca la “muerte propia” —“auténtica” en el lenguaje heideggeriano, quien también parte de Rilke en este punto. Lejos de apartar al hombre del mundo, la “muerte propia”, siempre inminente, intensifica la vida. Se trata del horizonte donde los presupuestos, acerca de sí

---

<sup>23</sup> En un artículo escrito a los 19 años, Valente se refiere a la clasificación de la muerte efectuada por Rilke. En comparación con el pensamiento de Rilke sobre las modalidades del morir, la novela estudiada, *El velo de Verónica* de Gertrude von Le Fort, pasa a segundo plano. (Cf. “Dos notas sobre una novela”, *Alferez*, 14-15 (1948), p. 11).

mismo y del exterior, se desvanecen y, por ello, se transforma en la base de la identidad no condicionada. A semejanza de la obra maestra, la “muerte propia” no se improvisa, sino que es resultado de un decidido trabajo interior. En tanto que impulso creativo, la muerte del corazón en Valente refiere a un proceso semejante, ya que la acción de dar nombre depende de la capacidad de morir. De este modo, la actividad del corazón adquiere un sentido más amplio, pues suprimir las distancias no sólo implica estar en condiciones de tocar el mundo, sino también nombrar. La recuperación poética de lo inmediato requiere de la destrucción del corazón, gracias a la cual éste también recupera su forma original, es decir, se transforma en latido y, como tal, reconoce el pulso de la vida naciente. La palabra, como el latido, posee el empuje de la vida pero a la vez está expuesta a todos los riesgos del nacimiento. Esta combinación de fuerza y debilidad de lo que aspira a vivir se subraya en “Odio y amo”, donde el “latido” se asocia al “aquí” donde la existencia se juega, es decir, a la inmediatez en que tiene lugar el conflicto entre vida y muerte:

Aquí herido de muerte  
estoy. Aquí goteo  
espesor animal y mudo llanto.  
Aquí compruebo  
la resistencia ciega de un latido  
a la fría posibilidad del puñal.  
[...]  
Aquí y cada día  
y cada hora y  
cada segundo me he negado a morir (*OCI*, 90).

El puñal y el latido se oponen aquí como lo perfilado y lo informe, como lo preciso y lo carente de visión, como la frialdad y la calidez vital. El latido, esta fuerza inocente que se abre paso a través de la oscuridad sin demasiadas garantías de éxito, simula el proceder del corazón que al nombrar se aleja de la percepción corriente. Lo anterior es posible porque el corazón depende de la vida, cuyas indicaciones recibe y obedece. La relación entre configuración poética y corazón, entendido como ritmo y fuerza de lo informe, pone de manifiesto la vertiente emotiva de la poesía de Valente, que va a la par del propósito de superar el predominio de la inflexión individual. Así, la toma de distancia por la que se mitiga el rumor de lo psicológico-particular no se debe a la frialdad analítica, sino a la tentativa de acoger perspectivas diversas. En suma: no se puede poner en duda la necesidad

de la destrucción del corazón, gracias a la cual se alcanza una mayor proximidad con la vida, una proximidad comparable con el tacto, y un instinto más desarrollado de la materia.

### 3. Corazón y ausencia (“Aniversario”, “Epitafio”)

En tanto que protagonista del desplazamiento a que obliga la poesía, el corazón pasa a ser la facultad de la inmediatez: le corresponde salvar el trecho que separa al sujeto de la vida, de la que sólo se puede estar cerca después de un proceso de purificación comparable al morir. Pero el corazón no sólo se hace cargo de la propia muerte, también debe capacitarse para enfrentar la muerte de los otros, particularmente la de las personas queridas. Por ello, otra de sus tareas consiste en conjurar el olvido, o lo que es lo mismo, en impedir que el tiempo destruya totalmente la figura de los ausentes. También desde esta perspectiva, el corazón aparece como facultad de cercanía, pues recobrar los rasgos de los ausentes, en última instancia, implica disminuir la distancia que la muerte impone. Valente emprende dicha tarea en “Aniversario”, donde se recrea el ritual de visitar una sepultura en fecha consabida, evento que se transforma en pretexto para reanudar el diálogo con la persona ausente<sup>24</sup>. Como indica la insistencia en la *no-comprensión* de la persona muerta, pretendido interlocutor del poema, el desconocimiento de la vida por parte de los ausentes vuelve incierta toda tentativa de comunicación. Con todo, el sujeto persiste en su intento de enlazar el “aquí” de los vivos con el “allá” de la muerte<sup>25</sup>. A pesar de las circunstancias fúnebres que la rodean, la colina donde se encuentra el sepulcro se recuerda como un lugar acogedor y abierto, cualidades de la ausente que se incorporan al lugar donde reposa.

#### Tú no comprenderás

---

<sup>24</sup> En “Aniversario” se reconstruye la visita a la sepultura de Lucila Valente, madrina del poeta que se encarga de la casa y se ocupa de los niños. La hermana de su padre siempre estuvo muy unida a Valente, el mayor de los hijos.

<sup>25</sup> Un esquema parecido se observa en “A José María Palacio”, poema de *Campos de Castilla* donde Machado pide a un amigo que visite el sepulcro de su esposa. Al respecto se puede consultar el amplio estudio de Claudio Guillén sobre este poema de Machado: “Estilística del silencio. (En torno a un poema de Antonio Machado)”, en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), *Antonio Machado. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 445-490.

para qué he vuelto.  
Tal vez, ahí tendida,  
no comprendes  
nada de lo que vive.  
Yo he vuelto, sin embargo,  
para hablarte otra vez.  
(Está mojada  
y limpia la colina.) (OCI, 74).

Con la frase “arreatada fue”, al final del poema se alude a la ruptura repentina ocasionada por la muerte. Se trata de un movimiento violento que no permite ninguna reacción y que produce asombro e impotencia. Como se constata en los últimos versos de “Aniversario”, la muerte anula de golpe la posibilidad de estar cerca, esquema básico que contiene las diversas manifestaciones del amor:

Mas óyeme si puedes.  
Un día como hoy  
cayó la nieve,  
arreatada fue. Yo cumplo,  
inútilmente, el rito. Pongo  
esta lápida aquí. Pero no importa;  
no puedes comprenderme.  
Todo ha sido cortado (OCI, 75).

Aun cuando se desemboque nuevamente en el silencio, es decir, en la experiencia de que el vínculo efectivamente está roto, la simulación del diálogo o su puesta en escena, en el sentido de realizar los gestos y pronunciar las palabras pertinentes, reactiva la memoria del personaje evocado. Por ello, no se renuncia al ritual, a pesar de su supuesta inutilidad. Independientemente del éxito de la tentativa, el poema se levanta como homenaje por medio del cual, de modo indirecto, se recupera el contacto con la ausente. Debido a que el silencio del interlocutor desaparecido se transforma en carga difícil de sobrellevar, la lejanía de los muertos constituye uno de los principales desafíos que enfrenta esta poesía. El anhelo de proximidad se cumple así, aunque sea de manera indirecta y, por supuesto, parcial.

Al final del poema, Valente asocia la muerte con la nieve, es decir con el frío que produce la separación, con la distancia y el silencio. La nieve amortigua los sonidos y neutraliza los colores. Es símbolo del olvido que poco a poco recubre las emociones y las

imágenes y llega a ocultar incluso el dolor. La aridez y soledad que gravitan sobre el sujeto, descritos en “El corazón”, se deben, entre otros motivos, a la muerte de los seres queridos. Aún cuando en ocasiones parezca que la pérdida se ha superado, ésta se incorpora de modo definitivo a la existencia. Este no darse cuenta del peso que se lleva consta en la serie de afirmaciones mediante las que Valente expresa el significado de la muerte en la vida cotidiana:

He vuelto para hablarte.  
Estoy aquí. Tú no comprendes  
nada. Te he olvidado  
tanto y he podido  
olvidarte tan poco.  
Estoy alegre: a veces  
no me acuerdo de ti  
(¿también esto es la muerte?) (*OCI*, 74-75).

Con esta insistencia en el “aquí” —mencionado en los vv. 18, 27 y 38— se marca la distancia entre la sepultura, donde el sujeto efectivamente se sitúa, y el espacio desconocido por donde la ausente podría discurrir: “No sé si me comprendes, / ni siquiera / si estás aquí o resbalas / por un aire que nunca / pesó sobre mi boca” (*OCI*, 75). El juego de este estar y no estar, asociado a la falta de comprensión del interlocutor, articula el poema y produce la sensación de ambivalencia propia de un encuentro que no se acaba de producir. Además, el “aquí”, así como el “ahí” del v. 3, delimitan el territorio a que el sujeto pertenece, el mundo, el lado de “acá”, que se transforma en frontera infranqueable cuando se intenta reestablecer el contacto con los desaparecidos. En la medida que el aquí se postula como horizonte al que es preciso apegarse, como sucede en *AME*, el esfuerzo por atraer a ese centro de imantación a seres que pertenecen al reino de la muerte corresponde a la memoria: los muertos sólo pueden regresar al aquí del mundo a través de los vivos. Se trata de un ejercicio de verdadera piedad, que consiste en la protección y rescate de los ausentes, gesto a que indirectamente se alude también en “Serán ceniza...”, no sólo por la alusión al poema de Quevedo, sino por la celebración anticipada del residuo mínimo que la muerte deja del ser amado.

La visita a la sepultura de Lucila Valente, forma parte de los trayectos que emprende el sujeto en la primera sección de *AME*. El juego que se establece entre olvido y memoria

ilustra acerca de los efectos de la muerte en quienes la sufren pasivamente, es decir, cuando se vive como ausencia de los seres queridos. Esta alternancia entre memoria y olvido, da lugar a estados paradójicos, como la del olvido que, finalmente, se traduce en memoria: “Te he olvidado tanto / y he podido olvidarte tan poco” (*OCI*, 75). Al merodear alrededor de los recuerdos, el sujeto distingue entre la muerte como hecho bruto, y el morir paulatino en la memoria de quienes lo sobreviven. Otro de los sufrimientos derivados de la muerte consiste en comprobar que ni siquiera el amor puede detener la acción destructiva del tiempo. De ahí la necesidad de sumergirse en la memoria para rescatar los rasgos del otro, que poco a poco se van desdibujando. La muerte arrebatada a la persona y después a su imagen, último asidero para quien padece la ausencia: implica tanto la imposibilidad de olvidar, como la de impedir que la figura del ser querido se vuelva borrosa. Esta sensación se refuerza por la mención del color gris de los cabellos y del reino de humo con que se asocia a la ausente. Además nuevamente se señalan los límites de los ojos, esta vez ligados a la memoria:

Aún te pienso  
con el rostro de siempre  
y los cabellos, en su reino  
de humo, un poco grises.  
No tengo ojos  
para más. Tal vez  
no eres así y eso es la muerte (*OCI*, 74).

Finalmente la muerte se experimenta como un diálogo violentamente interrumpido. Además del juego entre memoria y olvido en “Aniversario” aparece también el de la palabra y el silencio. En dos ocasiones el sujeto enuncia el motivo de su visita: “he vuelto para hablarte”, propósito que se traduce, en última instancia, en exploración de la memoria y en cuestionamiento acerca de la muerte. La travesía se transforma también en intento de reestablecer la relación con personas que pertenecen a territorios distintos; pero se constata que entre una y otra zona, la de la muerte y la de la vida, están definitivamente incomunicadas, lo que hace que este esfuerzo se considere inútil. Como indica el abrupto final del poema, se concluye que la muerte también significa no recibir respuesta, o recibir como respuesta el silencio, frente al cual el diálogo se transforma en monólogo, en el mejor

de los casos, o en parloteo absurdo, en el peor<sup>26</sup>. Al señalar que “todo ha sido cortado”, el sujeto indica que el efecto devastador de la muerte radica en el vacío de sentido que produce. El ritual que se recrea en “Aniversario”, constituye una etapa señalada del camino hacia la palabra, inseparable del descenso a la memoria. La puesta en escena del ritual se transforma en materia del diálogo que se busca reanudar. Pero el silencio de la persona interpelada resulta infranqueable. Así, los diversos planos de que la muerte consta se ponen de manifiesto: a la desaparición física se debe añadir la discordancia entre el recuerdo que se conserva y el aspecto “real” del difunto, esto es, el olvido que poco a poco “consume” la suma de encuentros en que la relación usualmente se sostiene.

Al igual que en “Aniversario”, en “Epitafio”, Valente se enfrenta con el olvido, una especie de segunda muerte que borra definitivamente el rastro de los difuntos. Al destruir los vestigios de la persona que guardan los que la sobreviven, el olvido completa el proceso que la muerte desencadena. Estos dos poemas se relacionan tanto por su disposición, “Epitafio” precede a “Aniversario”, como por el asunto que desarrollan, el rescate de una persona ausente. Cabe señalar que los únicos nombres propios que aparecen en el libro, excepción hecha de referencias históricas ya mencionadas en “Una inscripción”, son los de estos dos personajes, ligados a la infancia del autor. Sin embargo, para recrear la figura de la persona en cuya ausencia se medita, en “Epitafio” se ensaya un procedimiento distinto al de “Aniversario”, que consiste, como se vio, en “volver” al sepulcro para reiniciar la conversación con el ausente. Como señala el título, en “Epitafio” se pretende reconstruir la figura de la persona evocada a partir, precisamente, de la fórmula breve en que se condensa el designio de una vida. El comienzo del poema se ajusta al esquema tradicional:

“Yace aquí la pobre

---

<sup>26</sup> Más adelante, al relacionar la muerte del otro con la extinción de la vida de quienes sobreviven, Valente vuelve sobre este asunto. Con la muerte del ser amado la propia existencia se vuelve dudosa porque ha desaparecido la mirada que la contenía. En coherencia con lo anterior, la muerte del otro se constata cuando ya no se logra localizar en el propio rostro, reflejado en un espejo para subrayar el efecto de distancia, el rincón dispuesto para el ausente. “EN EL espejo se borró tu imagen. No te veía cuando me miraba” (*No amanece el cantor*, OCI, 499). El poema procede de la segunda parte del libro, titulada “Paisaje con pájaros amarillos”, donde se recoge una serie de fragmentos en los que a través de la palabra se intenta entablar contacto con el hijo muerto.

Francisca.” No sé cómo  
murió, de qué, ni cuándo,  
cuando yo era muy niño (*OCI*, 73).

Con el entrecomillado se señala el fragmento que corresponde al epitafio, enfatiza además el epíteto que acompaña sistemáticamente el nombre propio: “la pobre Francisca”, entrecomillado las tres veces que aparece en el poema para marcar que de este modo se escuchó siempre llamar a esta mujer. Se recrea así, indirectamente, el ambiente familiar. A continuación, y en contra de lo previsible, se insiste en el desconocimiento de la persona cuyo recuerdo se intenta rescatar.

En un ensayo sobre Supervielle escrito a los diecinueve años, el jovencísimo Valente se refiere al doloroso muro que separa a los vivos de los muertos y de la visión fragmentaria que queda de ellos tras su desaparición. El comentario se inspira en “El retrato”, poema de Supervielle en traducción de Alberti, incluido en *Bosque sin horas*<sup>27</sup>: “En él nos habla de lo escasos que son los despojos de los muertos. También a los vivos nos quedan tan solo inconexos residuos del paso de la muerte y el mismo asombro y el mismo querer trasponer impracticables barreras y el atronador silencio”<sup>28</sup>. En los inicios de la trayectoria poética de Valente se percibe la afinidad con el proceder de Supervielle en el poema citado, pues la muerte se entiende como fragmentación, de la que sólo es posible rescatar algunos rastros. Así, en “Epitafio” de *AME*, Valente ensaya un estilo particular de retrato donde los trazos sueltos se superponen al azar. La muerte significa, precisamente, la desintegración de gestos, palabras y acciones, cuya unidad ya no se puede restituir. De los muertos se

---

<sup>27</sup> La antología *Bosque sin horas*, (Plutarco, Madrid, 1932), que reúne versiones hechas por varios autores ofrece la primera selección de poemas de Supervielle en lengua española. De “El retrato”, en la traducción de Alberti, se citan las siguientes estrofas: “Me inclino sobre la fuente donde nace tu silencio / en un reflejo de hojas que tu alma hace temblar: Sobre tu fotografía / [...] / Puede ser que quede aún / una uña de tus manos entre las uñas de mis manos, una de tus pestañas mezcladas con las mías, / uno de tus latidos extraviados entre los latidos de mi corazón” (cito por *Amigos desconocidos. Antología*, prólogo de Ida Vitale, selección de José Luis Rivas, Vuelta, México 1994, p. 39 y p. 40). En la transcripción de Valente no se indica el cambio de estrofa, y aparecen variantes en la ortografía.

<sup>28</sup> “Jules Supervielle”, *Alfêrez*, 22 (1948), p. 6. Casi veinte años después, Valente elabora un artículo sobre Rilke, donde el problema de la muerte se incorpora a una perspectiva más amplia (Cf. “Rainer Maria Rilke: el espacio de la revelación”, *Índice de artes y letras*, 211-212 (1966), pp. 51-54. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI de España, Madrid, 1971, pp. 215-226]).

conserva una imagen desvaída que se resiste a formar un todo coherente. A partir de estas premisas, elabora el epitafio de “la pobre Francisca”, la sirvienta de quien sólo sabe a través de las huellas que deja en su casa. Con trozos sueltos, tomados de aquí y de allá, el padrenuestro diario ofrecido por ella, objetos que le pertenecían, labores que ejecutaba, reconstruye una silueta amenazada por el olvido. En el epíteto que se integra al nombre del personaje, “la pobre”, se adivina la mezcla de compasión y cariño con que se la miraba y que se traslada a las palabras en que perdura. Su recuerdo se subordina al ritmo de la familia de cuya leyenda forma parte. De hecho, uno de sus principales méritos consiste en haber conocido al remoto abuelo, evento que le confiere identidad<sup>29</sup>. Como ya se dijo, la evocación parte, paradójicamente, de la ignorancia. Al elaborar un retrato con base en lo que no se sabe, más que a partir de lo que se conoce, Valente ensaya una especie de perfil negativo que se aviene bien con su gusto por la desaparición gradual, pero implacable, de los contornos. Mediante este recurso subraya la hondura del olvido, casi insuperable, que pesa sobre los muertos:

Francisca  
el nombre de la muerte tiene.  
No puedo recordarla.  
Sirvió en la casa,  
conoció a mi abuelo  
paterno, tan difunto,

---

<sup>29</sup> Valente no conoció a sus abuelos paternos, víctimas de la “gripe española” que se propagó en Galicia en 1918. En cambio, guarda una relación estrecha con los abuelos maternos; particularmente con su abuelo, cuya figura recrea con admiración en “Hombre a caballo” de *El inocente*. A propósito de la historia familiar de Valente, Claudio Rodríguez Fer comenta que en casa de sus padres se acostumbraba concluir el rosario con padrenuestritos ofrecidos por familiares y conocidos, la lista era larga y el rezo se volvía interminable. El padrenuestro final se ofrecía siempre por el “ánima sola”, abandonada a su suerte en el purgatorio porque carece de conocidos que intercedan por ella. Esta familiaridad con los muertos incide en el ánimo de Valente, quien en repetidas ocasiones se sitúa en el límite, terreno de sombra indefinible, que separa los dos mundos. “Pero los abuelos paternos vivían en el recuerdo de la familia y estaban siempre presentes en el consuetudinario rosario que se rezaba en común. En efecto, después de las letanías, había una parte del rezo que era más larga que el rosario propiamente dicho, porque en ella se oraba por los muertos nominalmente, y, por supuesto, entre el cuantioso contingente de fallecidos, figuraban siempre los abuelos. Acaso fueran ellos los primeros protagonistas en la imaginación del niño Valente de la presencia de los difuntos en el mundo de los vivos, tan extensa como intensa en la Galicia tradicional que conformó su infancia” (“Valente: la tierra de las aguas y el mundo de los muertos”, *Rosa cúbica*, 21-22 (2000-2001), p.169).

cosió y tuvo objetos  
que aún se le atribuyen. (Ella  
pertenece a la muerte.)

Debió tener las manos  
grandes, abiertas, para ser “la pobre  
Francisca” del rosario (*OCI*, 73-74).

Entre el breve recuento de referencias a partir de las que se elabora el poema, las tres sílabas del nombre, Francisca, poseen un particular magnetismo: se repiten cuatro veces, en una ocasión, el nombre aparece solo y constituye un verso, en los tres restantes se acompañan del epíteto “la pobre”. No hay ninguna duda en lo que se refiere al nombre de esta mujer de la que, sin embargo, casi no se sabe nada. La habilidad de Valente para enfatizar la carencia, en este caso de referencias, vuelve a ponerse de manifiesto: la precaria suma a que se reducen las propiedades y vestigios del personaje evocado a la reiterada confesión de ignorancia. Finalmente, el desconocimiento que deriva de la ausencia de cualquier recuerdo, señalado al principio del poema, se establece como el único vínculo con la persona de que se habla, como se afirma tajantemente en la última estrofa del poema: “No puedo recordarla . / Aquí, donde descansa, / como consta, escribo / sin saber su epitafio” (*OCI*, 74).

Para terminar el comentario de “Epitafio”, se pueden señalar las similitudes que ahí se encuentran con “Lucila Valente”, otro de los poemas de *AME* donde se evoca a personajes desaparecidos. En “Lucila Valente” también se añade un epíteto al nombre del personaje, al que se acoge el sujeto para conjurar la oscuridad: “Lucila o siempre madre”. Por otra parte, al comparar el final de “Epitafio” con los siguientes versos de “Lucila Valente”: “La mañana era cosa / de sus manos, alegres, / zurcidoras, abiertas” (*OCI*, 70), se comprueba que en sendos poemas las manos se caracterizan de modo semejante: abiertas y ocupadas en zurcir o coser. Estas acciones se asemejan a la tarea del poeta, por la que se reúnen los fragmentos que restan de las personas desaparecidas. Además, el zurcido sugiere la reparación de lo roto, imagen que remite a la actitud conciliadora y al consuelo ligados al sentimiento maternal. Así, con estos nombres rescatados de la muerte se simboliza la ternura maternal. A diferencia de otros autores, García Lorca, por ejemplo, Valente no exalta al niño, cuya figura se subordina a la de la madre que se adivina detrás de él. En su primer libro la infancia aparece como desdibujada, imbuida en la tristeza de un ambiente

poco propicio para la celebración lírica. Se trata de un mundo aletargado, cuyo único trazo luminoso se encuentra en mujeres investidas de atributos maternos o directamente en la figura materna, a la que se hace referencia en “El espejo”:

Me he puesto a caminar. También fue niño  
este rostro, otra vez, con madre al fondo.  
De frágiles juguetes fue tan niño,  
en la casa lluviosa y trajinada,  
en el parque infantil  
—ángeles tontos—  
niño municipal con aro y árboles (OCI, 71).

El examen de los recursos de la memoria que se practica en “Epitafio”, ayuda a destacar la fragilidad del hombre frente a la muerte, que lo reduce a un puñado de rasgos difusos y un pequeño montón de objetos. De los muertos no queda nada o casi nada. Sin embargo, la poesía alcanza a rescatar este trazo mínimo. Sin el esmero del corazón, resulta impensable el doloroso camino que supone la recolección de estos rastros dispersos<sup>30</sup>.

#### **4. Palabra y ritmo afectivo (“Lucila Valente”, “La rosa necesaria”, “De vida y muerte”)**

En *AME* se recogen diversas vías de acceso a la inmediatez, marcadas con frecuencia por la dificultad de acceder a la palabra. Este proceso se asimila en “Destrucción del solitario” al gesto con que se reanima un “cuerpo ciego”, similar al poderoso llamado con que se despierta a Lázaro. Así, el poder de nombrar se asocia con el llamado, en el doble sentido de convocar y de dar nombre. De hecho, con este término, “nombre”, que se repite con

---

<sup>30</sup> En su último libro, Valente retoma el tema de la muerte como despojo de fragmentos que perduran a través de la memoria-corazón de quienes sobreviven. De acuerdo con el modo de proceder del autor en este libro, el título aparece al final a la derecha, entre paréntesis y en cursivas. Por la etapa en que se compuso, puede suponerse que se trata de la muerte del propio Valente: “De ti no quedan más / que estos fragmentos rotos. / Que alguien los recoja con amor, te deseo, / los tenga junto a sí y no los deje / totalmente morir en esta noche / de voraces sombras, donde tú ya indefenso / todavía palpitas. / (*Proyecto de epitafio*)” (*Fragmentos de un libro futuro*, OCI, p. 552).

frecuencia en el libro, se designa la palabra rescatada de los equívocos que la desvirtúan. La resurrección por medio de la palabra puede compararse con el nacimiento, pues en ambos casos se ingresa en el mundo; sin embargo, a la sensación de asombro se suma la gratitud que produce la repentina recuperación del horizonte que se tenía por perdido en el caso del resucitado. Sin embargo, la tentativa no siempre tiene éxito, por ejemplo, en “Destrucción del solitario” Valente se refiere a lo que se resiste a ser nombrado:

Durante toda la noche  
contemplé un cuerpo ciego.  
Un cuerpo,  
nieve de implacable verdad.  
¿Con qué animarlo,  
obligarlo duramente a vivir?  
[...]  
Y busqué en lo más hondo  
la palabra,  
aquella que da al canto  
verdadera virtud.  
Estaba solo.  
Un cuerpo ante mis ojos:  
le di un nombre,  
lo llamé hasta mis labios  
No lo pude decir (*OCI*, 77).

Ante la dificultad que representa la empresa poética, en “Noche primera” se alude a la necesidad de gestar, por lo menos, el vacío que antecede a la aparición de la palabra. De esta manera, indirectamente se delimita el ámbito que corresponde a la poesía. La crítica a la perspectiva individual que Valente lleva a cabo en su primera poesía depende de dicha retracción<sup>31</sup>. La ascesis del corazón, instancia que abarca todo el ser, ilustra este movimiento que incluye tanto el trayecto recorrido, como el ejercicio poético en que dicho

---

<sup>31</sup> Como se sabe, el tema ocupa un lugar importante en la poética de Machado, quien entiende la creación como el retroceso de la divinidad que se aparta para dar lugar a lo otro. Así, el exilio de la divinidad se transforma en condición necesaria de la acción creadora. “Para el poeta sólo hay *ver y cegar, un ver que se ve*, pura evidencia, que es el ser mismo, y un acto creador, necesariamente negativo que es la misma nada. De un modo mítico y fantástico lo expresaba así mi maestro: ‘Dijo Dios: “Brote la nada” / Y alzó su mano derecha / hasta ocultar su mirada. / Y quedó la Nada hecha.’” (*Juan de Mairena I*, ed. cit., p. 238). Esta especie de marcha atrás o auto-ceguera es una de las modalidades del trayecto al que impulsa la poesía de Valente.

trayecto se plasma. Por “verdad” se entiende tal conjunción del elemento existencial y el expresivo. Valente antepone la verdad así entendida al placer estético que proporciona la belleza. El cambio iniciado por el poema busca originar un desplazamiento en el lector, a quien no basta con deleitar o entretener. No está de más aclarar que dicho contacto no se encamina hacia un fin predeterminado, lo que emparentaría a la poesía con la propaganda, que Valente detesta. No se trata de marcar una dirección política o moral al otro, sino de internarlo en el territorio sin coordenadas de que parte la expedición interior<sup>32</sup>. Así se abre ante la mirada el dominio inabarcable por donde habría que internarse para contrarrestar los equívocos que el lenguaje incorpora y las fórmulas hechas. Al ponerse en la proximidad de este espacio inmenso, cuya contrapartida se encuentra en la extensión, también inabarcable, que enfrenta la existencia en sus sucesivos desplazamientos, se persigue que las instrucciones recibidas no condicionen por completo la conducta.

Desde su primera poesía Valente adopta una postura refractaria al lenguaje que se orienta al espectáculo. Unido a la crítica de la perspectiva individual, este es el aspecto sobresaliente de la poética que ensaya en *AME*. La corrupción que deriva del lenguaje-espectáculo se relaciona, como es evidente, con los excesos formalistas, donde el virtuosismo se antepone a la necesidad de realizar un trayecto interior que se materializa en el poema. En este orden de cosas, es preciso aludir también a la oposición entre interioridad y exterioridad. Esta disyuntiva se torna problemática para Valente, quien concibe la poesía, su poesía, como palabra tendida hacia los otros —prodigada, podría decirse—, cuyo destino consiste en pasar de mano en mano, así sea a costa de sí misma. En “La rosa necesaria”, primer poema de la tercera sección de *AME*, se postula la vertiente social de la poesía, que no resulta fácil de conciliar con la aventura estrictamente personal a que ésta remite:

La rosa no,  
ni la palabra sola.

---

<sup>32</sup> Esto no significa que Valente se abstenga de cualquier juicio. En *AME* se cuestionan actitudes y esquemas sociales: El aletargamiento de la vida en “El santo”, la tendencia a pensar y decidir por los otros y, sobre todo, a hablar en nombre de ellos, por parte de los altos funcionarios de organismos internacionales, gobiernos e iglesias en “Acuérdate del hombre que suspira...”, las frases triviales con que se intenta procurar consuelo a los demás en “Como la muerte”, por mencionar algunos ejemplos. En “Patria cuyo nombre no sé” la crítica toma cariz político, al igual que en “Una inscripción”.

La rosa que se da  
de mano en mano,  
que es necesario dar,  
la rosa necesaria.  
La compartida así,  
la convivida,  
la que no debe ser  
salvada de la muerte,  
la que debe morir  
para ser nuestra,  
para ser cierta (*OCI*, 85).

Como es claro, al invocar a la rosa, flor poética por antonomasia, se alude a la poesía misma, que es preciso poner al alcance de todos, fuera del ambiente enrarecido de los cenáculos. Esto supone el sacrificio de la rosa, es decir, la superación de la visión de la poesía como expresión exclusiva del sentimiento individual. Pero esta disponibilidad no debe confundirse con la extroversión locuaz, ni con el desplante efectista. Al menos en su primera época, Valente suscribe que el destino de la poesía es “repartirse” o prodigarse. ¿A quién? Al hombre, o a todos los hombres. Dicho más exactamente: al tú concreto que se encuentra en condiciones de recibirla, esto es, de ser alcanzado por la fuerza que la palabra pone en movimiento. Con todo, lo anterior no implica que el artista deba transformarse en payaso o en mago que lo deslumbra. Como ya se dijo, el esfuerzo que antecede al poema consiste en retraerse para dejar que la palabra surja desde sí misma. Esta formación del vacío se considera el preámbulo de la creación. Rompiendo la línea entre el poema y sus destinatarios, tendida de manera algo simplista por las poéticas en boga en el momento, Valente cuestiona, en última instancia, la poesía entendida como comunicación, donde subyace la idea de que el sentido se impone desde fuera, al margen del despliegue mismo de la palabra<sup>33</sup>. En este contexto, se hace necesario desarrollar dos cuestiones centrales en

---

<sup>33</sup> Evidentemente, esta propuesta alberga un margen utópico, pues no es fácil explicar el modo como la palabra emerge desde sí misma, sin que criterios exteriores la condicionen. De aquí parte el hermetismo que Valente comparte con un amplio sector de la poesía contemporánea. Por ello, como se mencionó, a veces el poema se limita a constatar el fracaso o señala, por vía negativa, lo que reclama ser dicho. En todo caso, para Valente resulta preferible una poesía consciente de sus límites, que el lirismo desbordado en que parece no haber conciencia de las dificultades del lenguaje poético. En este sentido, la poesía de Valente se inscribe en la línea crítica de la poesía moderna, aun cuando se deslinde del formalismo al que, en muchos casos, inclina dicha actitud crítica. Eduardo Milán señala con acierto la actitud paradójica de Valente respecto a lo que Paz

la poética de Valente. En primer lugar, la postergación de la imagen, en segundo, la tentativa de devolver la palabra a un estado natural. Habida cuenta del lugar fundamental de la imaginación en la poesía y del carácter artificial de ésta, la dificultad del programa resulta evidente. Ni la ausencia de imágenes ni la naturalidad se reducen al plano del estilo. Se deben, más bien, a que esta poesía pretende dar constancia de la realidad, en lugar de inventarla. Tal dificultad recorre la obra de Valente, en cuya lectura está supuesta la aridez y la monotonía del paisaje que la rige —el desierto—, y que se traduce en un tono continuo, tan distante de la exaltación como del color. La vida se asocia a la fuerza oculta del origen, más que a la diversidad o el brillo. La sobriedad y aspereza del recorrido no sólo se deben a las condiciones de la existencia, dependen también de la relación problemática con la comunidad antes comentada.

De lo dicho hasta ahora se puede concluir que el denominado realismo social y el realismo que Valente profesa son de índole diversa. Mientras que el primero considera que la poesía pone en común un sentido comunicable, el realismo de Valente parte de la distinción entre la vida y sus representaciones. Para acceder a la primera es preciso purificar el corazón, lo que redundará en una mirada que acoge el mundo, como se afirma contundentemente en el verso ya citado: “Sólo yo que he tocado / el sol, la rosa, el día / y he creído, / soy capaz de morir” (*OCI*, 80). Esta mirada-tacto podría compararse con la ceguera, en el sentido de que se aparta de las imágenes que distraen de la vida<sup>34</sup>.

---

denominó, con expresión que ha hecho fortuna, la “tradición de la ruptura”, y que lo distingue de poetas como el propio Paz o Haroldo de Campos. La aclaración no sólo es pertinente, también es lúcida, pues con demasiada frecuencia se subraya la modernidad de su obra, sin precisar la ausencia de formalismo que la distingue: “Lo que distinguiría, sin embargo, la actitud de Valente ante los escritores nombrados es que Valente no puede ser considerado como un poeta cuya obra creadora o reflexiva se instale con comodidad dentro del ámbito moderno, que saque partido de él o que medre con los aspectos característicos de su disolución. Valente no fue nunca un poeta formalista en el sentido de la experimentación formal del lenguaje. [...] Más que un poeta del lenguaje como sustituto de un mundo, Valente es un poeta de la palabra como habilitadora de la relación del hombre con el mundo” (“Sobre Valente, unas palabras de reconocimiento”, *Rosa cúbica*, 21-22 (2000-2001), p. 157).

<sup>34</sup> Se trata de impedir que la imagen se interponga entre la mirada y el mundo o, lo que es lo mismo, que el “ver” se transforme en obstáculo para el contacto con lo real. Jacques Ancet, traductor al francés de buena parte de la obra de Valente, señala con lucidez las claves teóricas de esta postura en su comentario al poema “Veó, veó”, de *No amanece el cantor* (1992). Aunque el examen corresponde a la fase final de Valente, lo

El realismo de Valente significa, en última instancia, pasaje o trayecto hacia el mundo, del que aparta el lenguaje no poético, es decir, sujeto a formas predeterminadas. En el último poema de *AME*, parece que este trayecto, iniciado en “Serán ceniza...”, se ha cumplido. La condición alcanzada se articula mediante un imperativo que es a la vez orden y deseo en trance de realizarse. La cláusula adversativa “pero” y la frase “por fin”, entre los que se coloca el imperativo del primer verso, señalan que una larga espera antecede este momento, situado, como dije, al final de un recorrido y no a su inicio. Sin embargo, lo que se enuncia como situación excepcional, el hecho de ser, alude a lo más básico:

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

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

Para morir,  
para vivir,  
para morir de cara.

Para morir.

---

resumo aquí porque indirectamente esclarece la actitud del autor ante la imagen, y en general, ante el lenguaje entendido como espectáculo que se dirige, valga la redundancia, primordialmente a la vista. En su artículo, Ancet distingue entre “realidad” y “lo real”. A la primera corresponde el conjunto codificado por convenciones culturales y, sobre todo, por el lenguaje. La palabra poética, según la concibe Valente, intenta traspasar este telón, opaco en su aparente transparencia, para acceder a “lo real”, sólo entrevisto en muy contados momentos, y que vendría a ser la zona de indeterminación de que surge la palabra. “Si por tanto, la *realidad* es esta *descripción* del mundo que habita cada hombre desde su nacimiento por intermedio de la lengua que habla, lo *real* será lo que la desborda: la irrupción de lo insólito en el curso bien regulado de la existencia. Como la galera del romance del Infante Arnaldos que viene a perturbar el orden natural del mundo, o, dicho de otro modo, a *suspender* la nominación generalizada que lo constituye”. Y más adelante, casi al final del artículo: “Una vez más, paso de la realidad a lo real: de una vista limitada, focalizada, estática, a una visión múltiple, descentrada, dinámica que es propiamente un *no ver* [...]” (“El ver y el no ver: apuntes para una poética”, en Teresa Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Cátedra, Madrid, p. 147 y p. 154).

Para vivir.

Para morir  
de haber vivido  
Y basta (*OCI*, 100-101).

Mediante este firme llamado al simple ser, se insiste en que la proximidad con el mundo no puede darse por supuesta, a pesar de que constituye el punto de partida de la existencia. Como se indica en las dos primeras estrofas de “De vida y muerte”, para recuperar el ser que se posee, hace falta dejarse arrastrar por “la piel y el ritmo”, que sólo en un segundo momento, debido al encabalgamiento, se asocian al corazón. Además, la proximidad con lo elemental del corazón, a que se debe el lugar central que se le atribuye, se radicaliza al acordar el existir con lo que hay en él de más básico: la piel y el ritmo. Se busca así un modo de ser indiferenciado, es decir, que se recoja o concentre en el tacto, entendido como conformidad con el mundo. Este ser simple se denomina intrascendente porque descarta las visiones que podrían apartarlo del horizonte en que está inscrito, lo que se traduce en un doble imperativo: el de apartarse de criterios demasiado abstractos, ajenos a la piel y el ritmo del corazón, y el de prescindir de “nudos y metáforas”. ¿Qué hay de común entre dichos lineamientos? Por el desarrollo, se concluye que tanto los nudos como las metáforas entorpecen la relación directa con la vida a que se apela con la invocación “seamos”. En el plano retórico, el rechazo de las metáforas se asocia con la “palabra natural” proclamada en “La rosa necesaria”. Puede conjeturarse que los “nudos” vendrían a ser el equivalente, en el plano existencial, de las metáforas: aludirían a cierto regodeo en afanes privados, a la queja y las anticipaciones que impiden estar de lleno en el momento que se vive, en el doble sentido de “instante” y de circunstancia histórica.

Al exigir el ser sin más, es decir, sin complicaciones de estilo ni planteamientos abstractos, se pretende contrarrestar la tendencia a postergar lo elemental. A diferencia de la mera espontaneidad, la existencia simple se sitúa al final de un proceso o, al menos, en la última fase de un tramo recorrido. ¿De qué clase de sencillez o naturalidad se trata? La cuestión se esclarece a partir del binomio vida-muerte que, como se ha visto, resulta central en el primer libro de Valente. En este contexto, conviene examinar el segundo poema del libro, “Lucila Valente”, retrato-homenaje de la madrina de Valente que se transforma en

paradigma de la existencia apegada a la inmediatez, del mero ser que se procura por medio de la poesía:

Estuvo en pie, vivió,  
fue risa, lágrimas,  
alegría, dolor,  
pero amaba la vida

Caminó entre nosotros.

La mañana era cosa  
de sus manos alegres,  
zurcidoras, abiertas.

Solía alimentarnos  
de pétalos o besos  
sin cesar desprendidos.

Dejó su nombre puro  
solo frente a la noche:  
Lucila o siempre madre.

[...]

Ella amaba la vida (*OCI*, 70-71).

El personaje se define por su amor por la vida, rasgo que se menciona en la estrofa inicial del poema y que constituye el último verso del mismo. Amor por la vida inamovible, a pesar de la mezcla de alegría y dolor que constituyen la trama de la existencia. Esta disposición se traduce en hospitalidad y ternura, señaladas por la apertura de las manos y por el afán de repartirse, comparado con la distribución de pétalos y besos. Al leer el quinto verso, pausa que enlaza la primera estrofa con la tercera, se percibe el asombro ante la presencia que se considera extraordinaria a pesar de pertenecer plenamente al mundo<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Podría haber aquí un eco del pasaje evangélico de los discípulos de Emaús. De regreso a su aldea después de los eventos dramáticos ocurridos durante la pascua, prisión y muerte de Jesucristo, estos personajes se encuentran con un desconocido cuya presencia los reconforta. Sólo después, en la cena, descubren su identidad. Cf. Mc. 16, 12-13 y Lc. 24, 13-33. De modo semejante, el hecho de haber compartido la vida con Lucila Valente, produce sorpresa y agradecimiento, por el valor incalculable que se atribuye a su compañía. Sin embargo, la resonancia evangélica del verso comentado “Caminó entre nosotros”, se vuelve

Debido a su amor por la vida, esta mujer se enfrenta a la lúgubre atmósfera en que transcurre la infancia del poeta; la alegría de sus manos y el brillo de su nombre, comparado con una luz en medio de la noche, representan el cobijo necesario en la infancia. Así, el trayecto emprendido en *AME*, del que la destrucción del corazón constituye una etapa importante, culmina con el imperativo de tocar la vida, para lo que resulta necesario limitarse a ser. La tentativa de atraer la existencia al horizonte a que pertenece, así como el modelo de Lucila Valente, hacen pensar que el contacto con las cosas, en que se cifra la capacidad de morir, se relaciona con el amor a la vida<sup>36</sup>. En última instancia, por medio de este trayecto se busca modificar la percepción de la vida y la muerte. Se trata, en primer

---

más patente en relación con el comienzo del versículo 14 del Prólogo del Evangelio de san Juan: “Y el verbo se hizo carne / y habitó entre nosotros [...]”. En la traducción que elabora Valente de dicho texto, este versículo en lugar de “verbo” se lee “palabra”: “Y la Palabra se hizo carne / y habitó entre nosotros [...]” (*OCI*, p. 620).

<sup>36</sup> En una poesía donde repetidamente se alude al vacío, la noche y la nada, puede sorprender la importancia que se concede al amor por la vida. El tono y estilo de *AME*, impiden asociar, sin más precisiones, esta actitud con el optimismo. Tampoco parece que el amor a la vida se funde en razones, ya que existen motivos tanto para amarla como para considerarla absurda. Por otra parte, tampoco se asimila al mero instinto de supervivencia, ya que éste es un reflejo casi biológico; en cambio, el amor por la vida depende de la disposición de ánimo personal y, como se dijo, no puede darse por supuesto. La cuestión no deja de ser intrigante y es capital en la poética del autor. La comparación entre Valente y Simone Weil puede ayudar a circunscribir el problema. Como se ha señalado, para superar la perspectiva individual, Valente emprende la expedición por el desierto, que es figura del exilio. Simone Weil, a su vez, procura el desarraigo entendido como supresión de todos los vínculos (*détachement*), sobre todo de los que promueven el gregarismo, pues el efecto en el desarrollo espiritual del “nosotros”, en el sentido de clan, es equiparable al del “yo”, e incluso peor. En sendos casos, a la necesidad de desarraigo se añade la preocupación, igualmente exigente, por la comunidad. Sin embargo, estas propuestas presentan aspectos paradójicos. En la poesía de Valente no siempre se conjugan con éxito las dimensiones poética y social de la palabra, pues la tensión entre la palabra que surge desde sí misma —casi a pesar del autor— y la destinada a la comunidad no se supera del todo. De hecho la evolución de la obra de Valente depende de las oscilaciones de una poesía concebida como palabra de todos que no renuncia a la aventura extremadamente singular que supone el lenguaje poético. Sylvie Courtine-Denamy señala la actitud paradójica que marca la relación del Weil con el mundo: “Comment concilier également les textes de Simone Weil sur la beauté et l’amour du monde avec son sentiment d’exil, sa condamnation par endroits de ce même monde, cette soif simultanée d’enracinement et l’arrachement de toute racine?” (*Trois femmes dans de sombres temps (Edith Stein, Hannah Arendt, Simone Weil ou ‘Amor fati, amor mundi’)*, Albin Michel, Paris, 2002, p.336).

lugar, de descubrir que sólo desde tales coordenadas es posible adentrarse en la existencia; y en segundo, de compenetrarse con el horizonte del mundo. Como se anunció al inicio de este capítulo, la destrucción del corazón permite apreciar el valor inestimable de la vida. Existir debería bastar, pero esto solo sucede cuando se mira de frente tanto la vida como la muerte, como se afirma en “De vida o muerte”, último poema del *AME*. Por tanto, acordar el ser a la piel y el ritmo del corazón, significa aprender a morir, tránsito necesario para que la vida resurja. También en esta ocasión Valente se remonta a las situaciones que no deben darse por supuestas, a pesar de su aparente evidencia. Es claro que todos los seres humanos viven y mueren. Sin embargo, la vida y la muerte, el modo de vivirlos, es distinto en cada uno. Quienes logran “tocar la vida” no se conducen del mismo modo que aquellos que la consideran un trámite o la postergan en vista de un mundo mejor. En la línea de Rilke, Valente establece una diferencia cualitativa entre la muerte que se gesta a lo largo de la vida, en función de la actitud de cada uno frente a la inminencia de este evento, y la muerte que no ha sido trabajada, por así decirlo. La convivencia constante con la propia muerte habilita para vivir y para morir. Es este entrenamiento el que permite “morir de cara”, sin que el pavor descomponga el gesto. A la idea de la muerte propia como obra de arte de Rilke, se añade en la poética de Valente el imperativo de aceptar la existencia con sus límites, no a pesar de ellos. Para impedir que otras expectativas distraigan de la inmediatez en que se juega la existencia, se busca producir la conciencia de la fragilidad de la vida y de su insustituible realidad. Desde esta perspectiva el breve intervalo de ser que corresponde a cada uno se vuelve precioso: es el “ahí” sobre el que constantemente se intenta llamar la atención a lo largo de *AME*.

### CAPITULO III

#### *POEMAS A LÁZARO*

La editorial de la revista *Índice de artes y letras*, donde Valente colabora con asiduidad a partir de 1952, publica en 1960 su segundo libro, *PL*<sup>1</sup>. Escrito entre 1955 y el año de su publicación, como se señala en las recopilaciones de la obra de Valente, el libro refiere a la etapa del autor en Oxford de 1955 a 1958, y a sus primeros años en Ginebra. A pesar de que se prepara en el extranjero, España, la viva preocupación por España, es manifiesta en el libro. El malestar de la posguerra no pudo pasar inadvertido al joven escritor. Sin embargo, como ya se señaló antes, la perspectiva que proporciona la distancia vuelve más patente el letargo cultural y político en que está sumido el país. Durante su estancia en Oxford, Valente imparte cursos sobre el barroco y Quevedo, entre otros temas; con el objeto de descubrir la raíz de los problemas que aquejan al país, se sumerge en la exploración histórica. El diagnóstico desesperado de Quevedo sobre la fragilidad del imperio, cuya hegemonía sólo existe ya en la retórica, se proyecta en la visión de Valente en *PL*, donde el sueño, entendido como ilusión en el mejor de los casos, y como engaño en el peor, planea sobre la vida española y parece dominarla. Así como la exacerbación formal, hilo conductor de su curso sobre el barroco, se debe a la necesidad de conjurar las sombras en que se desvanece el imperio, en la España de posguerra se procura aliviar el desconcierto con la exaltación de las glorias del pasado y la defensa enérgica de la identidad nacional. Independientemente de los paralelismos históricos, que pueden

---

<sup>1</sup> Este libro consta originalmente de 44 poemas, en las ediciones posteriores se excluyen tres poemas: “El milagro” (de la primera sección); “Cuando estoy ante ti” (de la tercera); y “Epitafio para un desconocido” (de la cuarta).

discutirse, interesa destacar la semejanza entre el clima espiritual del barroco y la significación que se da al sueño en *PL*. La coincidencia se establece en el plano verbal, pues tiene que ver con la saturación que resulta de las consignas que se multiplican y propagan de forma sistemática. Así, el engaño crece y se apodera de la sociedad, corrompiéndola. En tanto que causa del letargo a que reduce la lejanía permanente de la realidad, el sueño se vuelve la consecuencia más grave de esta situación, como se muestra en “La mentira”. Con el sentido negativo que tiene el intercambio comercial en Valente, se denomina “mercaderes del engaño” a quienes se encargan de reducir la sociedad a este estado. En una especie de linaje fantasmal, donde la sospecha de inexistencia incluye la participación en la ruina vital que deriva del engaño, se indica el origen de estos agentes de la mentira que proceden del sueño y que lo “engendran”. “Levantán en la plaza / sus tenderetes y sus palabras, pues son hábiles / en el comercio de la irrealidad. / Proceden del sueño y también / lo engendran a su vez” (*OCI*, 148). Importa destacar que al suprimir el movimiento, el sueño se vuelve casi sinónimo de la muerte: lleva la vida al borde de la extinción e impide el amanecer, imagen del futuro que se abre en el plano colectivo y también del resurgimiento en el individual.

La mentira, término empleado en su acepción inmediata, significa falsear los acontecimientos, engañar, inventar sucesos inexistentes o negar episodios ciertos. En cambio, el sueño, derivado de la mentira que se esparce por el país, se aparta del sentido literal. Asociado a la irrealidad, zona en que los perfiles se vuelven dudosos, el sueño indica privación de la vida, falta de ánimo y de iniciativa, incompetencia para la acción individual y pública. A estos aspectos generales, se añaden otros menos notorios, pero no por eso irrelevantes, como la indiferencia ante el variable horizonte del mundo o la falta de alegría. En última instancia, el sueño se identifica con la merma de la libertad que, en proceso inverso al de la vida, engendra servidumbre y aflicción.

En *PL* se reconocen elementos a que tradicionalmente la patria se ha asociado, como pueden ser la aridez de la tierra, el peso del sol que enceguece y calcina, la soledad de recintos y ciudades, entre otros elementos que podrían mencionarse. Cito a continuación fragmentos del libro sobre la esterilidad y la discordia que caracterizan a la patria, ante este panorama se explica la dificultad que representa situarse en este “lugar” que carece de las condiciones propias del “habitar”: “¿Un día han de cantar, en la tierra desnuda? / [...] /

¿Vacío estará el aire / y cantarán arriba, / metálicos y ciegos, / los gallos?” (“Tres fragmentos”, *OCI*, 136); “Dime qué ves desde tu altura. / Pero tal vez lo mismo. Muros, campos, / solar de insolaciones. Patria. Falta” (“A don Francisco de Quevedo, en piedra”, *OCI*, 145); “La plaza está desierta (parece descansar / la ciudad en un sueño más hondo que la muerte)” (“La mentira”, *OCI*, 149); “éste el lugar que un día / fue solar prodigioso de una casa más grande” (“Sobre el lugar del canto”, *OCI*, 150).

Testimonio de la convivencia de esta época con Quevedo, “A don Francisco de Quevedo, en piedra”, incluido en la cuarta sección de *PL*, presenta al poeta como centinela insomne que ansía reconducir el rumbo de la patria desentendida de sus desvelos. Trasladado del contexto político al existencial, el “sueño” refiere a la incertidumbre de la vida humana, que por su finitud y por las peripecias a que está sometida se aproxima a la textura irreal de lo soñado<sup>2</sup>. En el conocidísimo soneto “Miré los muros de la Patria mía”, llega al extremo el amargo desengaño de Quevedo; cito de manera extensa el comentario de Valente a este poema porque en el fragmento que se transcribe se perciben ecos de su propia inquietud y de sus interrogantes:<sup>3</sup>

Seguramente no hay nadie más representativo del barroco, biográfica y literariamente, que don Francisco de Quevedo. Quevedo es tan difícilmente clasificable como el barroco mismo. Vivió activamente la política española de su tiempo, gozó del favor y de la desgracia de los poderosos, palpó la debilidad de los gobiernos y la ambición de los privados, nos dejó una obra compleja y extensa donde toca la política, la ascética, la filosofía, la moral, la crítica, la novela, la poesía. [...] Este español rompe a gritos la sobrecargada arquitectura del barroco. Aquí y allá restalla el hombre vivo con su angustia, con su inestabilidad, con su miedo. [...]. La escuela donde Quevedo aprendió el desengaño no fue sólo literaria. Como otros españoles de su tiempo sintió la falsedad y la íntima ruina que amenazaba entonces a la vida española. Contra ella se levantó en una cura de sinceridad y verdad de la que puede ser testimonio muy representativo la “Epístola Censoria” dirigida al Conde-Duque de Olivares. Pero la expresión más pura de la íntima desilusión del español del barroco está contenida en el famoso soneto [...] Este soneto debió de ser escrito por el poeta en los últimos años de su vida. La contemplación de la decadencia nacional se mezcla con la personal tristeza de quien se siente próximo a la muerte. Las furias han

---

<sup>2</sup> Como se sabe, la dialéctica del sueño y la vigilia es el tema barroco por excelencia, que con los ajustes exigidos por distintas coordenadas históricas, se retoma en *PL*.

<sup>3</sup> El borrador de los cursos de Oxford se encuentra en el archivo del autor a cargo de la Universidad de Santiago de Compostela. La lección que cito se titula: “Un soneto de Quevedo”, con fecha del cinco de febrero de 1955. El subrayado es mío.

sido aquí desbordadas por las penas, el arrebato por la tristeza, la espada por la edad, la luz por las sombras. Quevedo extiende una ancha mirada por la extensión de la patria, de término a término: “Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes, ya desmoronados”. [...] Este es el sentir del hombre del siglo XVII. *En su conciencia exacerbada de la ruina nacional estriba la única raíz salvadora, porque la tristeza nace del amor y la desilusión de la fe profunda.*

En la última frase del comentario, se reconoce el estado de ánimo de Valente en esos años. No sólo eso. También alienta ahí la actitud con que el joven escritor intenta hacer frente a la crisis personal y social debida a la circunstancia española. El descenso de Lázaro a la tumba, recreado en contextos diversos en *PL*, se transforma en aceptación lúcida del fracaso. De la negativa a aceptar el engaño, procede la vertiente social o crítica del libro, que es evidente en los poemas de *PL* que destina a la antología *Sobre el lugar del canto (1953-1963)*, donde denuncia la falta de libertad y la apatía que privan en el país<sup>4</sup>. Pero el reverso de la indignación es el amor, como afirma Valente a propósito de la desilusión de

---

<sup>4</sup> Literaturas, Barcelona, 1963. Consta de tres secciones: en la primera se incluyen textos de *AME*, en la segunda otros procedentes de *PL*, y en la tercera un anticipo de *MS*. Excepción hecha de “Primer poema”, los poemas de *PL* ahí reunidos pertenecen a la cuarta sección de *PL*: “La respuesta”, “La mañana”, “A don Francisco de Quevedo, en piedra”, “La plaza”, “Cementerio de Morette-Glierès, 1944”, “La mentira”, “Sobre el lugar del canto”, que da título al libro. El único poema de la antología que no se recoge en libro es “A don Antonio Machado, 1939”, incluido en la tercera sección. Para dar estructura al conjunto, las secciones inician con un epígrafe. El que antecede a los poemas que provienen de *PL* se toma de *La Question*, relato testimonial del periodista Henri Alleg sobre los procedimientos de tortura del ejército francés, de que es víctima durante la guerra de Argelia; el libro aparece en 1957, fecha en que Alleg continúa en prisión donde pasa por tormentos terribles, a pesar de lo cual no incurre en delaciones. En su conmovida reseña del libro, Valente celebra este triunfo humano, a la vez que denuncia enérgicamente el perfeccionamiento de los métodos de tortura en tiempos recientes. El alegato de Valente se basa en aspectos que considera fundamentales y que resultan decisivos en su propia obra: de un lado, la resistencia total a los ataques a “la voluntad de ser libre”; de otro, el imperativo de anteponer el interés común al particular. De ahí su admiración por Alleg, quien no se permite “la queja individual” en un entorno de sufrimiento generalizado: “En ese sentido, las palabras con que se abre el libro son expresión exacta del pudor personal que respiran todas sus líneas: ‘En esta inmensa prisión superpoblada, cada una de cuyas celdas abriga un sufrimiento, hablar de uno mismo es casi una indecencia’” (“Variaciones sobre el terror. *La Question*”, *Índice de artes y letras*, 114 (1985), p. 25). Como decía, la cita de Alleg aparece, sin traducir y sin mencionar su procedencia, en *Sobre el lugar del canto*, donde antecede a los poemas provenientes de *PL*, en señal del acuerdo que existe entre dicho material y la actitud que encarna el periodista francés.

Quevedo. Por eso, la denuncia es sólo una de las vertientes de *PL*; en este libro se reconoce también, como impulso complementario de la crítica, la mirada conmovida ante la condición humana así como la necesidad de renacimiento. La segunda vertiente mencionada refiere a la actitud de Lázaro, su respuesta decidida a la llamada que lo rescata de la tumba, a la llamada de la tierra, cuyo horizonte contempla con fascinado asombro<sup>5</sup>. A la vista del título, no quedan dudas respecto al lugar central de este personaje en el libro; sin embargo, cabría preguntarse por el sentido de la preposición “a” por la que se indica que los poemas ahí reunidos se dirigen a Lázaro. ¿Quién es el destinatario de tal dedicatoria? Independientemente del breve y sentido homenaje a Lázaro que el título implica, en tal fórmula se descubre al hombre común que, a semejanza de la figura bíblica, transita de la muerte a la resurrección: estados en que la vida oscila. Se podría conjeturar que los poemas se dedican al hombre mismo, pero no desde una óptica exaltada, sino con el acento puesto en las contingencias a que está expuesto: pesares, alegrías, conflicto, temor, etcétera.

Además del poema-introducción, titulado “Primer poema”, *PL* consta de cinco secciones, de las cuales la quinta incluye sólo “La salida”. En este poema extenso que, como ya se dijo, se dedica a Vicente Aleixandre, la muerte se compara con un viaje en tren. Así, un hecho que habitualmente se rehuye, se asocia con una experiencia familiar por lo que se vuelve próximo<sup>6</sup>. Por su intensidad emotiva, que se obtiene señalando las oscilaciones de

---

<sup>5</sup> En reseña contemporánea a la publicación del libro, Francisco Fernández-Santos señala las dos tendencias fundamentales del libro: una, en la que sobresale el sentimiento de comunidad, que se inscribe en la corriente de la denominada “poesía social”; otra, próxima al existencialismo. Aun reconociendo ambas tendencias en *PL*, enseguida puntualiza que la poesía de Valente, a diferencia de la “realista”, no se restringe al ámbito social. Más adelante, con certera intuición, descubre en el gesto meditativo y el “objetivismo” los rasgos distintivos del camino emprendido por Valente: “Pero desde este sentimiento *terroso* del objeto, desde esta objetividad perfectamente paladeada y medida, J. A. Valente se eleva de continuo a una meditación poética de la existencia [...] Valente es un poeta pensativo, en el que el arrastre de un pensamiento trabajado ha dejado su huella en la expresión poética. Ello hace que a veces ésta resulte excesivamente seca, sin salto lírico [...] Pero lo más frecuente es que ese pensamiento de la existencia logre encarnar poéticamente en aciertos de fuerte expresividad lírica” (“José Ángel Valente: *Poemas a Lázaro*”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (París), núm. 43 (julio-agosto 1960), pp. 117-118).

<sup>6</sup> Este intento de “acercar la muerte” o hacerla familiar, se descubre también en el Mairena de Machado, quien señala la necesidad de trasladar la muerte del plano abstracto, del pensamiento, al plano afectivo, donde

ánimo frente al final inminente, el poema recuerda las representaciones del juicio final, donde la multitud se precipita hacia lo desconocido.

En la primera sección de *PL* se reúnen poemas que cuestionan la relación entre el creador y la criatura. Se exige a Dios una respuesta que no llega, por lo que es preciso conformarse con el silencio, impenetrable como el muro de que se habla en uno de los poemas de la sección. A pesar de que este intento de comunicación se frustra, los poemas en torno a la relación criatura-creador sirven para introducir el tema de la creación, decisivo en el libro. Lejos de tratarse de manera especulativa, la creación se entiende como un movimiento de repliegue y desarrollo por el que el mundo recomienza, comparable al gesto incondicionado de que surge la palabra poética. La segunda sección de *PL*, al igual que los de la cuarta, incluye poemas con temática diversa que representan las vertientes principales de la colección. De un lado, el examen de las posibilidades de la palabra poética, inseparable de la evolución o trayecto de la existencia; de otro, la consideración crítica de aspectos sociales y políticos. En contraste con la segunda y cuarta secciones de *PL*, la tercera se centra en el tema del amor, tanto en el encuentro erótico como en la intimidad familiar.

Hablando en general, puede decirse que *PL* se articula en torno a la necesidad de volver al mundo, de prestar atención a lo real. Esta inquietud se manifiesta en el orden existencial, como invitación al trayecto en el propio ser y descenso a la memoria, y también en el plano externo o social, donde el amanecer se presenta como superación de la inercia y el sometimiento. Por ello, la salida del sueño o “despertar”, equiparable a la recuperación de la realidad, en este último plano supondría adquirir conciencia del estado de cosas y oponerse a las situaciones que lo sostienen. La dirección emprendida por el joven poeta recuerda el vigoroso gesto del Neruda de *Residencia en la tierra*, quien se interna en el cosmos sin dificultad. Quizá por las circunstancias en que se produce, no se percibe la misma soltura en la poesía de Valente, donde la inversión de coordenadas se efectúa con

---

residen temores y esperanzas. “¿Tan seguros estamos de la muerte que hemos acabado por no pensar en ella? Pensamos en la muerte. La muerte es en nosotros lo pensado por excelencia y el tema más frecuente de nuestro pensar. La llevamos en el pensamiento, en esa zona inocua de nuestras almas en la cual nada se teme ni nada se espera. La verdad es que hemos logrado pensarla y hemos acabado por no creer en ella” (*Juan de Mairena I*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, Madrid, 1998, 341).

esfuerzo. La llamada a la realidad se presenta en *PL* como cambio de enfoque: se vuelve la vista a la tierra, horizonte adecuado a las proporciones humanas, en lugar de a lo alto, dirección que tradicionalmente ha tenido mayor prestigio. Se trata de descender al mundo, movimiento que explica la importancia en *PL* de términos como semilla, raíz, germen o savia, así como las frecuentes alusiones al barro y a la tierra.

A la línea descrita anteriormente, se añade la dialéctica entre vista y tacto, paralela al tema de Lázaro, así como la visión negativa del sueño. A diferencia de los poetas románticos, Valente insiste en el aspecto de ilusión y engaño del sueño, que se asimila a la inercia de la conciencia. Este capítulo se basa en los poemas de *PL* en que destaca la primacía de la realidad a que me he venido refiriendo, con independencia de la estructura de las secciones que lo componen.

El poema que abre *PL* se titula, muy a propósito, “Primer poema”; en efecto, se trata del primero en la secuencia del libro, pero no sólo eso, por la actitud poética que instaura, constituye una especie de declaración de principios que marca la pauta de toda la colección. Para definir el proyecto poético subyacente en el libro, en “Primer poema” se llevan a cabo dos movimientos complementarios: por una parte, se elabora un retrato irónico del modelo de poeta que se pretende superar; por otra, se establece la actitud mediante la que puede abrirse un nuevo camino estético. En este poema se pretende superar la perspectiva individual para acceder a una modalidad incluyente del lenguaje poético, ya ensayada en *AME*, y a la que en *PL* se añade un nuevo matiz que consiste en disolver la historia personal en el curso de la memoria común.

Para señalar lo incierto del proceso creativo, así como su carácter descubridor, Valente utiliza un verbo que sin referir directamente al tacto, se aproxima a la acción de la mano en lo que tiene de aproximación directa : “tantear”: “Este avance por tanteo es característico de la conformación del poema”<sup>7</sup>. La maniobra resulta más compleja de lo que a primera vista

---

<sup>7</sup> “Conocimiento y comunicación”, en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI de España, Madrid, 1971, p. 7. Lo que se “tantea” es la experiencia, y el medio con que se cuenta para cotejar este fondo preverbal es el lenguaje. Para encontrar la correspondencia verbal de esa materia, hace falta sopesar las palabras, “tantear” su ritmo y su complejidad, en lugar de “ajustarla” a una idea más o menos equivalente. Por eso sin tacto verbal no hay poesía. En primera instancia, Valente recurre al verbo “tantear” para dar a entender que el poeta trabaja en la oscuridad; pero apelando a esta acción también señala el nexo que hay entre indagación poética y tacto. Como desarrollo más adelante, invirtiendo la jerarquía tradicional de los sentidos, Valente antepone el tacto a

parece, pues de alguna manera implica suprimir al sujeto, aunque sea de modo provisional, para que el objeto se imponga<sup>8</sup>. Hay que situar el “realismo” de Valente en este contexto, pues la compenetración con lo real no debe entenderse como una sumisión simplificadora a lo cotidiano. Se trata más bien de subordinar al sujeto a la súbita irrupción de la realidad a través de la palabra. En este sentido, lo real surge al mismo tiempo que el poema, no se reduce a mera constatación de hechos<sup>9</sup>. Sólo disolviéndose en la historia común y “limpiando” ahí los restos de particularidad que enturbian su voz, el poeta será capaz de romper con la tendencia solipsista que resta fuerza y legitimidad a la expresión. En el retrato irónico del poeta que se elabora en “Primer poema”, como ya se anunció, se pone de manifiesto esta tentativa. Después de retratar al poeta absorto en sus cuitas y alegrías, en sus “cuidados”, palabra justa para escarnecer a este individuo trivialmente atormentado, Valente señala la necesidad de superar el énfasis en la subjetividad característico de la tradición lírica. Si se desea abandonar la actitud quejumbrosa que aísla del entorno, es preciso sustituir el limitado espacio de la preocupación individual por un campo de realidad más amplio:

---

la vista porque el primero es dócil al dictado de la experiencia, mientras que la vista la encubre con proyecciones ilusorias.

<sup>8</sup> Como puede deducirse de lo que declara en una entrevista realizada en diciembre de 1999, Valente al final de su vida asume plenamente esta vía implícita en su obra temprana: “El creador tiene que ir acostumbrándose a la aniquilación del ‘yo’ que es el proceso de purificación espiritual. Toda creación literaria auténtica, poética, por utilizar la palabra poética en su sentido más amplio, tiene que ir acompañada de una experiencia espiritual, si no, no vale nada” (Nuria Fernández Quesada, “Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante”, en *Anatomía de la palabra. José Ángel Valente*, Pre-textos, Madrid, 2000). Existen afinidades entre la “experiencia espiritual” a que se refiere el autor y lo que en este trabajo denomino “trayecto”, es decir, al desplazamiento por el que el existir se modifica. En este sentido, la poesía requiere, a la que vez que produce, la transformación vital.

<sup>9</sup> En sus últimos ensayos, Valente se refiere con toda claridad a esta noción del poema como aparición repentina que, a la manera de la pintura, afecta en primer término a los sentidos: “San Juan de la Cruz escribió que hay determinadas experiencias a las que uno se acerca con un entender no entendiendo, y continuará luego ‘a toda ciencia trascendiendo’. Pero el lector de poemas no sabe a veces que lo primero que tiene que ver es el poema en su brusca aparición, como si fuera un cuadro” (“Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente” en *Elogio del calígrafo*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2002, p.97).

Poeta, oh no,  
sujeto de una vieja impudicia:  
mi historia debe ser olvidada  
mezclada en la suma total  
que la hará verdadera.  
Para ser así anónimamente  
reavivada y cambiada,  
para que el canto, al fin  
libre de la aquejada  
mano, sea sólo poder (*OCI*, 107-108).

La inmersión en el fondo colectivo implica desplazar al sujeto, para que se despeje el espacio de que emerge el poema. De ahí la distinción entre poesía y canto que se establece en “Primer poema”. Mientras que la eficacia transformadora se asocia con el canto, a la poesía corresponden los lamentos del poeta anclado en la perspectiva individual que resultan inútiles cuando se trata de derribar algún ídolo, consolar, mover al menos un “átomo del mundo”, o hacer más grande un vacío. De entre las acciones que justificarían un poema, llama la atención la última que se señala. En contra de propósitos edificantes, en determinadas circunstancias, la poesía tendría que ahondar el vacío, lo que se traduce en distancia respecto a condicionamientos que entorpecen los trayectos de la existencia.

Mediante esta crítica de gestos poéticos estereotipados, Valente pretende dejar claro que la poesía no puede estar al margen de la colectividad ni desentenderse de los acontecimientos que determinan el curso histórico. Para explicar este proceso, cuya complejidad salta a la vista, puede ser útil acudir al esquema muerte-resurrección que se cumple en Lázaro. La supresión de lo subjetivo tendría que ver con este pasar por la muerte que se traduce en un cambio que se manifiesta en el plano de la conciencia y también en el de la percepción. Como se pone de manifiesto en “El emplazado”, poema que se comenta en el primer apartado de este capítulo, en *PL* se vuelve imperativo centrar la atención en lo real, en el aquí y ahora donde se inserta la existencia. A pesar de que la proximidad con el mundo suele darse por supuesta, para volcarse de lleno a la vida, es necesario un cambio de actitud semejante a la “conversión”<sup>10</sup>. Por paradójico que parezca, para arraigar en la

---

<sup>10</sup> En el capítulo de su libro sobre Cernuda donde explora las relaciones entre éste y Valente, Armando López Castro se refiere a este cambio de conciencia como “muerte iniciática”: “El episodio de Lázaro revela la verdadera visión de la muerte, a través de la cual, ella deviene la semilla de una vida más alta. El paso de Lázaro de la muerte a la vida es similar al del poeta de las sombras a la luz y esta analogía de la experiencia

existencia, resulta indispensable prescindir de referencias, internarse en la oscuridad y experimentar el abandono. Tal como se señala en “Primer poema”, la supresión del elemento subjetivo exige disolver la historia particular en la memoria común. De modo análogo, los distintos elementos que intervienen en el ciclo vital se subordinan unos a otros. Sin este acuerdo flexible, no se explicaría el despliegue vital o crecimiento que se observa en la naturaleza. Las similitudes que existen entre el proceso creativo, que exige la retracción del sujeto, y la alternancia de elementos en el ciclo vital, se estudian en el segundo apartado de este capítulo. Dicha comparación se lleva a cabo a partir del análisis de “Maternidad”. El horizonte temporal se reivindica también al invertir las coordenadas básicas de orientación, el arriba y abajo que señalan al cielo y la tierra respectivamente. Se reinventa así el mundo, como se desarrolla en “Rotación de la criatura”, poema a que se dedica el tercer apartado de este capítulo.

El paso de la muerte a la vida, *leit motiv* de *PL*, se transforma en garantía de movimiento, asegura la continuidad del trayecto por el que se desarrolla la existencia. Gracias a este cambio de visión, se cuestionan presupuestos ilusorios en relación con el tiempo y la identidad: el primero se sustrae de la lógica lineal, y la segunda deja de considerarse como bloque inalterable. El giro vital a que dan lugar los trayectos que emprende la existencia es el tema del cuarto apartado de este capítulo, que se basa en “Cae la noche”. Según la propuesta de Valente, al regresar al mundo después de conocer la muerte, Lázaro se identifica con el horizonte temporal, en lugar de renegar de su precariedad. De esta revaloración de lo terrestre, deriva la predilección por el tacto, en tanto que sentido más próximo a lo contingente. En el quinto y último apartado de este capítulo, con base en “La luz no basta” y “El resucitado”, se estudia el papel que desempeña la figura de Lázaro en la recuperación de la realidad a que aspira la poesía de Valente.

## 1. El “ahora” y la recuperación de la realidad

---

religiosa y poética es tal vez lo más perceptible en la escritura de ambos poetas” (*Luis Cernuda en su sombra*, Verbum, Madrid, 2003, p. 270).

Reavivar la memoria de la pertenencia al mundo, así como la sorpresa ante el diario regreso a la vida, forma parte decisiva del rescate de la realidad que se efectúa en *PL*<sup>11</sup>. Circunstancias extraordinarias, como las referidas en el episodio de Lázaro, pueden ser el origen de este cambio de visión. Sin embargo, el paso de la muerte a la vida —en tanto que forma básica de desarrollo de la existencia— se extiende también a lo cotidiano, ya que diariamente se repite el prodigio de “regresar” al mundo, después de alejarse de éste durante el sueño, como señala el epígrafe de *PL* que Valente toma de Unamuno: “... me muero cada día / y cada día resucito”. Aunque la frase admite también un sentido menos literal, que coincidiría con la necesidad de transformación de la existencia, de la que es metáfora el reingreso al mundo cuando el día comienza. En todo caso, el amanecer es importante porque es el momento en que se pasa de la oscuridad a la luz, tránsito que en ocasiones se da en forma de confrontación. Como ya se apuntó, en el plano colectivo el amanecer se asocia al futuro, en el sentido de promesa que se cumple.

Por otra parte, la metáfora de la resurrección resulta útil para deshacer el espejismo del tiempo lineal, impropio para explicar los virajes —ascensos y descensos— a que está sujeta la existencia, cuya trayectoria se traza a partir de estos sobresaltos. La expedición interior, a la que va unido el ejercicio poético, responde más bien al modelo de la discontinuidad, dentro del cual no es posible señalar con precisión el valor positivo o negativo, de avance o retroceso, de los distintos trayectos que marcan la existencia. En este dominio, aspectos considerados de ordinario como “negativos”, por ejemplo, la noche o el vacío, cambian de signo. De hecho, la lógica del “trayecto” presupone la transformación de los criterios de valor.

El rescate de la realidad a que se aboca Valente, se relaciona, como se ha dicho, con el regreso al mundo, cuya coordenada básica es el tiempo. Por ello, la primacía del “aquí” —dominio de lo terrestre— se traduce en solicitud por el “ahora”, referencia que permite permanecer atento a la vida concreta y a la historia. El epígrafe de Juan Ramón de *PL*: “...

---

<sup>11</sup> El trayecto hacia el mundo que Valente propone no está libre de paradojas, ya que para recuperarlo, es preciso alejarse de él, es decir, hundirse en la noche de la soledad y la muerte. De manera análoga, el camino de negación que emprende san Juan de la Cruz, que se cuenta, como se sabe, entre las lecturas predilectas de Valente, exige alejarse del paisaje múltiple y variable que ofrecen los sentidos. Pero dicha negación desarrolla en el místico el sentido de la belleza del mundo, en lugar de disminuirlo.

¡qué tiempo más único!”, resume esta ferviente reivindicación de la realidad única del “ahora”, sinónimo de la vida en tanto que realidad irremplazable. En “El emplazado”, segundo poema de la primera sección de *PL*, el ahora sustituye a la eternidad en tanto que referencia del juicio final. De este modo, en lugar de proyectar la existencia hacia un acontecimiento fuera del tiempo, se busca que la valoración o examen de la vida se efectúe dentro del orden a que ésta pertenece. El problema no se presenta de manera abstracta, sino en la forma de un diálogo, mezcla de desafío y súplica, entre el sujeto y un hipotético juez. La óptica de eternidad que representa el juicio final inclina a aplazar la vida, esto es, a desconectarla del “ahora” de que depende y que Valente subraya en “El emplazado”:

No me llames después  
ni quieras  
a eternidad remota  
aplazarme y juzgarme (*OCI*, 110).

El poema se articula mediante la fórmula “no me llames después”, que aparece cuatro veces de modo literal y una levemente modificada: “no a eternidad me llames”. Esta petición, por las repeticiones, semejantes a aldabonazos, y por la carga misma del verbo, evoca la llamada que se está cuestionando. Así, por medio del “no me llames después”, de un lado, se rechaza la óptica de eternidad que incluye el juicio final, y de otro, se solicita la llamada inmediata del interlocutor. El verbo llamar, utilizado en otros momentos del libro en la acepción de convocar o en la de nombrar, en este contexto equivale a comparecer o rendir juicio. Al solicitar un juicio inmediato, el sujeto manifiesta que está preparado para dar razón de sus actos en cualquier momento, sin que la expectativa de un estado más perfecto de vida condicione su modo de proceder. En “El emplazado” se insiste en la necesidad de enfrentar la existencia como se da de hecho, sin referirla a circunstancias abstractas. Como se comentó antes, en “Destrucción del solitario” de *AME*, también se recurre al término “emplazado” para señalar las condiciones a que está sujeta la existencia, entre las que destaca la soledad. Sin embargo, en “El emplazado” a la idea de situación dada se añade el sentido de urgencia, la obligación de valorar la vida mientras se

desenvuelve, sin postergarla por consideraciones hipotéticas<sup>12</sup>. Al reclamar un juicio inmediato, no sólo se busca ajustar la visión del supuesto juez a las condiciones de la existencia, sino que se dirige la atención del lector al ahora donde se juega la vida<sup>13</sup>.

En contraposición con la estabilidad libre de contingencias que se espera de la eternidad, en el “ahora” de la vida se alternan alegría y dolor, como se señala en la segunda estrofa de “El emplazado”:

No me llames después:  
hay tantas cosas  
de llanto y luz urdidas  
—ahora, cerca  
de mí— que la vida limita.

No a eternidad me llames, no me llames  
después, ni quieras  
emplazarme remoto (*OCI*, 110).

El sentido de pertenencia al mundo, inseparable de la conciencia de su provisionalidad, se traduce en apego a lo próximo. Por la yuxtaposición del “cerca” al “ahora” en el cuarto verso, el tiempo se vuelve íntimo, remite no sólo al compromiso con lo inmediato, sino también al tejido de relaciones con que la vida se identifica. Como se vio, en “Lucila Valente” de *AME*, se elogia el amor a la vida del personaje, cualidad por la que se admite

---

<sup>12</sup> En “El romance del emplazado”, del *Romancero gitano*, García Lorca se refiere con este mismo término a la muerte inminente de “Amargo”, a quien se advierte que su fin se aproxima y las circunstancias del acontecimiento. “Será de noche, en lo oscuro, / por los montes imantados, / donde los bueyes del agua / beben los juncos soñando. / Pide luces y campanas. / Aprende a cruzar las manos, / y gusta los aires fríos / de metales y peñascos. / Porque dentro de dos meses / yacerás amortajado.” (*Obras completas I*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1980, p. 424). Aunque los detalles del relato varíen, la situación de emplazamiento se puede extender a todo hombre, ya que en determinado momento, independientemente de que lo sepa o no, se va a encontrar en encrucijada semejante a la del Amargo.

<sup>13</sup> La invitación a aventurarse en el “ahora” es patente también en “El día”, espléndido poema incluido también en la segunda sección de *PL*. Con elegante brío, se recrea allí el tópico clásico del *carpe diem*: “Porque nada regresa de la noche / avanza con firmeza. / Si encuentras luz hasta las heces bebe. / Pero no esperes nunca, nunca esperes / la madurez del fruto hasta muy tarde. / Ahora débil pende, no vacile / tu mano, débil pende” (*OCI*, 114).

tanto la alegría como el dolor. También en “El emplazado” las cosas que conciernen a la existencia, las cercanas y circunscritas por el “ahora”, están urdidas de “llanto y luz”. Así, la aceptación de la fragilidad de las cosas se transforma en antídoto de expectativas ideales que obstaculizan el “regreso” al mundo.

La sujeción al “ahora” se traduce también en afirmación de los vínculos con los demás, a los que alude el tacto, concretamente a las “manos” que rastrean las huellas del juez, interlocutor deseado, en los contornos del amor:

Mira estas manos tristes  
de recordarte en tanto  
humano amor, en tanto  
barro que te reclama y no me llines  
después: júzgame ahora,  
sobre el oscuro cuerpo  
del amor, del delito. (*OCI*, 110-111).

Al atraer la atención del interlocutor hacia sus propias manos, el sujeto abriga la esperanza de que el hipotético juez también vea la existencia con indulgencia. Las manos no sólo no entorpecen el diálogo entre el sujeto y su interlocutor, sino que en ellas se inscribe, por ser el medio de contacto con los otros, el vago vestigio del juez. La materialidad, a la que alude el barro, no produce vergüenza, ni el amor, culpa. Se trata simplemente de la condición en que la existencia se emplaza. El juicio no se teme; al contrario, es preciso anticiparlo para evitar que la existencia se desplace a una situación abstracta que distrae del ahora<sup>14</sup>. En “El emplazado” se contemplan con mirada enternecida los límites humanos, que se entienden simplemente como marcas que delimitan la existencia. Por otra parte, no parece posible salir absuelto del juicio inmediato, pues el sujeto desea ser descubierto en flagrante delito, “sobre el oscuro cuerpo”. Como es claro, el nexo entre amor y delito proviene del juez, no es el sujeto quien lo suscribe. A pesar de ser un poema en primera persona, tono adecuado para quien asume las consecuencias de un

---

<sup>14</sup> La precariedad moral y material de la existencia dificulta la esperanza, como indica el título del primer libro de Valente, que es semejante, en este sentido, al de Ángel González: *Sin esperanza, con convencimiento* (1961). El rechazo de horizontes ideales se traduce en convicción ante la vida en el mundo y sus condiciones, actitud que es necesaria para hacer frente a las vicisitudes históricas y personales.

desafío, por la defensa de lo humano que articula, en “El emplazado” se incorpora la voz del individuo común cuyo patrimonio se limita al plazo de tiempo con que cuenta y al conjunto de relaciones en que se resuelve la vida.

## **2. La disolución del nombre propio (“Maternidad”)**

Por medio del “olvido” y la “mezcla”, referidos a la historia del sujeto, en “Primer poema” la voz se vuelve “verdadera”, es decir, supera el cerco de lo individual<sup>15</sup>. En este proceso se insinúan dos de los temas característicos de *PL*: de un lado, la secuencia muerte-resurrección a que se debe el desarrollo de la existencia, de otro, la afinidad entre creación y ciclo vital, donde los elementos se sustituyen para que sea posible el cambio renovador. El ejercicio poético se asemeja a la variabilidad incesante de la vida, regida por la alternancia de elementos distintos, como se desarrolla de manera indirecta en “Maternidad”, el último de los cinco poemas recogidos en la tercera sección de *PL*. En esta sección se reúnen poemas sobre el amor y la familia, que aparecen como las certidumbres que confirman la total pertenencia al mundo<sup>16</sup>. La referencia al ciclo vital aparece también y de forma más directa en “Rotación de la criatura”<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Al “borrar” la inflexión individual, la voz en cierto modo se extingue, a la manera de una emisión cuyo origen escapa a la percepción. Esta “impersonalización”, por utilizar el término a que recurre Gil de Biedma en el prólogo a sus traducciones de Eliot, exige que el lector también se sitúe al margen de expectativas rítmicas y emotivas. Se le exige, en suma, un esfuerzo de austeridad proporcional al que se pone en juego en la obra.

<sup>16</sup> En la primera edición esta sección consta de seis poemas, de los cuales posteriormente se elimina “Cuando estoy ante ti”, donde se lleva a cabo la defensa del plano temporal desde la perspectiva erótica. Al comienzo de dicho poema, la figura de la mujer amada se contrapone abiertamente a “lo eterno”. Más adelante la mujer se identifica con el horizonte terrestre, en la doble acepción de realidad y de habitación. De ahí la conclusión del poema: “Sé donde estoy, aquí / la duración del beso / o la mirada” (*OCI*, 804). En la línea de Machado y de Guillén, Valente contrapone el verbo ser, asociado con la permanencia, con el estar, más adecuado al movimiento de la existencia que se busca destacar en *PL*. Se marca así nuevamente la oposición entre el orden de arriba, simbolizado por las estrellas, y el inferior, con el que se identifica el sujeto: “Arriba, las estrellas. // Yo tengo lo que es mío” (*OCI*, 804).

<sup>17</sup> En la primera edición de *PL*, se lee “creatura”; en cambio, aparece “criatura” en *OCI*. En lo sucesivo adopto “criatura” al citar el poema.

La importancia de la tierra en la colección, así como de los elementos relacionados con el ciclo vital, se pone de manifiesto en las primeras estrofas de “Maternidad”. La desnudez de la madre representa la soledad, la entrega y el desapego que son propios del alumbramiento. Por otra parte, la alusión a la desnudez en “Maternidad” pone de relieve la importancia del cuerpo en la evocación de la madre. Aun cuando en el rito recreado el nombre propio puede omitirse, como se señala al final del poema, no sucede lo mismo con la densa presencia corporal de la madre, centro en que convergen la tierra y el aire<sup>18</sup>. La irradiación del cuerpo de la madre, sacudido por el dolor, se extiende a través del tiempo y lo rebasa:

Como la tierra, madre,  
como la tierra donde el fruto cae  
para hacerse semilla  
que ha de volver al aire.

Ni el tiempo ni la tierra  
eran más fuertes, ni el tiempo ni la tierra que giraban  
alrededor de tu desnudo vientre. (*OCI*, 131).

En “Maternidad” el descenso al origen, trayecto que también se efectúa en poesía, se cumple como ceremonial arcaico en que el dolor desempeña un lugar central. La pasiva participación de la madre, como la del autor que se retrae para que el lenguaje emerja, puede equipararse al sacrificio ritual. Con la repetición de las palabras “madre” y “tierra”, en el poema se hace eco del grito que la madre profiere al dar a luz, no sólo como expresión de dolor, sino a la manera de gesto propiciatorio. De modo paralelo, la evocación de la madre adopta la forma de llamada, sugerida también por la alternancia de las palabras “madre” y “tierra”. Como sucede en el caso emblemático del libro, el regreso de Lázaro a la

---

<sup>18</sup> Debido a la interdependencia de los elementos que participan en el ciclo vital, los distintos planos del mundo se comunican. Así, el aire se adivina en la tierra por la presencia de la semilla. A la vez, las semillas dispersas dejan en el aire la huella de la tierra. La contrapartida de este movimiento regenerador, se encuentra en “Sobre el lugar del canto”, donde la mentira y el odio “aplastan” a la tierra e impiden el acceso al aire: “La mentira y sus vástagos. / El odio / espeso y su constelación de sombra. / La cólera terrible de la tierra / que no alimenta la raíz del aire / y se acuesta en la tierra boca abajo” (*OCI*, 149).

tierra, la acción de llamar y la de dar nombre se identifican: al mismo tiempo que se reclama la presencia de alguien, se pronuncia el nombre en que el así invocado se reconoce<sup>19</sup>. Para “repetir” a la madre, sinónimo en el poema de “convocar”, se requiere de un poder comparable al que se despliega en el alumbramiento. Incluso en el acto de convocarla, el sujeto recurre a la fuerza de la madre, sólo así consigue referirse al origen. En este gesto se observa, una vez más, la tendencia a disolverse en el impulso anónimo de la vida en su espontáneo surgimiento.<sup>20</sup>

Con tu propio poder  
quién te pudiera  
repetir conjurando las raíces,  
las poderosas savias de la tierra.

Quién te pudiera repetir desnuda  
bajo el dolor de tu poder más fuerte,  
en el oscuro rito, madre,  
remotamente madre desde siempre.

No era el grito lamento,  
no era el dolor gemido,  
eran invocaciones y llamadas  
a las potencias cómplices del rito (*OCI*, 131).

---

<sup>19</sup> Así sucede en el episodio bíblico, donde el nombre antecede al mandato (Lc. 11, 43-44).

<sup>20</sup> Entre las características de la vida se cuenta, precisamente, lo súbito de su aparición. En un intento de describirla, se diría que la vida es lo que irrumpe; se trata de un evento que no puede producirse y tampoco recobrase, en el sentido de que está ligado al instante en que ocurre, sin que se pueda reiterar reflexivamente. En los momentos de mayor exaltación, relacionados con el suceso amoroso, se multiplican las manifestaciones de la vida, que puede darse en las cosas más diversas, pues no hay una que le sea privativa. Como se muestra en “Un relámpago”, lo dicho sobre la vida vale también para la alegría; de aquí la importancia que Valente le otorga a este sentimiento. Aunque volveré más adelante sobre el tema, puede introducirse ahora a propósito de “Como un relámpago”, de la tercera sección de *PL*, donde se muestra la afinidad entre la vida y la alegría que la acompaña; ninguna de las dos puede obtenerse a través de una búsqueda directa, se escapan y surgen sin obedecer a planes. “Como un relámpago estallaba / a nuestros pies / la vida, / a nuestros ojos, a / nuestras cabezas. / [...] La respirábamos / sin saber, casi / sin darnos cuenta. / Tú dijiste: —Detenla, / y no era posible. / Ahora la memoria / en soledad la busca. // Pero es difícil / y triste / con manos pensativas / reconstruir la simple / razón de la alegría” (*OCI*, 127).

El grito que la madre profiere, donde resuena la fuerza impersonal de la vida, antecede a las palabras con que el hijo la invoca. Sólo después de participar, recreándolos, en los eventos que concurren en la maternidad, dolor, impetración, alianza con la vida, el sujeto descubre el nombre que mejor designa a la mujer evocada, precisamente, “madre”<sup>21</sup>.

La naturalidad a que aspira Valente, que no debe confundirse con sencillez prosaica, deriva de la participación del poder de la madre, en el que lo individual se disuelve<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Por lo menos durante la infancia, y salvo excepciones, sólo a los padres se designa de modo genérico; al resto de las personas, incluidos los hermanos, les corresponde un nombre propio. Paradójicamente, este modo impersonal de denominación es el que concentra mayor intimidad. La importancia de dar y recibir nombre se pone de relieve en “La mañana”, donde esta acción se enumera entre las que definen la condición humana: “Pongo nombre a mis hijos, / edifico amistad. / Mas mi casa es de tiempo. / Qué claro despertar” (OCI, 141).

<sup>22</sup> Valente recurre a verbos relativos al ritmo natural, principalmente “brotar” en *PL*, para referirse a este movimiento incondicionado de que surge el poema, cuya asombrosa aparición se plasma con nitidez en “Objeto del poema”: “Yaces / y te comparto, hasta / que un día simple irrumpes / con atributos / de claridad, desde tu misma / manantial excelencia” (OCI, 133). La misma idea de aparición repentina aparece en “Primer poema”, donde el canto se identifica con el “poder”, entendido como impulso independiente de los “cuidados” del poeta y, en este sentido, comparable a la fuerza espontánea de lo natural: “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” (OCI, 108). Así, el poema comparece al modo de la vida, como una corriente natural: si el primero “brota”, la segunda “estalla” de pronto, según se muestra en el poema ya citado “Como un relámpago”. En este orden de cosas, resulta esclarecedor acudir al conocido aforismo de Angelus Silesius, modo de proceder en que seguimos al mismo Valente, quien encuentra ahí un exacto compendio acerca del origen de la palabra poética: “La rosa es sin por qué; florece porque florece, / no se inquieta por ella misma, no desea ser vista”. Como muestra de la predilección de Valente por este breve poema, el número homenaje que le dedica la revista *Rosa Cúbica* lleva como subtítulo “la rosa sin por qué”, y reproduce el dístico de Silesius, en versión del autor, en la página de presentación, de donde tomamos la cita (Cf. *Rosa Cúbica*, 21-22 (1987), p. 5). El tema no es menor, pues en la aspiración a la “naturalidad” de Valente va implícita la advertencia acerca de las intromisiones excesivas de la razón en la poesía, que pueden condicionar el surgimiento libre de la palabra. (Al respecto véase: Rafael Gutiérrez Girardot, “‘La rosa es sin por qué...’ Aproximaciones a la poesía de José Ángel Valente”, en *Rosa Cúbica*, 21-22 (1987), pp. 70-78). El motivo de la rosa reaparece en Luis Fernández, en cuya pintura Valente encuentra la expresión pictórica del aforismo de Silesius. Las obras de Fernández son minuciosos ejercicios de meditación, cuya espontaneidad nada tiene que ver con la expresión desbordada; constituyen una síntesis de libertad y rigor comparable al de la “palabra natural”. Además del poema “Luis Fernández: Llega de otro lugar noticia de su muerte” de *Interior con figuras*, de la admiración de Valente por Luis Fernández, compartida por cierto con María Zambrano, se encuentran testimonios en las páginas que abren y cierran la colección póstuma de ensayos sobre arte del autor: “Luis Fernández o el muestrario del

Referido al pasado, como se advierte en el verbo conjugado en pretérito imperfecto: era, eran, eras, el alumbramiento no se identifica con un evento puntual, sino que remite al origen no fechable que representa la madre. El retroceso indefinido por la modalidad del pasado, se cumple también en la dirección del futuro, pues la madre se identifica con el amor del hijo, vínculo al que ambos se reducen y que se transforma en síntesis de la relación que los une inexorablemente: desde el principio hasta el fin del tiempo. De ahí la relación dialéctica, de distancia y proximidad, que se establece entre madre e hijo:

Yo te buscaba por tu nombre: estabas  
sola y conmigo y tan lejana...; eras  
mi propio amor haciéndose  
remota entraña de la primavera. (*OCI*, 131).

Reaparece así el tema del “nombre”, ya explorado en *AME*, cuyo hallazgo se identifica, en algunos contextos, con el despliegue mismo de la palabra poética. Presencia casi tangible, el nombre adquiere en “Lucila Valente” el poder del talismán que se esgrime frente al entorno amenazante. En cambio, en “Maternidad”, el nombre se entiende como sinónimo de la perspectiva individual que debe rebasarse. Al igual que la palabra poética, que se confunde con la voz de todos para volverse legítima, el ser verdadero de la madre no se expresa por medio de un nombre propio, sino a través del nombre general que, en este caso, resulta ser el genuino. Por ello, la búsqueda del nombre de la madre se revela como camino equivocado. Se le llama simplemente “madre”, ya que en el plano vital la pérdida del nombre propio equivale a la superación del énfasis subjetivo en el poético.

La desaparición de la identidad de la madre, resulta equiparable a la ascesis por la que la palabra se purifica. Al igual que en “Primer poema”, donde se señala que el canto debe recobrar su poder mediante la disolución de lo individual en la corriente común, el “poder” de la maternidad se asocia al origen, cuya fuerza se opone a la violencia de la autoafirmación. La madre se compara, de un lado, con la tierra, donde radica el impulso por el que la vida se renueva, de otro, con el latido, que encierra en germen al hijo que se

---

mundo”, primer ensayo del libro, y “Carta de Luis Fernández a María Zambrano” que figura como apéndice (*Elogio del calígrafo*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, pp. 7-9 y pp. 177-179 respectivamente).

espera. Así, la ausencia de nombre y la alternancia de los elementos que intervienen en el ciclo vital forman parte de un proceso que se asemeja al trayecto por el que, a la manera de la naturaleza, la existencia recomienza:

Yo te llamaba por tu nombre en vano,  
yo te llamaba ciegamente donde  
eras puro latido desdoblándose  
para hacer fruto en ti lo que en mí es hombre.

Y ahora te llamo solamente madre,  
madre como la tierra o las semillas,  
las raíces, las savias... madre, entraña,  
latido, vida (*OCI*, 131).

Al final de “Maternidad”, la madre no sólo se asimila a la tierra, sino a la serie de elementos a que anteriormente se recurre para aludir al origen: tierra, semillas, raíces, savias, latido, entraña, a los que se añade, por último, vida. El poema se estructura con base en el esquema de diseminación-recolección que, unido a las repeticiones, sirve para articular el poema<sup>23</sup>. Por otra parte, la regularidad de las estrofas (todas constan de cuatro versos) va de acuerdo con el carácter cíclico del proceso recreado. Cabe señalar que esta simetría no es habitual en Valente, quien por lo general no se ajusta a un sistema estrófico. La madre se descompone en la multiplicidad de elementos que integran el ciclo vital, y los informa sin identificarse con ninguno de ellos. Así como la fijeza queda excluida en el movimiento vital debido a la alternancia de los elementos que ahí intervienen, el ejercicio poético resulta incompatible con la inmovilidad de una identidad rígida. La comparación entre el ciclo vital y la poesía, no sólo esclarece la clase de movimiento que da lugar a la palabra poética, sino también su origen, que no debe situarse en el orden del estricto intelecto, desde el cual resulta difícil prescindir de orientaciones previas<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Se hace referencia a este procedimiento en el comentario a “Consiento” de *AME*.

<sup>24</sup> En etapas posteriores, Valente recurre sobre todo a la gestación como metáfora del proceso poético, se expresa de este modo la radicalización del programa de su primera poesía: acceder a un modo natural de palabra. Así, a propósito de la corrección, que considera un procedimiento artificial y en cierta medida antipoético, escribe en “Cómo se pinta un dragón”: “El proceso prolongado a que el poema está sujeto para llegar a ser es el proceso sumergido o radicalmente interior de su gestación. El poema *gestado* es el poema natural” (*Material memoria 1977-1992*, Alianza, 2000, p. 10. Primer apartado de la edición citada, este

### 3) Inversión de las coordenadas del mundo (“Rotación de la criatura”)

Aunque está a la vista, ahí frente a los ojos, el mundo no se ve, o, al menos, no se percibe que la muerte puede arrebatarnos, en cualquier momento, de esta habitación o estancia. Tal es la lección que se desprende del tránsito de Lázaro. Además, cuando llega a advertirse, se reduce a panorama ya conocido, carente de movimiento. Al destacar la interdependencia de los elementos que participan en el ciclo vital, en “Rotación de la criatura” se pone de manifiesto la vivacidad festiva del horizonte temporal. Se cuestiona así la visión estática del universo y la jerarquía de los planos en que éste se divide.

Como señala el título, en “Rotación de la criatura”, se desarrolla de manera explícita la alternancia de los elementos que intervienen en el ciclo vital. En efecto, la alusión a la “rotación” en el título, y el verbo “girar” en la última estrofa, indican que este proceso implica un movimiento circular en que el punto de partida y el de llegada se confunden. Esta interdependencia se manifiesta como derivación o incluso identidad. Así, factores en apariencia diversos, pasan a ser modalidades o momentos de un único y continuado impulso, como se señala al comienzo del poema:

La semilla contiene a todo el aire;  
el grano es sólo un pájaro enterrado;  
la nube y la raíz sueñan lo mismo (*OCI*, 134).

La necesidad con que estos elementos se entrelazan se sugiere, además, por la secuencia que asimila en un solo movimiento a elementos diversos, por ejemplo, semilla y aire o pájaro y grano, que desde la perspectiva del poema se requieren mutuamente<sup>25</sup>. También

---

conjunto de fragmentos no aparece en *OCI*). Sin asimilarse por completo al movimiento espontáneo de la naturaleza, la poesía también aspira a la naturalidad, que en este contexto se asocia con el libre fluir. Tal libertad procede, al menos en parte, del despliegue vital o trayecto interior que antecede al ejercicio poético. Por estar al margen de cortapisas racionales, el corazón posee la aptitud de ajustarse al fluir de la palabra poética.

<sup>25</sup> En García Lorca se advierte una visión semejante del ciclo vital, constituido por la serie de elementos que proceden unos de otros. Tal secuencia aparece, por ejemplo en “La muerte” de la sexta sección de *Poeta en Nueva York*, donde en una prolongada frase que constituye la única estrofa del poema, del que se cita el comienzo, se recrea la fuerza dolorosa con que la vida emerge: “¡Qué esfuerzo! / ¡Qué esfuerzo del caballo /

subraya la unidad inherente al vaivén renovador del mundo el uso del singular “criatura” en el título del poema, denominación general que indica la condición común de los elementos incluidos en la serie. Así, los diversos seres se subordinan unos a otros, sin que las diferencias de tamaño o posición den lugar a rangos. El pájaro no se considera superior al grano donde yace enterrado, ni el cielo, por su tamaño, supera a la semilla.

Pero la reducción de la pluralidad al proceso vital, comparable al anonimato a que aspira la palabra poética, es sólo el primer paso de la inversión de órdenes que se lleva a cabo en “Rotación de la criatura”. Al respecto, resulta más decisivo el cambio de óptica que ahí se propone. Ya en los primeros dos versos del poema se anuncia la contraposición de los planos celeste y temporal, fundada en el punto de vista que ahí se cuestiona, pues la semilla y el grano aparecen como antecedentes del aire y el pájaro, cuya supuesta superioridad deriva de su pertenencia al orden celeste: el aire sugiere amplitud y ligereza, y el prestigio del vuelo se asocia al pájaro. Pero en el poema, los seres de la tierra anteceden a aquellos situados en el cielo, con lo que se subraya la preponderancia del origen, por la virtualidad de que éste es figura. Así, la atención se desplaza hacia el eje temporal, de acuerdo con la línea trazada a lo largo del libro. Cabe destacar también que el elemento menor abarca, en la comparación, al mayor. En el verso siguiente, el eje del cielo se contrapone nuevamente al de la tierra, sólo que el elemento de arriba, “nube”, se menciona antes que el de abajo, “raíz”. Sin embargo, dicha antecendencia no implica, como en los casos anteriores, relación de origen, sino simetría: la de los sueños compartidos que igualan a la raíz, cuyo horizonte se reduce al mínimo, y a la nube, cuya visión, en cambio, se extiende indefinidamente. Al colocar juntos a la nube y a la raíz, se contrasta, además, un elemento móvil con uno fijo, al igual que en los pares pájaro y grano, y semilla y aire. Sin embargo, el ritmo vertiginoso de desarrollo de los elementos supuestamente fijos, semilla-grano-raíz, impide que la ausencia de movimiento se considere como límite. Al contrario, el impulso del proceso depende de la interna actividad, intangible, de estos elementos. Por ello, el sueño de la raíz, donde se contiene la serie de elementos interdependientes, se equipara con el panorama que abarca la nube. A partir de la importancia concedida al germen, entendido como principio

---

por ser perro! / ¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina! / ¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja! / ¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo! (*Poeta en Nueva York*, ed. de María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 1998, p. 183).

indiferenciado de cuya virtualidad depende el ciclo vital, no sólo destaca la primacía de lo terrestre en *PL*, sino que empieza a esbozarse la noción de materia, relacionada con la ausencia de forma definida.

El énfasis en la acción del elemento anterior de la serie en el posterior, permite establecer la precedencia de la simiente, de lo oculto en la tierra, cuyo poderoso impulso se vislumbra gracias a este procedimiento. De lo que se sigue que la anterioridad y la posterioridad no se pueden delimitar con exactitud, ya que el comienzo del desarrollo es previo a su manifestación. En este sentido, la espiga aparece como sueño de la savia, del mismo modo que el pan caliente se prefigura en la solicitud del sol y la lluvia. El verbo “recrear” para referirse a la acción del sol y la lluvia sugiere la idea de juego y, a la vez, de intimidad festiva, señalada también al atribuir al “amor” la tarea de amasar el pan. La capacidad de acoger y abrigar, como sugiere el cálido intercambio que se produce entre los seres, pone de manifiesto la dimensión cordial de la tierra, plano que se busca privilegiar; sirve además para incluir al hombre, destinatario del alimento, en el movimiento del mundo. De este modo, el calor e intimidad de la tierra, orden del que lo humano es un elemento más, parece contagiarse al plano superior, del que se sustrae la frialdad abstracta y la intemporalidad, más propios de la racionalidad que de la existencia “emplazada”:

la savia abre la palma de la espiga,  
donde el sol y la lluvia se recrean  
y amasan con su amor el pan caliente; (*OCI*, 134).

Como se adelantó al inicio de este capítulo, en otros momentos de *PL* el sueño tiene connotación más bien negativa, ya que se relaciona con el letargo producido por un ambiente mediocre y con las concesiones a formas de lenguaje que tienden a encubrir la realidad. Esta ambigüedad se extiende a la dialéctica sueño-vigilia, otra de las líneas que se exploran en el libro, en la que el despertar se propone como antídoto de la somnolencia engañosa<sup>26</sup>. Referido al mundo natural, en “Rotación de la criatura” el sueño se inserta en

---

<sup>26</sup> La crítica al letargo social que hunde en la inactividad conformista se relaciona con aspectos de la obra de Machado. En algunos momentos de *Campos de Castilla* aparece esta visión, nada romántica, del sueño como niebla de la conciencia que obstaculiza la libertad personal y colectiva, en el mejor de los casos, y como señal de ruindad, en el peor.

un plano distinto y que se relaciona con la convergencia de los seres en un solo principio donde existen de manera virtual y del que, en este sentido, vendrían a ser figuras o momentos. Ante este esquema, hablar de panteísmo resulta excesivo. Sin embargo, la alusión al final del poema al “ojo de Dios”, pantalla donde la serie de las criaturas se proyecta y en la que la diversidad parece disolverse, muestra que en este contexto el sueño alude a la unidad inmanente del universo.

En “Rotación de la criatura” de modo paulatino se pone de manifiesto el vigor de la tierra, de cuyo impulso procede el pan caliente, producto que simboliza tanto el alimento básico como la cotidianidad. De este modo, la atención se orienta hacia el eje terrestre, donde la existencia se desenvuelve. Más adelante, el cambio de perspectiva se vuelve más explícito y también más radical, ya que la posición del resto de los elementos —inferior o superior— se decide a partir del lugar que ocupan con respecto a la tierra. Así, la tierra pasa a ser el “arriba”, como señala la fórmula “bóveda terrestre”, mediante la que el eje horizontal adquiere la altura y profundidad tradicionalmente atribuidos al cielo:

El cielo del revés mira hacia arriba  
y apunta hacia su bóveda terrestre; (*OCI*, 134)

Al hacer de la tierra referencia principal, se produce además un cambio de orientación en la mirada que se dirige, como es habitual, de abajo hacia arriba. Pero si el abajo es el cielo, y el arriba la tierra, la altura corresponde a esta última. De ahí que la tierra adopte la línea curva, propia de las cúpulas, donde la vista se pierde, en lugar de la recta con que se suele relacionar. Por otra parte, al mostrar que la tierra y el cielo pueden ser el arriba o el abajo indistintamente, según la óptica que se adopte, se vuelve relativa la superioridad del plano celeste. Sin embargo, se trata sobre todo de hacer patente que ambos planos son interdependientes. Así, el plano celeste se presenta como un campo que ha recibido la semilla, pero en lugar de desarrollarse en la cosecha, se transforma en luz, modo de florecer que corresponde al cielo. Procedente de la tierra, la lluvia de pájaros cae sobre el cielo y completa el ambiente primaveral que resulta de la compenetración de los planos mencionados. La tierra, situada arriba, pasa a ser el origen de la lluvia de pájaros, efecto que se produce cuando se alzan en vuelo. En contra de la ley de la gravedad, los pájaros “caen” de la tierra al cielo, sin que medie el esfuerzo del ascenso.

En los primeros once versos de “Rotación de la criatura”, antes comentados, se recrea el ritmo ágil con que se suceden los elementos que participan en el ciclo vital, efecto que se subraya por la larga frase que constituye la primera estrofa. En la serie, el punto y coma marca distintos segmentos, que representan ciclos menores incluidos dentro del mayor: el que contrapone el germen —semilla-grano— a los elementos que se despliegan por lo alto —aire-pájaro; el que asimila los sueños de la nube y la raíz, y así sucesivamente. En los versos finales de esta primera estrofa, se introduce de nuevo el sueño, pero desde una perspectiva distinta. A diferencia de lo que ocurre con el resto de los elementos, es difícil determinar la categoría a que pertenece el sueño; a esto hay que añadir, como dificultad adicional, los distintos sentidos que se le atribuyen en el libro. Aludir al sueño podría ser una manera de incluir lo humano en la serie; finalmente, sólo el hombre tiene conciencia de sus sueños. Sin embargo, en este contexto, el sueño no parece referir a la vida psíquica, sino al conjunto de elementos que conforman el universo. Así, el “sueño” y el “despertar”, adquieren autonomía, a la manera de sucesos que ocurren con independencia del hombre:

el sueño es un sonámbulo vigía  
y el despertar el sueño verdadero (*OCI*, 135).

Como ocurre en el binomio cielo-tierra, la percepción habitual se invierte en el binomio sueño-despertar: la conciencia corresponde al primero, mientras que el segundo se identifica con la inactividad de la fase nocturna. A partir de la vivacidad del mundo, manifiesta en el ritmo alternante de los elementos que lo constituyen, se puede dilucidar el sentido de estos versos. En el mundo, visto del revés, la tierra ocupa el lugar del cielo, y la luz fecunda, a la manera de la semilla la tierra, el espacio celeste. De modo semejante, durante la fase de inactividad, asociada a la noche, la conciencia se mantiene alerta. Por ello, el sueño se presenta como “sonámbulo vigía”. Aunque las apariencias indiquen lo contrario, la actividad diurna no se interrumpe durante la noche, pues también en esta fase el movimiento rige el ciclo vital. La asimilación del despertar con el “sueño verdadero”, sugiere la preexistencia en el germen de la pluralidad de las formas.

La segunda y última estrofa de “Rotación de la criatura”, breve en comparación con la anterior, funciona como conclusión del “argumento” que antes se ha desplegado. Ahí el reposo aparece como reverso de la actividad incesante del mundo. La vuelta al origen,

donde la complementariedad y oposición de los elementos se reduce a unidad indiferenciada:

En el ojo de Dios verde y profundo  
la primera semilla aún busca el fondo,  
y todo gira allí del limo al hombre  
para que el mundo empiece (*OCI*, 135).

La semilla que a lo largo del poema se desdobra en elementos múltiples, al final vuelve a contener, sólo en germen, al universo. Al movimiento de desarrollo de la primera estrofa, se sigue el de recuperación de la unidad en la segunda, a la dilatación sigue la retracción, a la secuencia el movimiento circular de los elementos que se absorben entre sí. En este trayecto de ida y vuelta se revela el ritmo alternante del mundo. La vuelta a la unidad, el descenso de la semilla a su estado original se completa con la imagen del torbellino en donde gravitan todos los seres, “del limo al hombre”. Como en otros momentos del libro, el barro se asocia al ambiente de la creación, proceso de que participan tanto el hombre y el mundo porque ninguno de los dos puede considerarse como algo acabado. La convergencia de los seres en el principio que los contiene marca el comienzo de un nuevo ciclo. Por ello, a continuación del último verso del poema podría leerse, a manera de desarrollo, la primera estrofa del poema. La pausa del reposo permite retomar el ritmo ágil con que los seres se desgranar.

#### **4. Muerte y discontinuidad temporal (“Cae la noche”)**

En “Cae la noche”, de la primera sección de *PL*, aparecen los diversos sentidos de la resurrección explorados en el libro, sintetizados en el aspecto común a todos ellos: el peregrinaje o trayecto de la oscuridad a la luz, de la muerte a la vida. El tema se desarrolla desde distintos puntos de vista: el descenso nocturno al sueño y la recuperación del mundo al despertar; el paso por la muerte a que obliga la depuración de lo subjetivo, necesaria para que el corazón, gracias al contacto con la muerte y el vacío, resurja con nueva fuerza; el cambio de visión que resulta del trayecto mediante el que la existencia, alejándose de sobreentendidos y de la estabilidad, despeja el espacio necesario para su propio desarrollo.

La figura emblemática del libro constituye un caso único, ya que Lázaro vuelve al mismo mundo del que partió, mientras que la resurrección dentro de la concepción cristiana no significa en sentido estricto recuperar el horizonte temporal, sino hacer partícipe al cuerpo de una forma de vida distinta de la terrestre.

La aventura de Lázaro tiene consecuencias de orden psicológico. La pérdida del mundo, el conocimiento de la oscuridad en que sumerge la muerte, permite al resucitado redescubrir el brillo de lo pasajero y la fuerza de los vínculos que lo unen con personas y cosas que delimitan su entorno íntimo, es decir, que representan la capacidad de abrigo y protección de la tierra misma. De acuerdo con la interpretación del personaje de Lázaro que lleva a cabo Valente, el paso por la muerte desarrolla el sentido de habitación, de pertenencia al paisaje familiar que se consideraba perdido. Pero el regreso al mundo implica también la recuperación del cuerpo, que trae consigo la revaloración de la condición material de la existencia. Sin embargo, no es necesario morir efectivamente, a la manera de Lázaro, para conocer la dificultad y el asombro propios de un nuevo nacimiento<sup>27</sup>. En “Cae la noche” se desarrolla esta modalidad de la resurrección, que no depende de la muerte en sentido estricto, sino que se produce interiormente. El trayecto de la oscuridad a la luz a que se alude en el poema admite dos lecturas. La primera, más literal, remite al paso del sueño nocturno al despertar, que no puede identificarse sólo como fenómeno físico, sino que implica adquirir conciencia de la vida, del carácter extraordinario de estar vivo. La segunda interpretación, sugerida por el título, que se repite en el primer verso, se acerca más al contexto místico, donde la noche se entiende como tránsito hacia la plenitud. A la manera de la noche que baja sobre el mundo, el corazón, protagonista del trayecto descrito, también desciende. Como cualquier trayecto, tal descenso remite en primer término a la acción de abrir el espacio por el que la existencia se adentra, lo que equivale también a volver transitable la memoria. De modo que los espacios que el corazón atraviesa para llegar a la pena, “infinitos peldaños” y “enormes galerías”, se constituyen al

---

<sup>27</sup> Al igual que el recién nacido, el resucitado irrumpe en el mundo de forma súbita e inexplicable, pero a diferencia del primero, su regreso implica memoria de la pérdida que significa la muerte y conciencia de la fugacidad. Por ello, en la mirada del resucitado compiten la melancolía y el asombro.

mismo tiempo que el trayecto. Este espacio ganado por el corazón no es accesible sin el contacto, doloroso, con la noche.<sup>28</sup>

Cae la noche.

---

<sup>28</sup> El espacio abierto durante el trayecto recuerda las moradas de santa Teresa. La “experiencia espiritual”, indispensable para la creación, tiene que ver con la posibilidad de acceder a recintos de este tipo que son figura del espacio interior. A la hora de aproximarse a la obra de Valente, no es fácil establecer con precisión los elementos que se ponen en juego en este descenso por el que se produce el contacto con estratos escondidos de la vida. Sólo poco a poco se advierte el nexo que existe entre el corazón y la memoria, y la importancia de ambos en las incursiones de la existencia. En el primer capítulo de este trabajo, se señaló el papel que desempeña el corazón en la poética del trayecto. Con todo, quedaba pendiente esclarecer el nexo entre corazón y memoria. La propuesta de *PL* supone un avance en este sentido. Sin confundirse, corazón y memoria aparecen como veneros que es preciso sondear para obtener una perspectiva más amplia de la historia, tanto de la individual como de la colectiva. Incluso se puede conjeturar, que sólo desde el corazón llegan a tocarse los bordes de la memoria, y lo que es más importante, que en esta afirmación se da por supuesta la contraposición tácita entre lo racional y lo emotivo. Así, el saber que se obtiene a través del ingreso en el recinto interior no es de orden intelectual, ni procede de una visión directa, sino que remite más bien al dominio de lo entrevisto, al atisbo, a lo que sólo puede palpase. Por tanto, la preeminencia del corazón se sitúa en la misma línea que la del tacto respecto a la vista, cuestión que se desarrolla en el último apartado de este capítulo. En una carta dirigida a María Zambrano, Valente se refiere explícitamente a la relación entre corazón y memoria, en cuya conjunción se descubre el “órgano” poético por excelencia: la facultad del recuerdo. Además, la cuestión se enuncia a partir de un diálogo en torno a Lázaro. Por lo esclarecedora que resulta dicha carta en lo que se refiere a *PL*, por encima de su extensión pesa aquí la necesidad de reproducirlo casi íntegro, a manera de documento indispensable en lo que se refiere a la “resurrección” en la poética del autor: “Hablas de Lázaro. Yo te preguntaba por la memoria. Lo que tú me dices es, sin embargo, una respuesta. ¿Está lejos el que resucita del que recuerda? Está muerto el que ha perdido la memoria o duerme desmemoriado el sueño de la apariencia. Pero a nosotros se nos ha exigido algo —tú lo has escrito— que nos pone aparte de los demás vivientes. Se nos ha exigido despertar. Pero despertar ¿no es igual a recordar y resucitar? La poesía es palabra memorable, guardián de la memoria. De la memoria del origen: ‘de su origen primero esclarecida’. Exige también recordar, despertar, resucitar. ‘Recuerde el alma dormida’. Aquí está ya ‘recuerde’ por ‘despierte’. Y ‘acordar’, ‘recordar’ vienen de ‘cor’ (tú me hablaste también del corazón enfermo y la memoria. En castellano del siglo XV, Cristo pudo haber llamado a Lázaro con la voz ‘recuerda’” (“Poesía: Guardián de la memoria. Dos cartas inéditas de José Ángel Valente a María Zambrano”, *El Maquinista de la Generación* (Málaga), 3-4 (diciembre, 2001), p. 109). La carta está fechada en Ginebra el 17 de abril, sin año. Se puede situar tentativamente el episodio en la década de los sesenta, época en que se da una intensa convivencia entre Zambrano y Valente:

El corazón desciende  
infinitos peldaños,  
enormes galerías,  
hasta encontrar la pena.  
Allí descansa, yace,  
allí, vencido,  
yace su propio ser (*OCI*, 111-112).

Por su profundidad, el descenso sugiere un viaje subterráneo, que unido a la indicación sobre la posición en que se descubre el propio ser, yaciente y vencido, producen la impresión de una visita a la propia tumba. Finalmente, la fragilidad que aqueja a la existencia deriva de la amenaza de la muerte, evento al que permanentemente está expuesta. Al hundirse, el corazón accede a la pena donde reside “su propio ser”. Esto no quiere decir que el ser se identifica completamente con el dolor. Sin embargo, el trayecto hacia la pena se vuelve necesario porque ahí reside la memoria, si no biográfica, al menos de la situación de abandono y soledad característica de la existencia<sup>29</sup>.

A la manera de Sísifo, en la segunda estrofa de “Cae la noche”, el hombre emprende el ascenso, abandona la subterránea galería a que lo conduce su inmersión en la noche de la muerte. El tránsito del corazón al hombre, en tanto que protagonistas del trayecto, subraya el carácter general de la experiencia a que alude el poema. Tomar a costas el propio ser se presenta como tarea que exige un esfuerzo supremo. Al dividir en dos el adverbio “penosamente”, la primera parte de la palabra “penosa” se vuelve predicativo, comunicando así a “luz” la inflexión de dificultad que se extiende por toda la estrofa<sup>30</sup>. Además, una vez que el hombre logra incorporarse por deseo de luz, hacia la que el ascenso se orienta, da la impresión de que está condenado a caminar sin descanso:

### El hombre puede

---

<sup>29</sup> Incluso en el plano psicológico, la memoria se relaciona estrechamente con este depósito de sufrimiento que en “Cae la noche” se denomina “la pena”, ya que las distintas etapas de la biografía pueden hilarse a partir de sucesos dolorosos. Con todo, descender al fondo del propio dolor no significa estancarse en la queja —actitud contraria al impulso del trayecto— sino abrazar al ser yaciente, es decir, asumir la existencia completa para reincorporarse y continuar la vida.

<sup>30</sup> Sobre esta práctica en la tradición poética española véase: Antonio Quilis, “Los encabalgamientos léxicos en –mente en Fray Luis de León y sus comentaristas”, *Hispanic Review*, XXXI, 1 (1963), pp. 22-39.

cargarlo a sus espaldas  
para ascender de nuevo  
hacia la luz penosa-  
mente: puede caminar siempre,  
caminar... (*OCI*, 112).

Aunque se camina en dirección de la luz, el ascenso no es grato debido a que el destino es incierto. Resulta difícil decir si el ascenso así representado remite al paso de la noche al día, ya sea en el sentido de reingreso al mundo, ya en el de desarrollo vital o transformación del corazón. De modo inmediato, esto parece indicar la segunda estrofa de “Cae la noche”. Sin embargo, también puede entenderse como expresión de la debilidad y falta de sentido de la existencia, cuya afanosa búsqueda de la luz parece inútil. Desde esta perspectiva, el “ascenso” no constituye el contrapunto esperanzador de la primera estrofa, sino su continuación, ya que la desorientación también forma parte de la condición humana, al igual que la “pena”.

Los versos finales, separados del desarrollo, parecen confirmar que la resurrección, a la que se alude con la imagen del ascenso hacia la luz, no está al alcance del hombre, a pesar de que está condenado a retomar su ser diariamente y a continuar caminando. El ascenso no es sinónimo de resurrección porque este fatigoso esfuerzo no implica necesariamente recuperar el mundo —sentido último del reingreso de Lázaro en la tierra, según el esquema que rige *PL*. Por todo esto, el final de “Cae la noche” exige examen atento:

¡Tú que puedes,  
danos nuestra resurrección de cada día! (*OCI*, 112).

La referencia, evidente, al padrenuestro, con la sustitución de “pan” por “resurrección”, unida a la alusión al poder del tú a que se apela, indican, en primer término un giro retórico: el poema se transforma de pronto en plegaria, o al menos adquiere este tono. La exclamación que cierra el poema no tiene necesariamente sentido religioso, aunque tampoco es imposible atribuírselo<sup>31</sup>. En todo caso, en comparación con la temporalidad de

---

<sup>31</sup> En *PL* la plegaria queda sólo como gesto, ya que en el diálogo religioso no se obtiene más respuesta que el silencio, como se muestra en la primera sección del libro. Más adelante su actitud ante este problema se vuelve más compleja y reacia a clasificaciones. En todo caso, la decisión de permanecer en el horizonte del mundo, explorada en *PL*, no sólo se mantiene, sino que se radicaliza.

la existencia, es decir, con su no-linealidad, dicha discusión pasa a segundo plano. Al señalar que la resurrección, el cambio de actitud respecto a lo real, no está al alcance del hombre, se pone de manifiesto, de un lado, que la sucesión de los días, el paso cotidiano del sueño a la vigilia y viceversa, no es garantía del trayecto existencial por el que la libertad se ensancha. De otro, que la resurrección es tan necesaria como el sustento diario, con el que se identifica.

La importancia que se concede al trayecto de la muerte a la vida en “Cae la noche” y, en general, a lo largo de *PL*, se relaciona con el énfasis en la temporalidad, a que se hizo referencia a propósito de “El emplazado”. Si en este último poema se insistía en el rescate del ahora en que se concentra la vida, en aquel se pone el énfasis en la discontinuidad del trayecto que se manifiesta en las diferentes formas en que se produce: descenso abrupto o penoso ascenso. Mediante el vaivén entre noche y luz, entre vida y muerte, se busca expresar los “saltos” a los que está sometida la existencia. Pero no es esto lo más decisivo, sino mostrar que la temporalidad que se le atribuye consiste precisamente en este inestable acaecer, y no en el orden cronológico, como suele pensarse. De lo contrario, no sería posible hablar de resurrección, evento imprevisto que rompe con la secuencia lineal y modifica la percepción. El resucitado no da por supuesta la vida, por eso experimenta como salto abrupto la llegada del día, que exige reconstituir el horizonte y rescatar el propio ser del fondo en que yace.

Así la temporalidad, que se identifica con el movimiento mismo de la existencia, deja de ser un parámetro exterior. Valente va todavía más lejos, pues propone que el trayecto debe procurarse activamente en la forma del desprendimiento. En este sentido, la negación se transforma en dinámica característica de la existencia, pues para llegar a ser lo que todavía falta ser, para cumplir la posibilidad, se vuelve indispensable abandonar lo que ya se es. Así, el suceso de la propia vida no puede delimitarse entre las fronteras del nacimiento y la muerte, ya que el espacio que media entre ambos extremos no se reduce a la mera conservación de lo ya adquirido. Por ello, el esquema de la resurrección corresponde al movimiento con que se identifica la existencia, cuyos trayectos posibilitan la adquisición de un nuevo horizonte.

El desfase del tiempo, entendido como irrupción repentina del pasado o proyección al futuro, pone de manifiesto la temporalidad constitutiva de la existencia. La discontinuidad

se experimenta de modo particularmente vivo en el intento de recobrar la comunicación con los muertos. Con este propósito, en *AME* se recaban los fragmentos, mínimos y dispersos, que permiten recomponer la figura de los ausentes, amenazada por el olvido. En “Los olvidados y la noche”, incluido en la segunda sección de *PL*, se busca restablecer el diálogo interrumpido por medio de la incursión a los infiernos. El descenso se traduce en exploración tanto del pasado como del futuro, ya que se retrocede al origen, representado por la madre, para averiguar cuáles son las posibilidades de la propia existencia. Se trata de un viaje a través del tiempo porque convocar a la madre significa proyectarse en un futuro donde el origen todavía destella. Se desciende al dominio de las sombras para interrogar a los muertos acerca del futuro, que en parte depende del pasado al que es preciso retroceder. Siguiendo los pasos de ilustres viajeros de la antigüedad, el sujeto de “Los olvidados y la noche” combate para acercarse a los muertos, cuyos rostros forman un solo pliegue que se confunde con la corriente que los arrastra<sup>32</sup>. Al final, no se distingue si la reata de los muertos arrastra al viajero, o si éste consigue detenerlos para rescatarlos del olvido. A la vez que reunión con los muertos, el descenso se transforma en búsqueda de las aguas del origen, que se identifican con la madre. En el viaje se invoca a la madre, se le conmina a volver en plena juventud, en los años previos a la concepción del hijo. La capacidad de deslizarse al tiempo previo a la propia existencia desvanece la ilusión de la cronología:

Bajo la transparente piel  
de aquel amor y el agua solitaria  
brillan los ojos de mi madre antes  
de haberme concebido (*OCI*, 118).

Pero el contacto es breve, pues la marea del olvido devora esa presencia apenas entrevista. El diálogo incipiente, se reduce a intercambio breve de miradas, más rápidas que la palabra, difícil de articular por el estrépito de la corriente. En un instante la figura recuperada, atraída por el cortejo de las sombras, se desvanece. El recuerdo, del que los muertos reciben sustancia, no basta para mantenerlos a la vista. Mientras intenta retenerlos,

---

<sup>32</sup> El viaje a la región de los muertos se transforma en referencia fundamental para Valente. El tema se ensaya nuevamente en “Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras” (*Interior con figuras (1973-1976)*, *OCI*, p. 362).

el viajero se aproxima fatalmente a la orilla contraria, parece contagiarse de la muerte que los sumerge. El pasado actúa en el presente de modo imprevisible:

Puedo decir que esta misma noche  
vuestro feroz recuerdo ha devorado  
mi amor,  
envejecido el rostro de mis hijos,  
mutilado los besos,  
reducido mi pecho a soledad (*OCI*, 119).

En la expedición se reconoce el rito según el cual los muertos han de beber sangre para volverse palpables. Aún así su presencia es tenue, y tenue se vuelve la del viajero que los visita. Los olvidados articulan la voz con dificultad, son sólo eso: voces lejanas, ecos. Ya no más rubor o tacto. Cuando trata de eliminar la distancia, de suprimir el cauce del tiempo, al osado visitante sólo le queda ceniza entre las manos. Con todo, el trayecto le proporciona nítidos instantes, breves vislumbres de la infancia. “Lejos el tiempo y el lugar / la primavera cómplice y el aire / de la inocencia en el jardín” (*OCI*, 120).

La corriente que arrastra a los muertos, como es claro, es imagen del tiempo que los anega en el olvido, en contra de los esfuerzos del viajero. Esta incapacidad despierta el sentimiento de culpa y a la vez la rebeldía frente a los que se han ido: “¿Quién abandona a quién?”, se pregunta el viajero, los muertos al desaparecer, o los vivos que no pueden impedir el naufragio de los ausentes. El contacto con la finitud de los otros, manifiesta en la impotencia para detener la corriente que los arrastra, deriva en conciencia de la delgadez o fragilidad de la existencia. El descenso a los infiernos es también inmersión en la nada, en la noche donde el viajero se pierde. Por la proximidad con los muertos, el viajero se peca de lo incierto de la existencia, que se compara con el sueño:

Inmensa noche. Solitaria noche.  
(Despojado de mí busco mi cuerpo en vano,  
sigo en vano mi voz)  
Noche: mi sueño  
no la puede durar (*OCI*, 120).

Los cruces del tiempo refuerzan esta sensación de irrealidad, motivo que se desarrolla en “El sueño”, también incluido en la segunda sección de *PL*. Se trata de otra forma de

explorar el vacío del ser y sus mudanzas. A pesar de la amargura que entraña, esta expedición favorece la flexibilidad y desasimiento necesarios para el trayecto, impracticable cuando la existencia se concibe como algo acabado, firme e inalterable.

## 5. La perspectiva de Lázaro (“La luz no basta”)

En “La luz no basta”, como indica el título, se cuestiona el lugar privilegiado de la vista entre los sentidos. ¿Qué relación existe entre esta crítica y el “estado” a que remite la figura de Lázaro? En un primer momento, la insuficiencia de la luz se relaciona con la tendencia de la vista al sueño, entendido como inclinación al engaño.<sup>33</sup>

La luz..., pero no basta;  
no me basta mirar.  
Porque empapado está el mirar de sueño,  
contagiada la luz por el deseo,  
engañados los ojos hasta el blanco  
candor de la pupila (*OCI*, 121).

Los puntos suspensivos detrás de “la luz” indican que todo lo que se ha dicho de la luz en sentido positivo es cierto, pero esto no impide señalar sus límites. Sin embargo, por muy matizada que sea, la crítica incide en una cuestión clave, pues la luz se identifica con el estado más alto de conciencia en el ámbito religioso, con el conocimiento perfecto, en el epistemológico, y con la exactitud, en el estético. La referencia a la luz se sostiene en los seis versos de la estrofa; en los cuatro primeros versos se alternan luz y mirar; en los dos últimos, la alusión se vuelve menos abstracta con el tránsito del “mirar” a los ojos y, finalmente, a la pupila: incluso lo más inocente o el foco mismo de la claridad resulta engañoso. A pesar de su fuerza reveladora, la mirada está expuesta a equivocaciones que proceden de su misma constitución, debidas a “los engaños de la luz”, lo que resulta paradójico pues de ordinario la luz se relaciona con la verdad y la certeza. Después de señalar de modo más bien general la insuficiencia de la luz, se hace el recuento de sus

---

<sup>33</sup> Es importante subrayar que dicho estado se debe a una tendencia general, constitutiva, y por tanto, no debe entenderse como fallo atribuible a la indolencia de un individuo en particular.

límites específicos. Se trata de una especie de degradación donde se invierte el valor atribuido a la luz y a las operaciones derivadas de ella, y se cuestiona su alcance: en el lugar de la clarividencia encontramos ceguera. El sopor invade la vista, casi fatalmente inclinada al sueño y, en consecuencia, ajena a la actitud vigilante que requiere el desarrollo de la existencia. Los ojos tendrían que revelar la variedad del mundo, pero los rinde el cansancio o la inadvertencia. El sueño no posee en este contexto las posibilidades que le atribuyeron los románticos, ligadas, como la vista, al descubrimiento de horizontes desconocidos e inaccesibles en la vigilia; se entiende más bien como letargo que entorpece la percepción.

En efecto, hay momentos de somnolencia, pero no se trata de un estado permanente, ni puede decirse que la mirada, sujeta a una especie de ley de la gravedad, tienda a hundirse en el sueño. Sin embargo, afirmar que el sueño impregna el mirar, es decir, que alcanza hasta el último de sus tejidos, equivale a decir que la vista está constitucionalmente inclinada al engaño. ¿Por qué el sueño arrastra sin remedio a los ojos? Para responder a esta pregunta es preciso situarse en la perspectiva de Lázaro. El sueño se equipara a la forma de vida previa a la resurrección, es decir, a la falta de conciencia respecto a la importancia radical del ahora, en la acepción de momento presente y también en sentido más amplio, como intervalo de tiempo que abarca la vida. El sueño, por tanto, se identifica con la ignorancia del nexo indisoluble entre la existencia y el mundo. Tal “olvido” se supera al pasar por la muerte. Quien regresa de la muerte, al igual que el individuo tocado por la gracia, juzga a partir de nuevas bases: su sentido de la jerarquía se modifica radicalmente, y se vuelve menos susceptible al fascinante panorama que abre la vista. Para detectar los límites del más exacto de los sentidos es necesario sufrir la noche total de la tumba. Esto explica que en “La luz no basta” se privilegie al tacto, que es inferior a la vista en la jerarquía tradicional de los sentidos. Así, la improbable geometría de las idealizaciones se sustituye por la incertidumbre del instante<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Claudie Terrasson se ha referido a esta inversión jerárquica de los sentidos, también a propósito de “La luz no basta”. Además, señala que la limitada valoración que ofrece Dionisio Cañas de la poesía de Valente se debe a la inadvertencia de este punto, que es esencial en la poética del autor. Por su proximidad con el enfoque que aquí se adopta, se reproduce aquí esta oportuna observación: “Cette hiérarchie [predominio del tacto sobre la vista] va totalement à l’encontre de l’approche que fait le critique Dionisio Cañas de l’oeuvre de Valente. Cañas étudie en effet le regard chez Valente (après l’avoir étudié chez Brines y Claudio Rodríguez), car c’est là, pour lui, l’instrument de prédilection de la découverte du réel, il s’inspire en cela de la pensée de

La conversión se compara muchas veces con un nuevo nacimiento, como ya se ha dicho, el símil es válido también para el resucitado: vuelve al mundo pero ya no es el mismo, desecha los criterios pasados y, a partir de la experiencia adquirida, establece una relación distinta con el entorno. En un primer momento, podría pensarse que el contacto con la muerte pone de manifiesto lo efímero del mundo y, por tanto, se traduce en desprecio del orden temporal. Sin embargo, no es éste el sentido de la transformación interna a que apunta Valente. La contingencia de lo terrestre, incuestionable para quien ha sido sometido a la acción de la muerte, en lugar de generar desdén empuja a adentrarse aún más en el mundo. La conciencia de la fragilidad de cosas refuerza los vínculos que nos atan a ellas<sup>35</sup>.

---

Merleau-Ponty. C'est pourquoi son interprétation de la poésie de Valente est restrictive, pour lui, cette poésie connaît un processus de conceptualisation et elle se tient éloignée du réel" (*Étude du signifiant poétique dans l'oeuvre de José Ángel Valente (Punto cero): une esthétique du dénudement*, Tesis doctoral, Université de Paris-IV, Sorbonne, 1998, p. 215).

<sup>35</sup> La figura de Lázaro atrae también la atención de Cernuda y García Lorca, quienes dedican sendos poemas al personaje bíblico. En contraste con la actitud que le atribuye Valente, Cernuda en *Las nubes (1937-1940)* presenta a Lázaro completamente extrañado, es decir, ajeno a los contornos de un mundo de que ya no se siente parte: "Por eso, puesto en pie, anduve silencioso, / aunque todo para mí fuera extraño y vano". Y más adelante: "Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas, / El agua sin frescor, los cuerpos sin deseo" ("Lázaro", en *Obras completas. Poesía completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, p. 292). Por su parte, García Lorca traza una figura angustiada y propensa al fastidio que tampoco coincide con el personaje iniciado en los misterios de la tierra que propone Valente. "Después de resucitar inventó el ataúd, el cirio, las luces de magnesio y las estaciones de ferrocarril. Cuando murió estaba duro y laminado como un pan de plata. Su alma iba detrás, desvirgada ya por el otro mundo, llena de fastidio con un junco en la mano" ("Santa Lucía y san Lázaro", en *Poemas en prosa*, ed. de Andrew A. Anderson, La veleta, Granada, 2000, p. 64). Vallejo retoma el motivo en "Masa", fechado en noviembre del 37 y que forma parte de *España aparta de mi este cáliz*. En este poema la voz íntima a que se debe el regreso de Lázaro, se transforma en llamado colectivo por el que se resucita al "hermano", que para reaccionar necesita la unión de todos los hombres: "Al fin de la batalla, / y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre / y le dijo: 'No mueras; ¡te amo tanto!' / Pero el cadáver, ¡ay! siguió muriendo. / Se acercaron dos y repitiéronle: 'No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!' / Pero el cadáver, ¡ay! siguió muriendo. / [...] / Entonces todos los hombres de la tierra / le rodearon: les vio el cadáver triste, emocionado; / incorporóse lentamente, / abrazó al primer hombre: echóse a andar" (*César Vallejo. Obra poética*, coordinador Américo Ferrari, Colección Archivos, México, 1989, p. 437). Es necesario añadir a la lista "Lugar de Lázaro", extensa alegoría de Jorge Guillén que abre la segunda parte de *Clamor*, titulada "...Que van a dar en la mar". "Lugar de Lázaro" se publica de forma independiente sólo tres años antes que *PL* (Dardo, Málaga, 1957, 54 pp.). En la primera de las cuatro partes

Sólo quien regresa de la muerte es capaz de valorar lo perecedero, con independencia de significaciones ulteriores mediante las que se intenta dar cierta permanencia a lo que no la tiene. Paradójicamente, como se señala en los dos últimos versos de la estrofa, la vista es ciega por exceso de luz, pues suplanta casi de manera indefectible los frágiles contornos por firmes líneas; movida por el deseo de estabilidad y perfección transforma en ídolo inmóvil el inaprensible y cambiante juego del ser. La vista busca redimir a las cosas de su condición terrestre imponiéndoles su propia claridad. Por ello, a diferencia del tacto, dicho sentido impide compenetrarse con la materia.

El regreso de la muerte se entiende como una manera de despertar, es decir, de adquirir una nueva conciencia, deslindada, paradójicamente, de la tendencia a idealizar de la vista.

---

que conforman “Lugar de Lázaro”, se muestra al personaje completamente desorientado, pues ya no cuenta con la referencia del cuerpo que le permitiría situarse en el mundo y su nombre tampoco le dice nada, pero tampoco está habituado al más allá; en la segunda, se dramatiza el episodio bíblico donde se relata la vuelta a la vida de Lázaro; en la tercera, Lázaro se inserta con toda naturalidad en el medio a que pertenece, aunque ocasionalmente lo inquieta el recuerdo de lo sucedido; en la cuarta, se despliega una larga y sentida plegaria, donde Lázaro pide perdón porque secretamente desea que la eternidad prometida se asemeje en todo a su “lugar”, a Betania. Por razones de espacio, me limito a ofrecer un resumen excesivamente esquemático de este largo y complejo poema. Como se señala en el título, Guillén detecta que el problema de Lázaro es de ubicación, pues no pertenece definitivamente al reino que brevemente conoció ni al mundo al que vuelve. Esta carencia de lugar se identifica con la condición humana: “El difunto afirmándose principia / Por descubrir carencia. ¡Soledad / hacia adentro del alma inabitante! / Inhabitante ahora —si es ‘ahora’— / De su propio reducto, yerra, busca / Sin límite ni signo, sin oriente” (*Aire nuestro. Clamor*, ed. y prólogo de Francisco J. Díaz de Castro, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1993, p. 198). La postura de Valente frente a la situación del hombre, que Lázaro encarna, es mucho más conflictiva, pues la afirmación de la tierra va acompañada de la conciencia creciente de la finitud y del abandono. Más en la línea de Valente, Ángel González asocia la resurrección de Lázaro con el encuentro erótico. Despojada de la santidad, de toda referencia a otro mundo, el personaje de González es un hombre inmerso en la cotidianidad, un hombre más, cuya luz procede de la voz de la mujer que lo resucita cada día con su palabra: “ya no sé si me explico, pero quiero / aclarar que si yo fuese / Dios, haría / lo posible por ser Ángel González, / para quererte tal como te quiero, / para aguardar con calma / a que te crees tú misma cada día, / a que sorprendas todas las mañanas / la luz recién nacida con tu propia / luz, y corras / la cortina impalpable que separa / el sueño de la vida, resucitándome con tu palabra, / Lázaro alegre, / yo, / mojado todavía / de sombras y pereza / sorprendido y aborto / en la contemplación de todo aquello / que, en unión de mí mismo, / recuperas y salvas, mueves, dejas / abandonado cuando —luego— callas...” (“Me basta así”, *Palabra sobre palabra*, Poesía para todos, Madrid, 1965).

Dormir y despertar no significan lo mismo antes y después de enfrentarse con la muerte. Este cambio de categorías se advierte también en el concepto de sueño. Cuando obstaculiza la conciencia recién adquirida, el sueño es sinónimo de retraso conformista, remite al letargo que impide salir de esquemas convencionales. En este sentido, va en contra de la actitud vigilante que se requiere para avanzar en la comprensión del mundo, suscrita en el segundo epígrafe del libro, que procede de Machado: “...un hombre que vigila / el sueño, algo mejor que lo soñado”. Sacudido por la muerte, Lázaro aprende a centrar la atención en la presencia concreta, efímera y tangible, de las cosas, sin la cual pende en el vacío; se da cuenta del valor de lo elemental, quizá tosco pero vivo<sup>36</sup>. En esta actitud se reconoce la intención de Valente de ser objetivo, que no sólo se traduce en el rechazo de la perspectiva individual al que me he venido refiriendo, sino también este simple atender a los objetos.

En la segunda estrofa se insiste en la propensión al engaño de los ojos, es importante destacar que la ceguera no se debe a un defecto de la visión, sino a la “avidez”, equivalente al “deseo” de la primera estrofa. Ahí se califica a los ojos de infantiles porque buscan el halago. Por ello, son presa fácil de las ilusiones o fingimientos del aire, es decir, de todo lo que se proyecta en ese medio. Como indica el verbo “sobornar”, la negativa a ajustarse al contorno de la experiencia es síntoma de corrupción. Para contrarrestar esta tendencia casi incorregible de la vista, se apela al tacto, sentido que representa la docilidad ante lo otro, la actitud receptiva ante el mundo. Por otra parte, aludiendo al “engaño” y enseguida al “soborno” se insinúa que la vista se presta a ser seducida por quimeras, línea que más adelante se desarrolla de manera más explícita:

Ojos siempre infantiles,  
ávidos del engaño,  
sobornados por cuanto finge el aire,  
dejadme con el tacto  
servil y la certeza  
simple de lo que toco (*OCI*, 121).

---

<sup>36</sup> La necesidad de respaldo material se vuelve patente también en “El alma”: “¿Dónde apoyar la sed / si el labio no da cauce? / ¿Dónde la luz / que el ojo ya no sabe? / ¿Y dónde el alma al fin / sin forma errante, / en qué cámaras ciega, / anónima en qué aire?” (*OCI*, 111). En la segunda estrofa, y última, del poema, se apela a la resurrección, sin la cual el alma sería irreconocible incluso para “el Padre”. Sin el soporte del cuerpo, el alma se vuelve inasible, a la manera de los fantasmas que se hunden en la oscuridad en “Los olvidados y la noche”.

Al inicio de la tercera estrofa se retoman el segundo verso del poema y el título: “No me basta mirar / la luz no basta”, referida esta vez al pasado: hubo un tiempo en que se creyó mirar pero se trataba de un espejismo. “Porque he mirado en vano tantas veces / Tantas veces en vano creí ver”. Hay que situar la afirmación en el contexto de Lázaro. La paradoja que se desarrolla en el poema se vuelve en este momento más evidente: los ojos son ciegos, pues se adhieren a todo lo que enmascara la fragilidad del existir; en cambio, cuando la oscuridad de la muerte destruye todas las referencias, empieza a vislumbrarse la realidad, es decir, la condición precaria del sujeto. La muerte revela a Lázaro la inseguridad de toda certeza, y el carácter irrefutable de lo fugitivo.

Mediante la oposición de dos verbos, “adivinar” y “saber”, que refieren a la mirada y al tacto respectivamente, en la tercera estrofa de “La luz no basta” se desarrolla otro aspecto de la crítica a la vista:<sup>37</sup>

Tacto que no adivina,  
tacto que sabe quiero,  
ganapán receloso,  
zafio leal palpando,  
para creer, el tenue  
residuo del milagro (*OCI*, 122).

Entre las fallas intrínsecas de la mirada se cuenta, además, la tendencia a privilegiar el futuro; el verbo adivinar remite a esta modalidad temporal, lo que lleva a valorar un evento en función de situaciones venideras. Pero bajo la acción de la muerte, junto con la identidad del sujeto, desaparece esta tendencia de la vista a postergar el horizonte temporal. Sin embargo, como descubre Lázaro, “lo oculto” únicamente se revela atendiendo al presente, modalidad del tiempo en que se impone el perfil áspero de las cosas. A pesar de que esa presencia concreta de ordinario pasa inadvertida, sólo ahí parece insinuarse el milagro. Si el prodigio no se descubre en medio de la vida, dentro del tiempo, no va a descubrirse en

---

<sup>37</sup> El tacto representa la certeza que proviene del contacto con el mundo, manifiesto en el encabalgamiento “palpando, / para creer”, reminiscencia del episodio evangélico donde el apóstol Tomás exige a Cristo que le permita introducir la mano en sus heridas para creer en la resurrección. Como ya se comentó en el capítulo anterior, en “Consiento” de *AME*, también se descubre la resonancia de dicho pasaje.

ninguna parte. La atención al presente es un modo de “centrarse”, es decir, de atender a las posibilidades del instante, sin dispersarse en inútiles pesquisas<sup>38</sup>. El saber del tacto, inseparable de la afirmación del presente, hace posible la fe por la que se percibe “el tenue residuo del milagro”: mínima señal que resta del instante fugitivo en que, sin embargo, ocurre la revelación. Corresponde a la poesía rescatar este “tenue residuo”, manifestación fugaz de la vida que se descubre en el instante<sup>39</sup>.

Recordar la actitud de los iconoclastas frente a las imágenes, puede ser útil para esclarecer este punto. Así como en “La luz no basta”, la vista desvía la atención de la realidad, para los iconoclastas, como se sabe, las imágenes disimulan la distancia infinita que hay entre la divinidad y sus representaciones. En cambio la presencia poética, gracias a su condición ambivalente, produce el efecto contrario. Por un lado, capta el contorno contundente de lo concreto; por otro, se comporta como límite en que se pone de manifiesto lo inaprensible de la realidad de que sólo es vestigio. De esta manera, a la inversa que las imágenes según los iconoclastas, la presencia poética recuerda o advierte acerca del desconocimiento: hace saber lo que no se sabe, en lugar de reforzar la ilusión infundada de conocimiento. La revelación no puede ser directa y total, por medio de la presencia se

---

<sup>38</sup> En su comentario sobre la figura de Lázaro en la poesía de Valente, Antonio Risco considera desde una perspectiva distinta la cuestión del presente. Ante la incertidumbre del pasado, que escapa del alcance transformando al individuo en “un constante exiliado de su propia persona”, y ante lo incierto del futuro, el presente aparece como modalidad temporal a la que es necesario atenerse: “¿Dónde entonces la esperanza si el futuro sólo continúa el pasado trazando en torno a nosotros un círculo? [...] Habremos de conformarnos con el presente, pese a su precariedad, aun si sólo es polvo, ceniza”. Como señala a continuación, el presente no aparece siempre como un “ahora” en que se avizora el milagro del mundo; también designa, en ocasiones, el suceder inútil de los minutos: “...monotonía, tedio de existir, y sobre todo la sensación de que este presente nos es ajeno, de que no nos pertenece y de que no puede pertenecernos, como si, acción entre dos muertes, tampoco fuésemos de *aquí*. ¿De dónde entonces? [...] Lázaro no podrá menos de llegar a preguntarse si su resurrección es real, si él verdaderamente alienta, si existe todavía” (“Lázaro en la poesía de José Ángel Valente”, en *José Ángel Valente, El escritor y la crítica*, ed. de Claudio Rodríguez Fer, Taurus, Madrid, 1992, 276).

<sup>39</sup> Como se señala en “Objeto del poema”, que abre la cuarta sección de *PL*, el tacto resulta más confiable que la vista en la tarea de poética, pues se subordina a la forma: “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” (*OCI*, 133).

obtiene más bien una alusión de lo que se escapa, un “tenue residuo del milagro”; como el cuerpo amado, punto de contacto y frontera infranqueable a un tiempo, la presencia viene a ser “noticia de lo oculto”. De ahí la importancia de la sugerencia o revelación indirecta en la poética de Valente.

El “tenue residuo del milagro” se contrapone con “las celestes maravillas” que proyecta la mirada. El rudimentario proceder del tacto —“zafio leal palpando”—, aventaja a las sofisticadas operaciones de la vista porque en el primer caso la realidad impone la medida; en cambio, en el segundo, son las expectativas del sujeto, con frecuencia desorbitadas, las que se transforman en criterio. Pero Lázaro, el aniquilado por la muerte, es inmune a las “tentaciones” de la vista, como se desarrolla al final de “La luz no basta”, donde se invita al campesino-amigo, personificación del tacto, a sentarse junto a él al borde del aire: a salvo de las gesticulaciones con que la luz intenta atraerlo:

Ven,  
amigo, campesino  
de tosca astucia, viejo  
tacto, sentémonos  
a la orilla del aire  
propicio a la mirada (*OCI*, 122).

Por el tacto, el sujeto se mantiene firme en la única dimensión donde puede descubrir “el tenue residuo del milagro”, por más que las pretensiones de eternidad de los ojos lo distraigan de este centro. El contraste entre el dominio terrestre —asociado al tacto en este contexto— y la esfera celeste —ámbito de la vista—, se establece en los siguientes versos:

Pero tú aquí, conmigo  
—en el umbral de tanta  
celeste maravilla—  
con la simple certeza  
de las cosas que toco  
y me ofrecen su lomo  
melancólico y manso  
de domésticos canes. (*OCI*, 122).

Amparado en la lucidez obtusa del tacto, en su apego a la certidumbre de lo incierto, el sujeto se mantiene a distancia del panorama seductor que abre la mirada. Este cambio de

jerarquía se debe al paso por la muerte<sup>40</sup>. El sujeto puede detenerse en la frontera de las maravillas proyectadas por la vista, porque antes se han desvanecido todas sus certezas. Al fin y al cabo, la tierra, como indica el talante campesino atribuido al tacto, es el medio a que el hombre pertenece. No hay nada más allá de esta orilla en que se detiene, donde

---

<sup>40</sup> El lugar protagónico del corazón y el elogio del tacto, forman parte de un mismo programa: la defensa de la condición corporal, material, de la existencia. En contra del dualismo que se ha impuesto en repetidas ocasiones en Occidente, Valente considera indispensable mostrar que el cuerpo participa necesariamente de las aventuras del espíritu. A su juicio, tanto la poesía como la mística, son cuestiones que atañen al cuerpo, no ejercicios abstractos. Por ello, se interesa en las tradiciones religiosas donde la plegaria resulta inconcebible sin el concurso del cuerpo y de la palabra, pronunciada y repetida. Como vestigios de este interés descubiertos en su biblioteca, se pueden enumerar algunos de los textos básicos de la espiritualidad oriental: la *Escala* de san Juan Clímaco (s. VI-VII), traducida al español por fray Luis de Granada en 1517, la *Philokalia* (1809), antología de textos de los Padres bizantinos sobre “la oración del corazón”, el *Relato del peregrino ruso* (1884), y en el plano expositivo, la síntesis de Meyendorff sobre el teólogo bizantino san Gregorio de Palamas (1296-1359). Para los efectos de este trabajo, basta con señalar que en esta tradición, el cuerpo, el corazón y la palabra juegan un papel decisivo, ya que el desarrollo interior se basa en la repetición constante del nombre de Jesucristo. Desde el punto de vista poético, el interés de la propuesta estriba en que se trata de insertar la palabra dentro del cuerpo, para recoger la atención y evitar el barullo de pensamientos e imágenes en que la persona se dispersa. El nombre actúa directamente sobre el cuerpo, cuya unidad restituye. Se trata, en primer lugar, de ajustar la palabra al ritmo de los centros vitales, respiración y latido cardíaco. Valente subraya en el libro de Meyendorff pasajes relativos a esta operación y a la desconfianza en la imaginación de esta corriente mística, por su propensión al halago y por su tendencia a postergar la realidad, peligros semejantes a los que se atribuye a la vista en “La luz no basta”: “*Le Nom du Verbe incarné s’attache aux fonctions essentielles de l’être: il est présent dans le ‘coeur’, il est lié au souffle. Il faut remarquer cependant que les grands docteurs orientaux de la ‘prière ininterrompue’ sont unanimes à mettre en garde contre toute confusion entre ce ‘souvenir de Jésus’ et les effets que pourrait produire dans l’âme du chrétien la simple imagination. Jamais ce ‘souvenir’ ne devient une ‘méditation’ sur tel ou tel épisode de la vie du Christ*” (Jean Meyendorff, *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Seuil, Paris, 1959, 38). De la tradición mística Valente obtiene importantes precisiones: lo espiritual no es sinónimo de lo abstracto-intelectual; en determinados contextos, lo abstracto-intelectual puede oponerse al cuerpo, como sucede en ciertas formas de platonismo; sin embargo, lo espiritual no es incompatible con el cuerpo: tanto la aventura mística como la creación poética requieren de la “contemplación”, por la que se da cabida a lo distinto de sí mismo. A diferencia de la imaginación, sede de las fluctuaciones subjetivas, el corazón recibe a lo otro y se transforma gracias a ese intercambio. Por último, hay que decir que el lugar privilegiado del tacto en la poética de Valente, deriva de su afinidad con el horizonte temporal. En efecto, de este sentido procede el recuerdo de la “verdad” del mundo, está ligado por tanto a la memoria de lo terrestre que en *PL* se busca reactivar.

también están “las cosas”, caracterizadas en el poema como “domésticos canes”, cuyo lomo se toca.

Ese mismo apego y solicitud, esa atención al presente y a sus revelaciones provisionales, distingue a quien ha pasado por la muerte. La desaparición de todas las referencias, y el desencanto de todo aquello en que se cifraba la identidad, constituye una lección de docilidad a las cosas, por eso Lázaro aprende a amoldarse a su perímetro impregnado de tiempo y de vida. Como el campesino, como el animal doméstico, como el tacto en fin, se apega a la entrañable materialidad —desnuda de certezas imaginarias—, sabiendo que fuera del mundo el milagro no puede esperarse. Además, es capaz de percibir la certidumbre, así sea provisional, del presente. Atenerse al tacto significa despojarse de certezas que provienen de la identidad que no resiste la prueba de la muerte, para ingresar en el dominio del desconocimiento, sobre todo en lo que se refiere a uno mismo. El eje de la percepción se desplaza de la vista al tacto porque la primera está imbuida en las expectativas que refuerzan la identidad del sujeto, mientras que el segundo contrarresta la tendencia a postergar el presente a favor del futuro. Como se señala en “El resucitado”, Lázaro encuentra su lugar en el anonimato pues ha sido despojado de los escenarios de que dependía su identidad<sup>41</sup>. Por ello, es capaz de percibir en la salida del sol, el más ordinario de los fenómenos, el vestigio milagroso:

---

<sup>41</sup> En la sección que reúne la “Poesía dispersa o inédita” de las *OCI*, se encuentra un apartado que se titula “Del ciclo de *Poema a Lázaro*”, donde aparecen dos poemas no publicados que versan sobre el tema de Lázaro: “Yacía entre los melancólicos” y “Ni el gimoteo de las mujeres” (puesto que carecen de título se identifican en dicha edición mediante el primer verso colocado entre corchetes). Como se ha desarrollado en este capítulo, en la figura de Lázaro puede reconocerse todo hombre, pues en él se descubren aspectos determinantes de la existencia: el choque brutal entre el deseo de vivir y la certeza de la muerte; el descenso repentino a la nada por el que se pone a prueba el sentido de orientación de la existencia; la defensa decidida tanto del contorno en que se habita como de los vínculos en que se cifra la verdad del propio ser. Pero no sólo por eso Lázaro resulta tan atractivo para Valente. Del episodio bíblico le impresiona también el poder de la palabra que, abriéndose paso en la oscuridad, logra que los restos exangües se ensamblen e incorporen. En “Yacía entre los melancólicos”, poema del que arranca *PL*, según se lee en una nota de Valente de que da noticia Sánchez Robayna (*OCI*, p. 920), se invierten los papeles tradicionales: en lugar de que intervenga Jesucristo, un tercero suplica “al que tenía poder” que le conceda a Lázaro la resurrección. Sin embargo, es poco probable que su grito sea escuchado pues la distancia que lo separa del tácito interlocutor es mucho mayor que el poder de su voz: “Busqué al que tenía poder: / anduve un día o una / eternidad. Me acerqué

Jamás supimos  
quién era ni  
testimonio de quién.

Nunca dijo su nombre.  
Solía contemplar  
solitario los campos,  
la faena de todos,  
la humilde tierra abierta,  
donde cada mañana  
se alzaba milagrosamente el sol (*OCI*, 139).

En Lázaro se desarrolla, en fin, el sentido de inminencia, ligado necesariamente al tacto, a la capacidad de advertir en el instante, en el perfil carente de gloria de lo concreto, la esperada revelación. No está más allá, sino aquí el misterio, en la dócil actitud de las cosas, cuyo contorno melancólico despierta la conciencia del tiempo, de la vida, lo único cierto y, a la vez, lo constantemente amenazado.

---

cuanto pude / y más aún y desde / una inmensa distancia que no podía / abarcar, desesperadamente / alzado, dije: resucítalo” (*OCI*, p. 801). En cambio, en “El gimoteo de las mujeres” se sigue la secuencia del relato bíblico: por la enérgica llamada que viene del exterior el túnel de la muerte se inunda de luz y el corazón vuelve a ser latido. Posteriormente, en “Lázaro” de *Interior con figuras* (1976) la preponderancia de la palabra se vuelve más evidente: “Al final sólo queda / la voz, la voz, la poderosa voz / de la llamada: / — Lázaro, / ven fuera. / Animal de la noche, / sierpe, ven, da forma / a todo lo borrado” (*OCI*, p. 340). Dejando de lado otras consideraciones, en este poema se destaca como definitivo y más importante elemento del episodio, el llamado en lo que tiene de contacto con la palabra. Aquí la respuesta a la palabra no se reduce al acto de incorporarse para volver al mundo, sino que se extiende al orden poético, pues el cometido de Lázaro consiste en “dar forma”. A semejanza del poeta, el destino del resucitado se juega en la relación con la palabra, que depende de la aptitud para escucharla, reconocer el trazo que marca y permanecer en sus inmediaciones. Ya se encuentran indicios de este giro en la primera poesía de Valente, donde la proximidad con la actividad poética se manifiesta en la actitud contemplativa por la que poco a poco Lázaro se vuelve a familiarizar con el contorno de las cosas, rescatándolas así de la opacidad.

## CAPÍTULO IV

### *LA MEMORIA Y LOS SIGNOS*

En *MS* se percibe un avance respecto a las resistencias y dificultades que implica articular lo real a través de la palabra —principal tentativa de la poética de José Ángel Valente—; como se anuncia en “La señal”, primer poema del libro, el corazón vuelve a latir y la “máscara del odio” se rompe. En esta nueva etapa, Valente da cuenta del margen de libertad ganado, que es proporcional al avance poético. En buena parte, el trayecto poético se traduce en superación de presupuestos, proceso no exento de ambivalencia, pues al abandonar antiguas certezas se tiene que afrontar el vacío y la aridez que son producto de la incapacidad de sustituir el anterior marco de referencias, como se muestra en “Hablábamos de cosas muertas” de la primera sección, o en “Ramblas de julio, 1964”, de la sexta. De aquí surge la necesidad de reelaborar las nociones de esperanza o fe, empresa en que desempeñan un papel importante personajes como Antonio Machado y Alberto Jiménez Fraud, quienes ayudan a descubrir en el pasado elementos dignos del crédito de que carece la historia reciente.

Por otra parte, las situaciones que entorpecen el avance guardan un nexo esencial con el declive del lenguaje, entendido como empleo de la palabra para encubrir y consolidar el engaño y la injusticia. Así, muchos poemas de *MS*, tal es el caso de la mayor parte de los incluidos en la sexta sección, se transforman en escenario de la lucha contra las formas de usurpación a través del lenguaje. Pero la adquisición de espacio libre, no sólo depende de la crítica a fórmulas que arrastran el peso de lo oficial o impuesto, sino que se relaciona también con el funcionamiento favorable del corazón. En los libros anteriores el trayecto hacia el corazón adopta la forma de ascesis; en cambio ahora, después de un trayecto largo

y difícil, el corazón actúa a pleno ritmo, movimiento del que deriva el impulso y espesor de la palabra:

Porque hermoso es al fin  
dejar latir el corazón con ritmo entero  
hasta quebrar la máscara del odio (*OCI*, 163).

La plenitud expresiva del corazón, como se señaló en el capítulo anterior, es indicio de que se ha accedido a la memoria y, en consecuencia, de que puede emerger la voz común de cuyas virtualidades depende la legitimidad de la palabra poética. Entre otros aspectos, en “La señal” el tránsito hacia el horizonte compartido con los otros se manifiesta en la combinación de verbos que expresan pasividad o abandono, por ejemplo, “dejar latir” y, más adelante, de forma más abierta, “dejarse ir, ser arrastrado”.

Mientras que en *PL*, la tarea poética se define mediante la crítica a un modelo poético — enunciada en el primer poema del libro—, en *MS* se cuenta con el territorio ganado en trayectos previos. Desde esta libertad adquirida, se eleva el corazón para marcar el ritmo.

A diferencia de los libros anteriores, sobre todo *AME*, en esta nueva etapa la muerte deja de ser la inflexión preponderante. Esto no significa que el tema desaparezca, pero no ocupa ya el lugar central. Incluso puede afirmarse que en esta tercera colección, la vida constituye el principal impulso. De hecho, este término, “vida”, o sus derivados, como “lo vivido” en “La señal”, se repite en una buena parte de los cincuenta poemas recogidos en el *MS*. A manera de ilustración, mencionaré algunos ejemplos, tomados de distintos momentos del libro.

En “El testigo” y en “Cuando en las noches”, de la primera sección de *MS*, donde el sujeto se desdobra para contemplar el pasado, la emergencia de la vida se relaciona con la esperanza y la fe respectivamente. En el primer caso, el clima de expectación sugiere que la nueva vida podría producirse: “Aguardo. / Alguien puede llegar, venir de pronto, / no sé quién, conociendo / más que yo de mi vida” (*OCI*, 164). En el segundo, se teme que por falta de fe la promesa no se cumpla: “Me quedo solo, / jadeante y desnudo, / sospechando en el fondo que era él quien pasaba / y que no tuve fe” (*OCI*, 165). La confrontación del sujeto consigo mismo adopta la forma dramatizada de la lucha con el ángel, de ahí la

alusión a la soledad que sucede al combate<sup>1</sup>. Por otra parte, la fe aparece como requisito del reconocimiento del “otro” que abre una forma diversa de ser del sujeto. No es fácil discernir qué sentido se atribuye en este contexto a la fe, pero de manera general, y a reserva de desarrollar el punto más adelante, puede entenderse como adhesión a la vida que permite advertir las manifestaciones de lo real. Ante la ruina del territorio común, la fe y la esperanza se vuelven necesarias para reanudar la relación con los otros, por lo que desempeñan un papel central en *MS*.

En “El autor en su treinta cumpleaños”, segunda sección de *MS*, al hilo del repaso que se hace de los años transcurridos se alude a la vida seis veces. En el ir y venir del presente al pasado y viceversa, para reunir imágenes superpuestas que conforman la “visión” de sí mismo del sujeto, prevalece el desánimo que produce el extrañamiento respecto a los rasgos que supuestamente conforman la identidad. En la sección cuarta, de tono íntimo, se reúnen recuerdos de infancia, y poemas de difícil clasificación, como “El puente”, donde se escenifica la cuestión del límite entre opuestos: sueño y vigilia, oscuridad y luz, lo desconocido y lo conocido. El diálogo con un misterioso sujeto que está a punto de atravesar el puente, y acaba disolviéndose en la sombra, refiere a un posible intercambio de vida y muerte, específicamente al borde en que ambos extremos coinciden. En “A Pancho, mi muñeco”, se sugiere que la proximidad con el juguete permitiría al adulto recuperar al niño que fue, única compañía adecuada para un muñeco. Sin embargo, como esto no es posible, se pide perdón al muñeco por la vida que se le ha impuesto. En la descripción que se hace de ella, se pone el acento en la duración, que se registra como mudanza constante característica de la existencia. Destaca además la persistencia de la vida como novedad que emerge una y otra vez en medio de la sucesión de circunstancias diversas: “Qué historia,

---

<sup>1</sup> El desdoblamiento a que remite el ángel aparece en varios poemas de la primera época de Valente, por ejemplo, en “El ángel” de *AME*, donde los contrincantes se enfrentan en un juego de mesa. Al respecto véase: Julián Palley, “El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente”, en Claudio Rodríguez Fer, *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1992, 312-330; y María de los Ángeles Lacalle Ciordia, “La presencia del ángel en la poesía de José Ángel Valente”, *Cuadernos del Marqués de San Adrián. Revista de Humanidades*, 1 (2001), pp. 27-45. Sobre el tema del ángel en la poesía española contemporánea, a partir de *Sobre los ángeles* (1929) de Alberti hasta Valente y sus contemporáneos, se puede consultar: José Jiménez, en *El ángel caído. (La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo)*, Anagrama, Barcelona, 1982. (Véase en particular “Ángeles de los cincuenta”, pp. 108-114).

viejo Pancho, / durar a duras penas / de un lunes a otro lunes, / de un otoño a otro otoño, / mudar la risa en llanto, / el llanto en vida nueva, / los días en más días. / Te digo que estoy vivo, / en suma. Ya me entiendes” (*OCI*, 176).

Una emocionada afirmación de la vida se encuentra en “Como la tierra seca se abre”, también de la tercera sección, poema dedicado a “María”, hija de Valente que muere a los pocos meses de nacer<sup>2</sup>. Al dolor que produce la pérdida de la niña, se antepone la sensación de renacimiento debida a su presencia: “Así has llegado. Es tiempo / de dolor. Es tiempo, pues, de alzarse. / Tiempo de no morir. / Pues has venido / cuando hasta su raíz mis huesos / la pena quebrantaba. / Así has llegado, así has venido tú, / fidelidad sin fin que me ata a la vida” (*OCI*, 180). Como marca el tercer verso citado, se entiende que la muerte se ahuyenta con la llegada de la niña, cuya deslumbrante y breve aparición afianza en el pacto que se tiene con el mundo. También en “Otro aniversario”, de la quinta sección de *MS*, la vida se asocia con la proximidad de una mujer. Por el título, modificación de “Aniversario” de *AME*, sabemos que se trata de Lucila Valente. “Aquella mujer que día a día / combatió por nosotros / y el ascua del hogar tuvo encendida. / Aquellas manos puras sobre el aire / como ala o techo de la vida” (*OCI*, 192).

Los ejemplos podrían multiplicarse, con los mencionados basta para poner de manifiesto la importancia de lo vital en *MS*, que se refleja también en el papel decisivo que desempeña la idea de resurrección en dicho libro. De ahí la orientación básica de *MS*, donde desde

---

<sup>2</sup> Sobre las circunstancias de la muerte de la tercera hija de Valente, se encuentra información en las cartas (hasta ahora inéditas) que el poeta dirige a Alberto Jiménez Fraud. Reproduzco aquí casi íntegra la carta donde, sobreponiéndose al golpe apenas recibido, Valente anuncia el suceso a don Alberto, al que se dirige como a un padre: “Ginebra 26 abril 1963. / Querido don Alberto: / Sólo dos líneas ahora. Nuestra pequeña María ha muerto esta madrugada. Durante estos meses, tan largos y difíciles, habíamos pensado muchas veces en este desenlace. En algunos momentos casi habíamos llegado a desearlo. Sin embargo, me siento ahora abrumado, vencido. Comprendo ahora que durante todo este tiempo no había hecho más que luchar con toda la fuerza de mi deseo por esta pequeña vida que acabo de perder. Es un dolor nuevo para mí. Un dolor grande y desconocido. / Quería que usted y doña Natalia, a quienes sentimos tan asociados a todo lo que queremos, lo supieran enseguida. Por eso pongo estas líneas. Emilia está en Madrid, es decir, salía hoy de Madrid donde había pasado diez o doce días. Ella no sabe nada. / [...] / Reciban usted y doña Natalia todo el afecto de / José Ángel Valente”. Por su dedicatoria, “A María”, y también por referirse a un encuentro súbito y renovador, se puede incurrir en el error de considerarlo como poema amoroso; sin embargo, no se incluye en la cuarta sección, que agrupa el material erótico, lo que bastaría para advertir que trata de un asunto distinto.

distintos ángulos se busca acceder a lo real que, como se verá, en ciertos momentos se identifica con la verdad. Sin embargo, no siempre es posible superar las distorsiones que arrastra el lenguaje. Como se muestra en “No puede a veces”, antepenúltimo poema de *MS*, en ocasiones el “canto” se frustra. Para expresar la imposibilidad del canto, se utiliza el un verbo característico en *MS*, “alzar”, acción que en algunos contextos se identifica con el ejercicio poético:<sup>3</sup>

No puede a veces alzarse al canto lo que vive.  
[...]  
Cuanto aun debiera nacer parece  
negarse al tiempo. (*OCI*, 126).

Por vía indirecta, al referir en qué consiste el fracaso poético, estos versos ponen de manifiesto la función de la poesía, que consistiría en articular verbalmente “lo que vive”. Esta operación consiste en procurar el nacimiento, con lo que se acentúa la orientación vital a que me ha venido refiriendo. Al respecto, se reconocen en *MS* dos esquemas básicos, ambos referidos a la oposición que existe entre muerte y vida. De un lado, se sitúa la vida debilitada por la rutina, la mentira, el miedo, entre otros aspectos que “engendran muerte”, fórmula paradójica mediante la que se señala un proceso destructivo y también el absurdo de algunas situaciones pues el verbo “engendrar” se sitúa en el extremo opuesto a la muerte<sup>4</sup>. Reduciendo la existencia a un estado permanente de apatía y servidumbre, esta modalidad de la muerte se asocia con la disminución de la libertad y con la inercia. De otro, se encuentra la dialéctica de vida y muerte por la que se avanza en dirección de lo desconocido, relacionada con la aceptación de la finitud y del carácter meramente provisional de las imágenes a que se asocia la identidad. Este contacto con la muerte produce el efecto contrario al antes descrito. En lugar de fijar la existencia, permite dejar

---

<sup>3</sup> En las conclusiones de este trabajo se vuelve sobre este punto.

<sup>4</sup> El mismo juego conceptual se advierte en el uso del verbo “desengendrar”, que se entiende como una forma de propagar la muerte. El procedimiento alcanza su nota más violenta en “Corona fúnebre”, poema escrito a propósito de la muerte de Franco: “De la muerte nos diera innumerables versiones. / Padre invertido: nos desengendraba. / Viva la muerte, en círculo dijeron / con él los suyos. / Viva, con él, al fin la muerte. / La muerte, sus bastardos, sus banderas” (*OCI*, 833). Publicado en *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, 46-48 (julio-dic.) 1975.

atrás formas caducas de vida. Por su radicalidad, a este proceso se le denomina nacimiento, con lo que indica que no hay antecedencia —en el sentido de causa y efecto— entre el nuevo estado y el que le precede. La muerte así no se acumula, por decirlo de manera gráfica, sino que significa un salto que libera de condicionamientos. Del aniquilamiento se sigue la resurrección, o lo que es lo mismo, la muerte coincide con el nacimiento.

## **1. Verdad y acto: acción**

En relación con la verdad, en *MS* se introduce un nuevo elemento. Se trata de la cuestión del acto o de la acción, término que abarca significaciones de diversa índole, entre otras el compromiso político social, como lo muestra el poema “John Cornford”, por citar sólo un ejemplo. En los primeros libros, la verdad, lejos de reducirse a esquemas teóricos, depende de los trayectos mediante los que la existencia se desarrolla. De modo semejante, la acción o el acto representa en *MS* el aspecto vital inseparable del ejercicio poético. Esto no se limita al sentido tradicional de coherencia, es decir, de conformidad entre palabras y hechos. El vínculo entre palabra y acto remite a la aparición del “héroe” que protagoniza lo que acontece en el poema. Al incluir tal figura, se vuelve patente que la empresa poética es, sobre todo, hazaña de la libertad —aventura de orden ético— y no sólo proeza retórica. La fisonomía del héroe no se conoce de antemano, sino que se esboza precisamente a lo largo del recorrido poético, con el que coincide. Por las exigencias de la poética de Valente, orientada hacia la supresión de lo individual, hacia el empobrecimiento, no se puede atribuir al héroe proporciones épicas. Sin embargo, se recurre a este término porque la figura que se pretende dibujar no surge del plano psíquico, al menos no de modo principal, sino que se hunde en estratos de la memoria donde lo individual y lo colectivo convergen. La austera expresión de Valente oculta en cierta medida el carácter heroico que en *MS* se atribuye a la empresa poética. Con todo, si se aísla el término de connotaciones gloriosas puede advertirse esta figura. La actitud de que es expresión “La señal”, así como los enfrentamientos a que se alude tanto en la segunda como en la tercera sección del libro, muestran con suficiente claridad las peripecias por las que el héroe atraviesa en su camino hacia la palabra. Dicha empresa depende de la acción, término que se aproxima a lo que he

venido llamando trayecto, es decir, avance respecto de situaciones estáticas. La aspiración a la pureza supuesta en la tentativa heroica, se traduce en combate con significaciones instituidas, ya sea en el plano personal o en el social. En *MS* se tiende a aproximar la palabra y la acción. Lo que supone explorar la fuerza que le es propia. Este poder del que la palabra es portadora, excede el plano individual: no recibe el empuje del exterior, sino que lo imprime, actuando así con cierta autonomía. Algunas expresiones de Valente relativas al comportamiento que la palabra exige, por ejemplo, la necesidad de “comparecer ante ella”, lo que da idea de dar cuenta o respuesta a un agente de mayor rango, se explican a partir de esta visión por la que se le atribuye una “virtud” que por sí misma despliega. La palabra es algo vivo, con impulso propio que puede llegar a ser incontenible.

Para desarrollar de forma completa el tema de la acción en *MS*, resulta necesario aproximarse a la cuestión de la esperanza que, en sus diversas modalidades, respalda el acto y permite que se prolongue en el tiempo, como se desarrolla en lo que sigue.

Llevado a sus últimas consecuencias, el deseo de unir vida y obra —de raigambre romántica— obligaría a suprimir la distancia entre escritura y ser: empresa de orden titánico a que se alude en el epígrafe de *MS*, donde no es difícil reconocer el timbre de la tentativa heroica: se habla de “combate”, “arrancar”, “lucha”, “esfuerzo”, de defensa “hasta la muerte” y, finalmente, del arte como hazaña. En *Punto cero* y, más adelante, en el primer volumen de las *Obras Completas* que reúne la obra poética de Valente, desaparece el epígrafe, recogido supuestamente de un “Diario anónimo”. Para ilustrar el sentido heroico al que me he referido, de un lado, y para señalar la función que se atribuye a la poesía, de otro, no está de más reproducirlo, pues ilustra acerca del heroísmo que se atribuye a la empresa poética:

Era necesario haberse sumido en un combate oscuro contra la obstinación de lo no manifiesto para arrancar a las palabras un fragmento de forma, de significación o de sentido. A veces confundíamos la lucha o el esfuerzo mismo con la realización o el hallazgo. Y debíamos recomenzar acaso más desposeídos que nunca (*OCI*, 908).

En este primer párrafo, los posibles logros de la palabra aparecen de forma negativa. La dura pelea, que se traduce en la oscura inmersión en lo “no manifiesto”, arroja resultados fragmentarios. De tal diagnóstico se desprenden al menos dos postulados. El primero se relaciona con la idea negativa del avance, fundamental en la poética de Valente. El hallazgo

se presenta como ganancia respecto a lo que permanece inalcanzable, pues consiste en la expresión de lo “no manifiesto”, que obstinadamente se retrae. Se trata del breve parpadeo, lejano a la apoteosis, rescatado de lo permanentemente oscuro.

El segundo postulado remite al carácter de la batalla que se libra, asunto sugerido en el título del libro, donde los “signos” se yuxtaponen a la “memoria” por medio de la conjunción “y”, que parece unirlos pero que también abre otras posibilidades, como la de una relación deseada pero que resulta problemática. En efecto, el combate se produce en el campo del lenguaje y, por paradójico que parezca, “lo no manifiesto” y las palabras se sitúan de un lado, mientras que “forma”, “significación” y “sentido”, aparecen de otro. Es menester evitar la tentación de oponer estos extremos de forma esquemática, a la manera de contrarios como la luz y la oscuridad, o lo positivo y lo negativo. Si bien es cierto que vida y palabra tienden a sustraerse a la forma, también lo es que gracias a su virtualidad se orientan a la transparencia. De modo semejante, sin la significación o sentido la experiencia no podría articularse, pero sería un error asimilar estos términos a una evidencia total, ya que se reducen, es preciso insistir en ello, al chispazo antepuesto a la oscuridad que prevalece. A la vista de este juego dialéctico, se entiende la importancia que adquieren en la poética de Valente la nada, el vacío, la noche, la muerte y la desposesión; vocablos que tienen en común el desconcierto ante los signos que fluctúan, la inquietud de una situación en que se espera y recibe la luz, pero sólo de forma provisional.

En la segunda parte del epígrafe se alude a la necesidad de “defender hasta la muerte” “lo inmediato”. El término resulta intrigante. De “lo inmediato” puede decirse que se identifica con el más urgente de los requerimientos, puesto que se defiende hasta la muerte. De hecho, la propia vida llegaría a sacrificarse en beneficio de la “vida” que se le atribuye:

Lo inmediato, aquello cuya vida debíamos defender hasta la muerte, buscaba en nosotros su representación o su nombre. Pero para incorporarlo y asumirlo nuestro tiempo era el de la tortuga que al fin alcanza a Aquiles. Ese aparente imposible es la razón y la pasión del arte (*OCI*, 908)<sup>5</sup>.

¿A qué puede referir dicha “inmediatez”? Sin perder de vista la complejidad que encierra esta noción, puede avanzarse que refiere a lo real o realidad, y a conceptos afines

---

<sup>5</sup> Zenón de Elea formula esta célebre aporía de modo inverso: es Aquiles quien no alcanza a la tortuga.

como la vida o el mundo —entendido como horizonte indeclinable—; y a la tierra —en la acepción de medio a que el hombre pertenece<sup>6</sup>. El rescate de “lo inmediato” se transforma en el objetivo de la lucha poética. Así, la verdad de esta poesía no se traduce en postulados abstractos, sino en la recuperación del mundo, de la vida, que por distintos motivos, se escapan de las manos. Sin el ejercicio de la libertad, no puede cumplirse dicha tarea. De ahí la propuesta de *MS*: disminuir la distancia entre poesía y acto, como se pone de manifiesto en “John Cornford, 1936”, poema que se comenta más adelante. Como se ha repetido a lo largo de este trabajo, Valente intenta insertarse plenamente en el horizonte temporal. Además, la inmediatez también se asocia con el “ahora”, modalidad temporal que remite tanto al “instante”, entendido como ofrenda efímera pero invaluable, como al “presente”, que señala la atención activa al entorno histórico.

Por otra parte, “lo inmediato” por lo que se pelea reclama “nombre” o “representación”. De forma general, y como se mencionó anteriormente, el nombre no se relaciona exclusivamente con la identidad, sino que remite a la facultad de la poesía para rescatar o dar vida a lo que yace oculto o sumergido. Así, lo inmediato pasa a ser la tarea misma de la poesía. En cuanto a la representación, sinónimo de nombre en este contexto, implica articular verbalmente la realidad que se arrebató de lo oculto. No se confunda con la representación en el sentido de elaborar artificialmente un modelo, donde la semejanza resulta decisiva. Siguiendo en esto a Machado, la lucha de Valente se centra más en suscitar una presencia que en reproducir un objeto. Como se sabe, la crítica a la “representación” en poesía es un tema de Juan de Mairena, quien la opone a “presencia” como lo natural se opone a lo artificial. Para Machado, se trata de la disyuntiva poética capital: en lugar de “construir”, como sucede desde su perspectiva en el barroco, el poeta debería suscitar la presencia de las cosas. De la negativa a permanecer en el solipsismo de la filosofía moderna, clave del pensamiento de Machado, se deriva esta actitud ante la poesía: así como

---

<sup>6</sup> A reserva del estudio más detallado que esto exige, se puede conjeturar que este conjunto se aproxima a lo que más adelante se denomina “materia”. Desde esta perspectiva, la aspiración a la “pureza”, si ésta se entiende como énfasis en lo espiritual en detrimento de lo sensible, no se descubre en la poesía de Valente. Además, se admiten e incorporan los elementos contradictorios del mundo, no sólo su vertiente de armonía.

el otro no debe reducirse a la propia mirada, aunque sea idílica, el poema tendría que poder acoger la realidad sin perder la vibración propia de lo vivo<sup>7</sup>.

Así, la lucha poética por hacer emerger lo inmediato no se resuelve por medio de la construcción o copia. Utilizada como sinónimo de representar, la segunda acción a que se alude en el epígrafe, esto es, la búsqueda del nombre, describe con mayor exactitud el ejercicio poético.

Como ya se dijo, en ediciones posteriores Valente excluye el epígrafe de *MS*, quizá por considerarlo como explicación demasiado programática de la colección de poemas. En todo caso, el texto compendia sus inquietudes de ese momento respecto a la poesía. Además de los aspectos comentados, es necesario subrayar, por la importancia que adquiere posteriormente en la poética de Valente, que en la lucha por la inmediatez, incluso cuando el sujeto resulta victorioso, los resultados son fragmentarios: no se obtiene la forma o el sentido, sino fragmentos de sentido o de forma. La distinción esclarece el título del libro, que en una primera aproximación remite al nexo entre la articulación verbal —el “signo”— y la memoria. Sin embargo, el signo aquí no se reduce al orden lógico en que la palabra se inserta, sino que tendría que entenderse de manera más amplia. De un lado, el signo se asocia de forma específica a la palabra poética, de otro, alude a la acepción de llamada, señal o indicación, modos de significar que aúnan la brevedad, lo súbito y la sugerencia no del todo explícita y que, por tanto, requiere de interpretación —al igual que la “cifra”, a la que desde este punto de vista el signo también se aproxima. No en vano, el primer poema del libro, situado aparte de las secciones que lo constituyen, se titula precisamente “La señal”. Tanto por su carácter emblemático, como por el tipo de expedición que registra, “La

---

<sup>7</sup> Por su interés en la discusión acerca de las relaciones entre poesía y realidad, reproduzco aquí de forma extensa la disquisición de clase en que Juan de Mairena elabora su crítica a la representación: “La palabra *representación*, que ha viciado toda la teoría del conocimiento —habla Mairena en clase de Retórica—, envuelve muchos equívocos, que pueden ser funestos al poeta. [...] Claro es que al objeto de la conciencia se le atribuye el poder milagroso de ser consciente, y se da por hecho que *una imagen en la conciencia es la conciencia de una imagen*. De este modo se esquivo el problema eterno, que plantea una evidencia del sentido común: el de la absoluta heterogeneidad entre los actos conscientes y sus objetos. A vosotros, que vais para poetas, artistas imaginadores, os invito a meditar sobre este tema. Porque también tendréis que habéroslos con presencias y ausencias, de ningún modo con copias, traducciones ni representaciones” (Antonio Machado, *Juan de Mairena I*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, Madrid, 1998, p. 83).

señal” introduce las principales líneas de *MS*, lo que a la postre permitiría conjeturar que ante este aviso cargado de fuerza e ilustrativo de lo que sucede en el libro, el lema original se vuelve innecesario.

La pugna mediante la que se va trazando el contorno del héroe en *MS*, adopta distintas formas a lo largo del libro. Sin embargo, en el poema inicial, “La señal”, el tono es de conquista: aun cuando la batalla está presente, el sujeto aparece como encumbrado en una situación adquirida después de mucho esperar, periodo al que se alude en el primer verso con el “al fin”, y en el sexto, con “larga espera”. Visto desde las coordenadas espaciales, este inicio lanza —sin preámbulos— a lo alto. En este sentido, “La señal” está escrito “desde arriba”; esta perspectiva ascendente marca el tono de la primera estrofa y se vuelve explícita en la final, cuando el sujeto manifiesta que la señal esperada podría aparecer en lo alto y coincidir con la salida del sol. El carácter augural del poema se confirma con la irrupción del día: “Arriba rompe el día. / Aguardo sólo la señal del canto./ Ahora no sé, ahora sólo espero / saber más tarde lo que he sido” (*OCI*, 163).

El clima de inminencia no desaparece en este último momento. La espera previa a la adquisición del estado encumbrado del inicio se duplica en este momento, ya que media un tramo entre el “ahora” de la identidad ignorada pero hacia la que se avanza gracias a la espera misma, y el saber que se desplaza a un “mas tarde” indefinido y que se asocia con la actividad a que dará lugar la señal. Ahora bien, las dos fases de espera parecen ser distintas: mientras que en la primera, previa a la irrupción de la señal, predomina la soledad, en la segunda, la proximidad del canto resulta alentadora en lo que se refiere al cumplimiento del propio ser en términos de autoconocimiento. De hecho, la singular dificultad de la primera fase de espera, vuelve necesaria la “fe”, según se menciona en el séptimo verso, para acceder al estado de encumbramiento del inicio.

Por otra parte, a la pregunta sobre el origen de la señal, cabe dar una respuesta doble: de un lado, el “del” precedente a “canto”, puede indicar que es el canto mismo el que la envía; de otro, esa misma estructura gramatical sugiere que la señal marca el inicio del canto, a la manera de una orden por la que el proceso de escritura da comienzo. Además, como antes ya se ha comentado, en la poética de Valente, el “canto”, en abstracto, remite a la participación en el ejercicio poético de los otros, a los que se asocia así con la aparición de la señal.

Por su compleja estructura, “La señal” da cuenta de trayectos diversos y en dirección opuesta. El impulso ascendente tanto del estado adquirido del principio como de la mirada atenta a la señal, paradójicamente, pasa a ser condición del movimiento descendente de la segunda y cuarta estrofas, donde mediante la repetición del verbo “caer”, se representa el descenso al elemento informe, “fondo oscuro”, en que es preciso sumergirse para vencer “la sordidez de lo vivido”, proceso paralelo a la ruptura de la “máscara de odio” a que se hace referencia en la primera estrofa:

Porque hermoso es caer, tocar el fondo oscuro,  
donde aún se debaten las imágenes  
y combate el deseo con el torso desnudo  
la sordidez de lo vivido (*OCI*, 163).

En este contexto, el calificativo “hermoso”, no utilizado en los libros anteriores, remite tanto a lo estético, relacionado con el esplendor de la batalla, como a lo moral. Y es que el estado adquirido, la disposición favorable al reconocimiento de la señal, se relaciona, como se señala en la tercera estrofa, con el esfuerzo por recuperar la vida. Así se recuerda la carencia respecto de lo que supuestamente se dispone, pues generalmente la vida se toma como condición previa de todo lo demás. Sin embargo, considerarla de este modo implica desconocer el movimiento de que es figura Lázaro, es decir, la serie de sucesivas resurrecciones que son necesarias para recuperar, una y otra vez, el mundo. Según este esquema, la realidad o lo real no se entienden de modo tosco, a manera de cosas de que se puede echar mano en cualquier momento, sino a partir de múltiples trayectos cuya culminación vendría a ser, precisamente, la acción libre, como se indica en la tercera estrofa del poema:

Tal vez la soledad, la larga espera,  
no han sido más que fe en un solo acto  
de libertad, de vida (*OCI*, 163).

En tanto que apertura de *MS*, “La señal” marca la pauta de lo que viene después. Se trata de una enérgica afirmación del acto, noción que ocupa un lugar central en este libro y que se relaciona con distintos aspectos de la poética de Valente, entre otros, el trayecto, la complementariedad de pasividad y actividad, el impulso de acciones como la fe o la

esperanza. A través de estos desplazamientos, en “La señal” aparece, de un lado, la vertiente ética de la escritura en cuanto empresa de la libertad. De otro, se remite a la receptividad poética que impide considerar el lenguaje como un material ya configurado, evitando así que contenidos previos condicionen la expresión, lo que a su vez anularía la búsqueda de lo “no manifiesto” a que se alude en el epígrafe de *MS*.

Presente ya en el título del primer libro de Valente, la “esperanza” reaparece en “La señal” como elemento determinante en la lucha por abrirse camino de la palabra poética. ¿Qué significado se le puede atribuir? Más que darle un sentido único al término, resulta más útil repasar, sin ánimo de ser exhaustivo, el lugar de la esperanza en la tradición literaria española reciente<sup>8</sup>. Como se comentó en el capítulo dedicado a *PL*, Lorca y Cernuda, entre otros, se interesan por Lázaro, figura que atraviesa por distintas metamorfosis a partir de la poética de sendos autores. Por otra parte, dicha inquietud se

---

<sup>8</sup> En un contexto más cultural que literario se inscribe el libro de Pedro Laín Entralgo *La espera y la esperanza: Historia y teoría del esperar humano*, Revista de Occidente, Madrid, 1962. Con todo, conviene tenerlo presente, pues los temas ahí desarrollados son materia de la discusión del momento. Además, una de las partes medulares del estudio se dedica al tema de la esperanza en Unamuno, cuyo repertorio de nociones reseña José Olivio Jiménez: “He aquí, siguiendo a Laín, un apretadísimo inventario de la temática temporal en la poesía de Unamuno: la relación entre *tiempo* y *eternidad*, vistos ambos como contradicción o como vinculación mutua de uno y otra; la inexorabilidad humana de la vivencia del tiempo, o la probable supresión transitoria de esa vivencia; la visión última del tiempo como ‘forma misteriosa’ del dolor del hombre; otra manera de contradicción que supone el intuir la existencia toda como un puro presente frente a la terca convicción de cuán inconsistente es ese mismo presente y de que la única realidad posible es el futuro; la función salvadora de la memoria y la imaginación en el trágico dilema de nuestro mutante destino; y, en suma, la importancia que en su poesía tienen, como temas y como móviles del lirismo, dos operaciones que se nutren esencialmente de tiempo: el recuerdo y la esperanza” (*Cinco poetas del tiempo. Vicente Aleixandre. Luis Cernuda. José Hierro. Carlos Bousoño. Francisco Brines*, 2ª ed. aumentada, Ínsula, Madrid, 1972, p. 17). Pedro Laín Entralgo es una figura representativa en los años que pasa Valente en Madrid, como señala en su reseña —escrita cuando sólo contaba con 25 años— del ingreso de Rafael Lapesa en la Academia de la Lengua Española: “La presencia de ambos —Lapesa y Aleixandre—, la presencia, en discretísimo lugar, de Pedro Laín, académico electo, nos hacía prestar un íntimo voto de adhesión a la vieja institución nutrida en los últimos años por valores verdaderamente representativos de nuestra vida cultural actual” (“Rafael Lapesa, en la Academia de la Lengua”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 53 (1954), p. 231).

manifiesta de forma muy señalada en la obra de Miguel de Unamuno<sup>9</sup>. Como se sabe, Unamuno se enfrenta a la muerte, a su propia muerte, como evento inconcebible. El hecho de que la muerte no se pueda refutar no resta fuerza al asombro, mejor dicho, al escándalo que le produce saber que va a morir. Así lo afirma en “El hambre de inmortalidad”, tercer capítulo de *El sentimiento trágico de la vida*:

No podemos concebimos como no-existiendo. [...] Si al morírseme el cuerpo que me sustenta, y al que llamo mío para distinguirlo de mí mismo, que soy yo, vuelve mi consciencia a la absoluta inconsciencia de que brotara, y como a la mía les acaece a las de mis hermanos todos en humanidad, entonces no es nuestro trabajado linaje humano más que una fatídica procesión de fantasmas, que van de la nada a la nada<sup>10</sup>.

De la incredulidad acerca de la muerte, surge en Unamuno el debate entre la razón y la fe. Para la primera, la finitud se impone como verdad que no admite réplica. En cambio, la fe, entendida como afirmación heroica de la voluntad, antepone la afirmación de la vida a los datos de la razón. De ahí el combate agónico de que deriva el carácter trágico de la existencia. Sin desarrollarse estrictamente en el ámbito de lo teológico, el tema admite derivaciones religiosas, como la “creación” de Dios por parte de la fe, con el objeto de sostener la creencia en la posibilidad de lo imposible. Entre otras formas de trascendencia, Unamuno señala la necesidad de la carne de propagarse que responde a su propia ley de subsistencia. Sin embargo, la pervivencia de lo carnal no se reduce al horizonte terrestre. Recordando el dogma cristiano de la resurrección de la carne, Unamuno aclara que su

---

<sup>9</sup> Valente publica en *Ínsula* en 1964 un ensayo sobre Unamuno: “Notas para un centenario” que forma parte de las *Las palabras de la tribu*. La importancia que en ese artículo se concede a la cuestión del ritmo no se reduce a cuestiones técnicas. Valente señala con agudeza que el rechazo de Unamuno al “tamborileo”, esto es, a esquemas poéticos recurrentes en la poesía española que se caracterizan por la monotonía, alcanza también a la inercia intelectual, anímica, social y política, de que estas formas son expresión: “He aquí la autoridad del tambor, el acompasado lastre monótono de lo tradicional vacío, ahogando la sustancia íntima, el hilo cordial del pensamiento poético, el ritmo. Pero la conciencia de ese fenómeno fue en Unamuno mucho más extensa. Tanto, que pudo alzarla violentamente contra todo un orden social, intelectual y moral, no poseedor sino poseído de fórmulas, de dogmas, de rutinas” (“Notas para un centenario”, en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI de España, Madrid, 1971, p. 235).

<sup>10</sup> *Del sentimiento trágico de la vida*, introducción de Ernst Robert Curtius, Porrúa, México, 1999, p. 23 y p. 25.

voluntad de sobrevivir no se reduce a un vago orden superior de conciencia, sino que remite al rescate de su yo entero, que incluye necesariamente el cuerpo. La forma mística del pensamiento, opuesta al conocimiento racional, depende directamente del papel de primer orden que Unamuno otorga a lo carnal. Así, conocer se identifica con engendrar, lo que equivaldría a internarse en lo otro, aptitud sin la cual tanto la lectura como la escritura resultan ineficaces y contribuyen al “entontecimiento” general—según expresión frecuente en Unamuno— en lugar de ensanchar el propio horizonte<sup>11</sup>. En esta misma línea se sitúa el curioso comentario de Unamuno a la frase con que Jean Cassou lo retrata: “se detiene en todos los puntos de sus lecturas”. Comentario basado en el pasaje del *Apocalipsis* donde Juan recibe la orden de comer un libro<sup>12</sup>, que sirve a Unamuno para distinguir la actividad del espíritu, que consistiría en alimentarse de la carne de la letra para incorporarla también carnalmente, de lo que se podría denominar acopio de información. Así, al relacionar el conocimiento con el problema de la intersubjetividad, Unamuno se desplaza al ámbito de lo poético, ya que esta modalidad del lenguaje requiere de capacidad de acogida, tanto por parte de quien lo genera como por la de sus destinatarios:

Cuando uno de esos lectores impenetrables, de esos que no saben comerse libros ni salirse de sí mismos, me dice después de haber leído algo mío: “¡no estoy conforme!, ¡no estoy conforme!”, le replico, celando cuanto puedo mi compasión; “y qué nos importa, señor mío, ni a usted ni a mí el que no estemos conformes”. [...] Lo propio de una individualidad viva, siempre presente, siempre cambiante y siempre la misma, que aspira a vivir siempre —y esa aspiración es su esencia— lo propio de una individualidad que lo es, que es y existe, consiste en alimentarse de las otras individualidades y darse a ellas en alimento. En esa consistencia se sostiene su existencia y resistir a ello es desistir de la vida eterna<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Esta conclusión es glosa del sentido carnal que se da en algunos pasajes de la Biblia al conocimiento: “Conocer es, en efecto, engendrar, y todo conocimiento vivo supone la fusión de las entrañas del espíritu que conoce y de la cosa conocida. Sobre todo si la cosa conocida es otro espíritu [...]”, Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo*, Porrúa, México, 1999, p. 200.

<sup>12</sup> “La voz que yo había oído en el cielo, de nuevo me habló y me dijo: Ve, toma el libro abierto de mano del ángel que está sobre el mar y sobre la tierra. Fuíme hacia el ángel diciendo que me diese el librito. Él me respondió: Toma y cómelo, y amargarás tu vientre, mas en tu boca será dulce como la miel” (Ap. 10, 8-9).

<sup>13</sup> “Comentario”, en *Cómo se hace una novela. La tía Tula. San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, “Retrato de Unamuno” por J. Cassou, Porrúa, México, 2004, (p. xxiii).

Aparte de las mencionadas, Unamuno explora distintas posibilidades de supervivencia, por ejemplo, el desafío al tiempo a través del nombre, es decir, el tópico clásico de la inmortalidad a través de la fama. En un giro inesperado, Unamuno relaciona esta sed de permanecer a través de la memoria con la discordia primordial que pesa sobre el linaje humano. Así aparece Caín, cuyo crimen se debe a la lucha por apropiarse de la memoria divina<sup>14</sup>.

El conflicto central del pensamiento de Unamuno, la necesidad desesperada de sobrevivir a pesar de la patente finitud humana, sitúa la cuestión de la esperanza en el terreno a que propiamente pertenece: la disyuntiva entre la definitiva desaparición y la posibilidad de alguna forma de permanencia<sup>15</sup>. Este dilema se transforma en telón de fondo de *AME* en lo general, y en la pregunta decisiva de “Serán cenizas”, en lo particular. Si el sentido de la esperanza se revela ante la proximidad de la muerte, lo mismo ocurre con la desesperación, cuyo origen estaría en la impotencia frente a la finitud, que en el caso de Valente no se limita al propio ser, sino que resulta igualmente dolorosa respecto a los seres queridos<sup>16</sup>. Por ello, el rescate de la propia vida gracias a la memoria de los otros,

---

<sup>14</sup> Tanto Unamuno como Machado trasladan la historia de Caín a la situación española, y concluyen que el “pecado” español por excelencia es la envidia. “¡La soledad! La soledad es el meollo de nuestra esencia, y con eso de congregarnos, de arrebajarnos, no hacemos sino ahondarla. Y ¿de dónde si no de la soledad radical, ha nacido esa envidia, la de Caín, cuya sombra se extiende —bien lo decía mi Antonio Machado— sobre la solitaria desolación del alto páramo castellano? Esa envidia, cuyo poso ha remergido, que no es sino el fruto de la envidia cainita, esa envidia que nace de los rebaños sometidos a ordenanza, esa envidia ha hecho la tragedia de la historia de nuestra España. El español se odia a sí mismo” (*ibid*, XVIII-XIX). Esta afirmación se repite sin mayor examen. Sin embargo, no parece evidente que un pueblo esté genéticamente inclinado a la envidia, sentimiento o actitud inseparable de lo humano. A falta de un análisis más detenido del tema, encuentro cierta extravagancia en tal diagnóstico.

<sup>15</sup> Aunque, desde la perspectiva teológica, previo al tema de la resurrección se sitúa el de la salvación. La esperanza tiene por objeto principal la confianza en que pese a la dificultad extrema que implica salvarse, con la ayuda de la gracia esto será posible. Como se sabe, se trata de un asunto crucial en el pensamiento de Lutero. En cambio, la esperanza en Valente se refiere al rescate por medio de la memoria de los desaparecidos, y también a las posibilidades de la poesía para abrir el futuro.

<sup>16</sup> A la inquietud por la muerte de los otros se deben los desvelos infantiles de Valente, según relata en la respuesta que escribe acerca de los “sueños que de niño prefería”: “Los sueños no se prefieren Milagros Polo; nos prefieren o nos escogen. [...] el niño soñaba el no morir de todos y el sueño tomaba la forma de una plegaria elevada al que se sabía señor de la vida y de la muerte. Pero si su plegaria no fuese oída, por si el

comprende también el atesoramiento de rasgos mínimos mediante los que se ofrece una versión fidedigna, contrapuesta a las consignas sociales, de personajes familiares, como puede ser, por ejemplo, el padre. La memoria se desliza así al plano íntimo, rehuendo el tono oratorio propio de las grandes realizaciones históricas. La comparación con Unamuno resulta útil para precisar el significado de la esperanza en *MS*. A diferencia de Unamuno, quien, aun balanceándose en la nada, aspira a vivir por siempre e intenta aproximarse a lo absoluto, Valente, en empeño igualmente agónico, trata de resistir la amenaza de la muerte afirmando el mundo y la posible reunión entre los hombres.

La expectativa de una situación mejor o ideal es otro de los aspectos fundamentales de la esperanza. Se trata del plano escatológico, que en la tradición occidental se identifica con la instauración del reino de Dios, momento que rebasa la historia pero que, desde la perspectiva política y social, se interpreta también como el triunfo sobre la injusticia.

En “No mirar”, poema que abre la tercera sección de *MS*, a la esperanza del reino donde, superadas las limitaciones de la existencia finita, se alcanzaría un estado perfecto, se antepone la evidencia de este mundo<sup>17</sup>. El poema evoca la respuesta de Cristo a Pilatos: “mi

---

sacrificio brutal fuese de algún modo exigible, el niño pedía que la muerte al menos no llegara nunca o sólo en un remoto o casi no posible término a quien él más amaba”. Como se relata a continuación, nada se obtiene mediante este forcejeo nocturno, en que hay atisbos del episodio de la lucha con el ángel que se recrea en *AME*: “Negociaba así con este dios oscuro la vida y la muerte en un sueño o combate que solía durar hasta el alba. Y un día, al alba, murió, casi antes de nadie, aquella a quien más amaba” (Milagros Polo, *José Ángel Valente. Poesía y poemas*, Narcea ediciones, Biblioteca del Estudiante, Madrid, 1983, 23-24).

<sup>17</sup> En vez de la decidida afirmación de la tierra señalada, para Santiago Daydi Tolson en “No mirar” la situación de la existencia se percibe como un límite que es preciso aceptar, pero porque no queda más remedio. De esto no sigue necesariamente, como aquí se suscribe, el redescubrimiento apasionado del horizonte terrestre. Con base en los versos tercero y cuarto del poema “si no estuviera en una jaula / aprisionado por mis ojos,” (*OCI*, 172), Daydi Tolson se refiere a la impotencia que se experimenta ante la propia condición: “La imagen de la jaula, cuyos límites de prisión son los ojos, insinúa que se considera como valor positivo, o deseable, la libertad en otro orden imposible”. En otro momento del trabajo, vuelve a señalar este aspecto aludiendo a la tercera estrofa del poema: “la estrofa siguiente cubre una sola oración condicional valoradora del hombre; es la enumeración sumaria de las debilidades que hacen del hombre un ser de este mundo. El tono es de dolorida constatación y significativamente expone un motivo secundario presente en otras composiciones del autor: la condición del hombre terrenalmente limitado [...] Al hablar de ‘cuerpo’ Valente insiste en la consideración material, de objeto, reforzada por el adjetivo ‘si mi *cuerpo insepulto* no tuviese’. Este, referido normalmente al cadáver, cobra aquí significación metafórica y modifica el sentido

reino no es de este mundo”<sup>18</sup>; el cuestionamiento de su soberanía se transforma en oportunidad para establecer de forma taxativa la primacía de lo eterno sobre lo temporal<sup>19</sup>. Según la enseñanza evangélica, la esperanza remite a la consistencia de un orden no sujeto a la corrupción. En contraste, el sujeto afirma: “Si mi reino no fuera de este mundo”, como contrapunto de lo señalado en el título “No mirar”; afirma que en caso de no pertenecer a la tierra podría prescindir de la vista, es decir, del registro de la miseria, el dolor y la muerte, pero como su mundo es precisamente este “reino de ceniza al alcance del viento”, no puede desentenderse de sus contornos, por nimios que puedan parecer en comparación con lo eterno. En la primera estrofa, en cuyo tono se reconoce a Vallejo, gravita el dolor de todos los hombres. De modo que la queja del sujeto no parece estar suscrita individualmente, sino que a través de esas palabras se expresa el hombre mismo. Otra de las situaciones que testimonia la pertenencia a este reino frágil depende directamente de la memoria de la infancia: el llanto por la ausencia de la madre, figura que inmediatamente trae a la escena al niño vulnerable al que el sujeto ha reemplazado. Se trata nuevamente de una experiencia que rebasa al individuo, es decir, en la que puede reconocerse todo hombre:

[...]  
si mi reino no fuera de este mundo,  
si no me apalearan  
y me dieran también aceite y pan  
para tapar los agujeros hondos de la muerte  
con dolor compartido.

Si no fuese por eso y no estuviese  
al pie de la escalera todavía,  
con la ropa pequeña,  
llorando por mi madre  
ausente y otras cosas.

---

desde un tono angustiado frente a la condición mortal de lo material” (Santiago Daydi Tolson, (*Poesía social: un caso español contemporáneo*, Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 1969, p. 17 y p. 20) En este trabajo, de un lado, se elabora un notable análisis, estructural, rítmico, sonoro y de significado, de “No mirar”; de otro, se sitúa a Valente en relación con la poesía social.

<sup>18</sup> Jn. 18, 36

<sup>19</sup> El tema se desarrolla antes en “El reino”, de *AME*, pero desde la perspectiva opuesta. Ahí se cuestiona el vuelo o libertad, la mayor altura que proporciona la distancia respecto a lo terrestre. Y se sugiere que esta supuesta ligereza no es más que sujeción.

[...]

Si mi reino no fuera de este mundo,  
si no tuviese ojos  
para ver, si no fuese  
no mirar imposible... (*OCI*, 172-173).

Se afirma así que la esperanza no puede fundarse en un destino ajeno a la vida misma, sino que está puesta en la solidaridad, en la compañía y consuelo compartidos, y en la mirada lúcida que consigna la precaria situación de la existencia. La reivindicación de este “reino de cenizas”, proporciona otra pista acerca del particular realismo de Valente, recogida en el primer verso de “No mirar”: “Escribo lo que veo” (*OCI*, p. 172). No es la intención sublimar la vida, ni se trata de situarla en magnífica escenografía. Se extiende la invitación a internarse en el espectáculo del mundo, aun cuando todo lo que éste ofrece está sujeto a la muerte. Así, la decisión de “mirar” se vuelve necesaria para que la esperanza no eluda las condiciones de la existencia. Comparada con un hilo fácil de romper, se atribuye a la esperanza la inconsistencia del mundo: es tan deleznable y tan real como el mundo mismo. La imagen de la esperanza como hilo que resiste a continuas amenazas aparece en dos poemas de *MS*: En “No mirar” y en “Que no se quiebre todavía el hilo” —de la cuarta sección—, en sendos casos, el hilo no sólo sugiere una situación vulnerable, sino la facultad de enlazar de la esperanza, la unión que establece, de solidaridad en el primer caso, y amorosa en el segundo.

En “No mirar” se advierte sobre la necesidad de vigilar para reestablecer la continuidad de la espera en caso de que se interrumpa: “Si estuviéramos solos. / Si la noche/ jamás retrocediese / y el hilo, en fin, de la esperanza roto / nadie pudiera hilarlo” (*OCI*, 172). De acuerdo con la cláusula del título, se entiende que el sujeto podría eximirse de “ver”, si el aislamiento de la existencia fuese completo. Pero ocurre lo contrario, en determinado momento se puede presentar la ocasión de reactivar el impulso de la esperanza y arrastrar así a los otros.

En el otro de los poemas donde se alude a la continuidad de la esperanza, el deseo de que ésta permanezca se expresa desde el título “Que no se quiebre todavía el hilo”, que es también el primer verso del poema; la amenaza de rompimiento se conjura al atribuir a la

esperanza carácter ilimitado, pues aparece como un hilo “sin fin”, que se prolonga en la duración de la memoria:

Que no se quiebre todavía el hilo  
sin fin de la esperanza y la memoria dure  
bajo la luz tendida de la tarde (*OCI*, 185).

¿De qué tipo de permanencia se trata? Como ya se dijo, la imagen del hilo referida a la esperanza remite a la continuidad que se basa en el vínculo con los otros. Además, la alusión a la memoria interroga acerca de la forma de permanencia ligada a la poesía. Al respecto, es importante subrayar que la memoria, de acuerdo con el segundo verso del poema, se prolonga en forma de “duración”. De manera general puede decirse que la “duración” remite precisamente a la facultad poética de subsistir, que de ninguna manera excluye el tiempo; al contrario, refiere a la particular operación por la que el lenguaje incorpora la temporalidad, en tanto que elemento propio de la existencia. Así aparece, por ejemplo, en “Un recuerdo”, poema escrito a propósito de la muerte del padre, donde lo fugitivo se revela como indispensable para la permanencia, mientras que se desdeñan los rasgos supuestamente más firmes de la figura que se evoca. En este contexto, se alude a la “duración”, asociada directamente a la experiencia gracias a la cual padre e hijo pueden volver a ponerse en contacto, pues en el agua, emblema de lo fugitivo, todavía hay rastros de la boca del padre y también de su mirada: “O vuelvo al borde del arroyo / donde aún está tu boca o donde aún bebo tu duración, la frescura del agua / y la luz natural de tu mirada” (*OCI*, 191). Además, la permanencia se subraya con la repetición del adverbio “aún”.

El nexo entre lo efímero y la permanencia vuelve a aparecer en “Un canto” mediante el oxímoron: “la duración fugaz de los otoños”. El verso forma parte de una serie de enunciaciones que señalan aspectos de la realidad que merecen ser recogidos por el canto, en oposición a otros que con violencia se desdeñan. Los que a continuación cito forman parte del primer bloque: “El equilibrio de una sola hoja / viva sobre la nieve, / la duración fugaz de los otoños, / el sueño indefinido del año oscuro y la naturaleza, / la posesión feraz de la semillas [...]” (*OCI*, 213)<sup>20</sup>. La duración constituye una forma paradójica de recoger el

---

<sup>20</sup> Excepcionalmente se cita aquí a partir de la primera edición, pues en *OCI*, p. 213 aparece “suelo” en lugar de “sueño”. El problema puede venir de una errata (¿o cambio?) que se filtra en *Punto cero*, donde

tiempo, ya que en lugar de suspenderlo invita a asociarse con su fugitivo cauce<sup>21</sup>. La deuda con Machado en lo que se refiere al definitivo interés por el tiempo, tanto en lo humano como en lo poético, se vuelve explícita en “Si supieras”, poema de *MS* que le dedica Valente. Entre otros legados, se reconoce a Machado la proeza de “almacenar” lo temporal, a pesar de la aparente incompatibilidad entre la acción de construir, orientada a la permanencia, y la ligereza del material que se acumula: “Como una torre llena de tiempo / queda tu verso” (*OCI*, 205). Como es claro, el intento de asir el curso temporal y de incluirlo en la expresión poética, en nada coincide con la defensa a ultranza del pasado ni con formas de vida estancadas. Por el contrario, para Machado, la atención puesta en lo temporal se relaciona con la esperanza, elemento que también recibe Valente, pues el presente en que emerge la vida necesariamente abre el futuro. Por eso, cuando rememora el pasado, Machado no incurre en el patetismo; incluso en los poemas de nostalgia, el hechizo del mundo se impone.

Desde la situación erótica recreada en “Que no se quiebre todavía el hilo”, se revela otro aspecto de la permanencia. Los amantes, transportados por el tiempo, un curso ajeno y al que sin embargo pertenecen, se deslizan al filo de una existencia finita. Al igual que en “No mirar”, se atribuye a la esperanza, a pesar de su fragilidad, cierta continuidad. En la delgada superficie de la memoria, que al igual que el tiempo los rebasa y a la vez los sostiene, se vislumbra la posibilidad de subsistir. La esperanza no es incompatible con el tiempo, cuyo curso se califica de “incorruptible”, ni se contrapone con lo humano. Como la existencia misma, el impulso de espera se sostiene en el vértigo de la sucesión y en el impalpable intercambio entre generaciones:

Que no detenga aún  
su incorruptible curso el tiempo

---

también se lee “suelo” (Cf. *Punto cero (1953-1976)*, Alianza, Madrid, 1980, p. 250). Sin embargo se retoma la versión primitiva en *El fulgor. Antología poética (1953-1966)*, selección de Andrés Sánchez Robayna, Círculo de Lectores, Madrid, 1998, p. 79.

<sup>21</sup> La duración es tema de la filosofía, destacadamente en Bergson, cuyo pensamiento, como se sabe, se vuelve referencia principal para Antonio Machado. Al respecto véase: Eugenio Frutos, “El primer Bergson en Antonio Machado”, *Revista de Filosofía*, 19 (1959), pp. 117-168; Nigel Glendinning, “The philosophy of Henri Bergson in the poetry of Antonio Machado”, *Revue de Littérature Comparée*, 36 (1962), pp. 50-70.

y transcurran las aguas,  
las mismas aguas que nos llevan,  
luminosas y amargas,  
mientras dure mi canto (*OCI*, 185).

A pesar de su continuidad, las corrientes en que se tienden los amantes o que los constituyen, el tiempo y la memoria, no rebasan los límites del mundo. La incorruptibilidad del tiempo remite más a un proceso circular que a un orden eterno; por su parte, la memoria no desmiente la finitud de la existencia. Antes asociada a la memoria, la duración se refiere ahora al canto como a su lugar natural. El canto se marca como propio del sujeto, en el sentido de pertenencia y también en el de procedencia. Sin embargo, el canto también se proyecta hacia un futuro que excede lo biográfico, adquiere la autonomía por la que pasa a ser patrimonio de otros. De forma análoga al ciclo de la semilla, el canto se sucede al ritmo de las estaciones, se sumerge y emerge en la memoria en un movimiento constante donde el cambio garantiza la permanencia.

La esperanza en Valente se refiere también a la posibilidad de contacto humano, que puede adoptar la forma de la compasión, muchas veces acompañada de rebeldía, por la que se comparte el destino de los otros, principalmente el de los indefensos. Para Valente, esta actitud se materializa en César Vallejo, cuya radicalidad admira: Vallejo vive en carne propia el dolor ajeno, lo incorpora hasta transformarse en el prójimo sufriente. El sacrificio se vuelve ineludible para quien se identifica a tal punto con la desgracia de los demás. En “César Vallejo”, de la sexta sección de *MS*, Valente presenta al poeta como otro Cristo, el inocente que responde con su sangre por los otros. A la fuerza arbitraria del poder, a la violencia, se opone la supremacía del personaje casi aniquilado. La esperanza, de por sí frágil, se apoya paradójicamente en la inocencia, cuya desnuda verdad resulta invencible. Este empeño mesiánico es un aspecto esencial de la palabra, que en la última estrofa del poema, se asimila al pueblo y a la promesa: “El niño, padre / del hombre aquel izado / a bruscos empujones / de desgracia. / [...] El mendigo de nada / o de justicia. / El roto, el quebrantado, / pero nunca vencido. / El pueblo, la promesa, la palabra” (*OCI*, 199)<sup>22</sup>. En

---

<sup>22</sup> En el “Poema del siervo de Yavé” (Is., 53, 1-12), de arraigada tradición litúrgica, se anuncia que el Mesías será “conocedor de todos los quebrantos”. Esta descripción de Cristo maltratado y que lleva sobre sí el peso de la maldad humana se proyecta en el retrato de Vallejo.

este contexto, la esperanza del reino se identifica con la realización de una sociedad justa. En efecto, la esperanza para Vallejo se funda en la acción revolucionaria, indispensable para acabar con la esclavitud que oprime al ser humano —asimilado al “pueblo” en el poema que Valente le dedica<sup>23</sup>. Esta vertiente de la esperanza no es ajena a Valente, como se advierte tanto en la afirmación del horizonte temporal como en la repetida defensa de la libertad de *MS*.

Como Vallejo, el poeta John Cornford está fuera del alcance de sus opositores, aparece también como figura victoriosa, a pesar de sus veintiún años “ametrallados”. Vallejo y Cornford, en su extrema vulnerabilidad, hacen posible la esperanza, ya que fundan la comunidad al exponerse a la violencia por solidaridad con los desposeídos. En lo que respecta a la “acción” o el acto, cabe decir que en *MS* no se identifica con la lucha social sino que abarca un amplio campo significativo; sin embargo, tampoco excluye esta acepción, como se pone de manifiesto en “John Cornford, 1936”, otro de los héroes a los que Valente rinde homenaje en este libro.

Valente conservó en su biblioteca la breve obra, dos volúmenes, de John Cornford (1915-1936), cuyo también breve trayecto vital seguramente lo impresionó<sup>24</sup>. Cornford

---

<sup>23</sup> Así, ante las vacilaciones de los intelectuales, concretamente las de Breton, Vallejo defiende la supremacía de la acción, entendida como actuación histórica directa: “Breton se equivoca: si, en verdad, ha leído y se ha suscrito al marxismo, no me explico cómo olvida que, dentro de esta doctrina, el rol de los escritores no está en suscitar crisis morales e intelectuales más o menos graves o generales, es decir, en hacer la revolución *por arriba*, sino al contrario, en hacerlo [sic] *por abajo*. Breton olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria, y que esta revolución la harán los proletarios con la acción y no los intelectuales con sus crisis de conciencia” (“Autopsia del superrealismo”, *Amauta*, Lima 30 (1930)). Al margen de la discusión del momento sobre el marxismo y la Unión Soviética, me interesa destacar aquí la importancia que Valente concede a la acción como elemento inseparable de la poesía, quizá sería mejor decir, a la visión ideal según la cual la acción heroica vendría a ser la culminación o materialización perfecta de la palabra, como sucede en Vallejo y Cornford. El contraste con otros “modelos” de poeta, cuyos nombres no se mencionan en *MS* pero que tienen en común la complicidad con el orden establecido, influye en la valoración de Valente: ante la claudicación de algunos, la figuras como Vallejo o Cornford se engrandecen.

<sup>24</sup> John Cornford (1915-1936). Su madre es nieta de Darwin, su padre, Francis Cornford, es un reconocido especialista en filosofía antigua, profesor de la Universidad de Cambridge. Estudiante brillante de Cambridge, a los 17 años se afilia a las juventudes del Partido Comunista Británico. Cornford es el primer británico que se suma a las filas republicanas, lo que ocurre en el verano de 1936. Tras una corta estancia en España, vuelve a Inglaterra en busca de refuerzos. Con algunos compañeros, regresa a España en septiembre del mismo año.

muere en el frente a los veintiún años en España, a donde se dirige para sumarse a los republicanos. Un solo gesto, el último de este poeta, basta para imprimir una imagen perdurable: la del joven que se arroja al fuego movido por un ideal de libertad. El contraste con la acomodaticia actitud de las naciones europeas frente al conflicto español, que Valente cuestiona en este poema, destaca el heroísmo de Cornford cuya raíz se encuentra en sus convicciones poéticas, como se deduce del epígrafe del poema: “*Only in constant action was his / constant certainty found. / He will throw a longer shadow / as time recedes*” (OCI, 194). Además de la lucha por la justicia, patente en la figura de Cornford, en este poema se ponen en juego asuntos de otro orden. En primer lugar, la discusión, muy del momento, acerca de la legitimidad de la poesía en un horizonte de conflicto que más bien exigiría la participación activa en la contienda. Así, el elogio a Cornford se transforma en denuncia de los intelectuales extranjeros, de los cuales se hubiera esperado una acción eficaz a favor de la causa republicana, en lugar de ceremonias y debates inútiles:

Al rehacer aquella hora  
cuento despacio tus palabras.  
La inteligencia aún se pasea  
en tren de lujo por los versos  
mientras espera que otros caigan  
para sentir horror de pronto.

Mas para ti sólo fue uno  
el camino de la certeza.  
No quisiste huir de la vida  
con el disfraz del pensamiento (OCI, 195).

Así, la poesía resulta inseparable de la acción. En el caso de la guerra española, al que refiere directamente el poema, esto se traduce en acción política. La poesía social de posguerra intenta, desde otro frente, continuar con esta lucha. Impulso que se reconoce

---

Colabora primero con los anarquistas en el frente de Aragón; más adelante se une a los comunistas de las brigadas internacionales, y en el mes de noviembre, participa en la defensa de la Ciudad Universitaria de Madrid, donde recibe una herida en la cabeza. Se traslada finalmente al frente de Andalucía, donde muere el 28 de diciembre en la Batalla de Lopera. Su obra y ensayos sobre su poesía se recogen en *John Cornford. A memoir*, Pat Sloan (ed.), Jonathan Cape, London, 1938. En la plaza de Lopera se erige un monumento en memoria de John Cornford y del también escritor Ralph Fox, quienes mueren en la misma batalla.

también en la primera poesía de Valente. Sin embargo, la tensión hacia lo otro rebasa esta situación particular; de modo amplio, se entiende como interpelación del otro, ya sea en la figura de alguien distinto de sí mismo en que el propio ser se prolonga, ya en la búsqueda del interlocutor deseado. Valente no admite que la poesía se transforme en baluarte de la propia seguridad mientras el mundo se despedaza. Llama la atención que en la abierta crítica a la torre de marfil que constituye el poema de Cornford, se aluda precisamente a Mallarmé, ya que el célebre primer verso de su soneto “Le tombeau d’Edgar Poe” resuena en el inicio de la estrofa final de “John Cornford, 1936”<sup>25</sup>: “Así estás igual a ti mismo” (*OCI*, 195). En una relación paradójica, quedan así vinculados dos poetas de tan diverso talante. ¿En qué términos se concibe la unidad por la que Cornford se vuelve merecedor de tan encarecido elogio? La triple repetición en la estrofa final de la fórmula “un solo acto” da la pista para responder. En la poética de Valente se percibe cierta incomodidad ante la necesaria postergación que se da siempre en la escritura. Por el desplazamiento que el ejercicio poético exige, la escritura se transforma en una búsqueda de cumplimiento de la existencia: en el trayecto de la escritura el sujeto corre detrás de sí mismo, en un intento de alcanzarse, de adquirir un perfil posible —lo que no implica acabamiento. Sin embargo, en el momento que eso ocurre, la existencia se ha desplazado nuevamente. Esta fuga incesante produce un desfase que no se puede salvar. De ahí que se compare este movimiento con la competencia entre la tortuga y Aquiles. A la manera de la escisión de la conciencia de los románticos, esta falta de unidad da origen al desasosiego. En cambio, la división se supera en el caso de Cornford, en quien un solo acto reúne elementos diversos. En primer lugar, los opuestos vida y muerte; en segundo, la fe y el verso; y en tercero, la juventud y la esperanza:

### Así estás igual a ti mismo

---

<sup>25</sup> En la segunda estrofa del mismo poema de Mallarmé aparece el verso del que Valente toma el título de su primer libro de ensayos: “Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change, / Le Poëte suscite avece un glaive nu / Son siècle épouventé de n'avoir pas connu / Que la Mort triomphait dans cette voix étrange! // Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange / Donner un sens plus pur aux mots de la tribu, / Proclamèrent très haut le sortilège bu / Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange”. Cf. “Le tombeau d’Edgar Poe”, en *Oeuvres complètes*, edición de Henri Mondor y G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris, 1945, p. 189.

con la pasión que aquí te trajo.  
Un solo acto vida y muerte,  
la fe y el verso un solo acto.  
Ametrallados, no vencidos,  
veintiún años, en diciembre,  
Córdoba sola, un solo acto  
tu juventud y la esperanza (OCI, 195).

Como señala el binomio “vida y muerte”, en Cornford se reconoce el gesto del héroe que se adelanta con paso implacable a su destino. Si a esto se añade la mención de “Córdoba sola”, que además ya había aparecido en la tercera estrofa: “Esto fue en Córdoba, en diciembre / en las montañas, combatiendo” (OCI, 194), aparece clara la reminiscencia lorquiana que se advierte en varios planos<sup>26</sup>. El más externo sería la suerte compartida, pues ambos poetas mueren de forma violenta, al inicio de la guerra civil española. Ahora bien, el Cornford del poema de Valente se asimila de forma más directa con el personaje de la “Canción del jinete”, quien avanza determinado hacia Córdoba, sabiendo que la muerte va a impedir que llegue a esta ciudad. El saber íntimo acerca de la propia muerte en ningún momento se considera como causa para aplazar el viaje. Al contrario, parece que impulsa a ponerse en camino. En efecto, entre esta conciencia y la aventura que se emprende existe un vínculo indestructible. La unidad que se encomia en Cornford, “un solo acto”, se traduce en la pasión lúcida con que se abraza el propio destino, donde la libertad adopta la forma de llamado admitido, el desafío en “Canción del jinete”, y la culminación de la obra en la acción, en “John Cornford, 1936”. Es cierto que las circunstancias de la muerte de Cornford no se reducen a escenario decorativo, ya que a través de esta muerte, se rinde homenaje a muchos otros que combatieron con la misma convicción en una gesta que no se olvida: “Otros cayeron. / Entre el humo / de las ruinas y otras cosas / no apaciguadas por el tiempo / se levanta tu cuerpo joven” (OCI, 195). Sin embargo, la comparación con “Canción del jinete”, permite darse cuenta que el retrato de Cornford obedece a una estructura que excede el marco en que se inserta. Como explica el mismo Valente en “Lorca y el caballero solo” de *Las palabras de la tribu*, centrado en “Canción del jinete”, se

---

<sup>26</sup> Cabe señalar, por ejemplo, que en “John Cornford, 1936” la mención de Córdoba se debe más a la inspiración lorquiana del poema, que a la preocupación por situar con exactitud el evento que se recrea. Es cierto que Cornford pierde la vida en el frente de Andalucía, pero este desenlace, como se dijo, tiene lugar en la localidad de Lopera situada en la Provincia de Jaén.

trata del esquema mítico del individuo que, circundado de soledad, emprende un viaje que irremisiblemente lo enfrentará a su destino<sup>27</sup>. Para Valente este tipo de trayecto se concreta como rito de iniciación o búsqueda del centro. “Las torres de Córdoba son en el poema otro de los grandes símbolos del centro del mundo, del lugar axial —tantas veces representado por una ciudadela o un castillo— y la marcha del jinete es la marcha implacable del ya encaminado al centro oculto, al que se llega o no se llega pero al que se va. Porque el ir hacia el centro es la sustancia de una de las grandes imágenes míticas que Occidente ha conservado, la imagen del caballero solo”<sup>28</sup>. Desde esta perspectiva, el gesto de Cornford puede compararse con la empresa poética misma: trayectoria hacia al centro por el que el héroe se perfila.

La visión integradora de “John Cornford, 1936”, donde el héroe aparece de cuerpo entero, y en un gesto se compendia la vida, se complementa con el retrato lateral que el sujeto ofrece de sí mismo en “Al autor en su treinta aniversario” —poema que constituye la tercera sección de *MS*. Cambia no sólo la óptica desde la que aparece el héroe, también la actitud hacia la posibilidad de la empresa poética. El timbre de gloria deja paso al desaliento frente a un destino que se vuelve dudoso. En el intento de asir una imagen que traduzca fielmente al sujeto, en el poema se recurre a perspectivas diversas. Sin embargo, la

---

<sup>27</sup> En su espléndido artículo sobre “Canción del jinete”, Francisco García Lorca se refiere también a este punto y señala que la situación del poema resulta comparable a la de “El emplazado”: “También aquí, como en el romance de jinete ‘El emplazado’, hay un emplazamiento que no se expresa directamente, el mismo ambiente de sueño, en que, no obstante el sueño, el jinete y el caballo están alerta a lo que puede pasar en cualquier punto del camino. [...] El drama elemental, sencillo y misterioso de que el vivir es ir hacia la muerte, está expresado con singular fuerza poética: fuerza y misterio condensados en la expresión: ‘aunque sepa los caminos, yo nunca llegaré a Córdoba’. [...] Contra la voluntad y la sabiduría, la muerte. Muerte y destino trágicos, porque la muerte no es un proceso natural, un acabamiento, sino una frustración. Para Federico el morir es el no llegar, porque la muerte nos sorprende siempre en medio de la jornada y toda muerte es, en cierto modo, asesinato. No otra, creo, es la explicación de tanta muerte violenta en su obra: es que esa violencia es la verdadera cara de la muerte” (“Córdoba. Lejana sola.”, en *De Garcilaso a Lorca*, ed. y prólogo de Claudio Guillén, Istmo, Madrid, 1984, pp. 252-253).

<sup>28</sup> “Lorca y el caballero solo”, en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI de España, Madrid, 1971, p. 122. En este ensayo, Valente corrige la imagen de García Lorca como poeta principalmente “nacional”; sin excluir esta vertiente, sostiene que lo más específico de la poesía lorquiana reside en la compenetración con la materia mítica.

sensación que se impone ante los rasgos revisados es de perplejidad. No se trata sólo de descontento frente a un “resultado” que no cumple con las propias expectativas, sino de auténtica separación o incapacidad de identificarse, en el doble sentido de coincidir y de proporcionar nombre. Por lo que revela acerca del problema de la identidad, así como por su compleja arquitectura, “Al autor en su treinta aniversario” requeriría un examen detallado. Sin embargo, en este momento me interesa destacar el contraste entre los “estados” que aquí y en “La señal” se transmiten, de desfallecimiento y de esperanza respectivamente. Sobre todo, y de forma más concreta, llama la atención la distinta actitud respecto al corazón que aparece en sendos poemas. Como ya se mencionó, al comienzo de *MS*, el sujeto se sitúa sin preámbulos en una situación ascendente, de encumbramiento se denominó, referida directamente al corazón. Así, en la primera estrofa de “La señal” ya citada, el latido del corazón, a la manera de la campana que se toca a rebato, resuena y con su fuerza expansiva destruye “la máscara del odio”, es decir, revela el rostro. Más adelante, el impulso del corazón aparece como signo de la irrupción del canto, se muestra así el nexo entre ambos elementos. En proceso inverso, la búsqueda fallida de identidad del “El autor en su treinta aniversario” se resuelve en duda acerca del corazón que se vincula, como en el caso anterior, con la palabra. En el estado de exterioridad respecto de sí mismo, que lleva a ver como ajeno todo lo que constituye su vida, tanto el corazón como la palabra se vuelven prescindibles. Se trata de un gesto extraño por medio del cual se insinúa que en ese momento son más necesarias otras tareas. Más bien habría que decir que la actitud desencantada que es correlato de horizonte plano consume todas las energías. Así, al suprimir la esperanza se suprime también el tiempo. Dejados de lado el corazón y la palabra, se entra en un estado de inmovilidad. En este poema sobre la identidad, queda claro la interdependencia que existe entre palabra y cumplimiento del propio ser, ya sea en la forma de conocimiento, ya en la de acción:

Bien podía latir el corazón,  
pero no hablo del corazón,  
y la palabra bien podía cantar,  
pero no hablo de la palabra.  
Rodearme podría de esperanza o de júbilo,  
más otra es la pasión  
de esta hora vacía  
de historia o de futuro.

[...]

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

[...]

Aguardo,  
zarpa cruel de la esperanza, un día  
tu bautismo secreto (*OCI*, 169 y 171).

Como se señala al final del poema, donde al igual que en “La señal” se insiste en la necesidad de aguardar para recibir el *nombre*, la esperanza se cifra en gran medida en las posibilidades de la palabra. A pesar de las dificultades que enfrenta la poesía e incluso de los eventuales fracasos en su tentativa de ampliar la libertad, en *MS* se reconoce a la palabra el poder de incidir en la vida.

Afirmación de la vida a pesar de la amenaza cierta de la muerte. Rescate de la propia historia en el resquicio de memoria disputado por medio de la palabra. Transito del ámbito individual al comunitario en “el canto”, peculiar manera de la voz que requiere la participación de los otros. En resumen: espera de una transformación por medio de la palabra. Atención al cumplimiento del poema, y del trayecto implícito en su elaboración, que aparece como promesa que es preciso realizar. Todos estos aspectos de la “espera” se alternan en la expectativa que vibra en “La señal”. A la manera de Unamuno, Valente experimenta la tensión de la supervivencia, pero se interesa más por las sucesivas resurrecciones que resultan del desplazamiento, triunfos provisionales sobre la inercia, que por la vida futura. La lucha de que es protagonista el sujeto en *MS*, se orienta además a conservar intacto el sentido de admiración ante el mundo, a pesar de que al tocarlo, se topa con la finitud misma. Este es el sentido de la “fe” que Valente ha venido desarrollando en sus primeros libros, por ejemplo, en “Consiento” de *AME*, y en “Luz de este día” o “El moribundo” de *MS*. La atención fija en lo temporal implica también la supremacía del ahora, otro de los aspectos del realismo de Valente, manifiesto en el poema así titulado — “Ahora”—, con que se cierra la sexta sección de *MS*. El “ahora” señala la urgencia de

destruir formas mortecinas de existencia. La precipitación del cambio, comparado con el brío del agua al caer, se articula mediante una frase donde se suceden “enfermedades” del ánimo: cobardía, avaricia, cinismo, etcétera, y sus respectivos antídotos: “ocasión de muerte”, “apetencia de vida”, “un pensamiento compartido”, que se deslizan debajo de la puerta, a la manera de explosivos. Al final, se muestra que la esperanza no se reduce a quimera, pues la palabra puede contrarrestar los males enumerados, lo que equivale a ensanchar la libertad:

Es ahora la hora  
de sacudir la raíz y volverla hacia el cielo,  
la hora de deslizarse bajo la puerta  
honorable del hombre  
sin baldón y sin tacha un grito débil,

[...]

bajo la del niño toda  
la luz del mundo y bajo  
la gran puerta del mundo  
la palabra que haga saltar los duros goznes,  
dar paso a la riada,  
forzar la sombra  
en su estallido: el tuyo,  
libertad (*OCI*, 209-210).

Por último, cabe destacar que la pasividad que entraña la espera de ninguna manera puede considerarse como inactividad. Al igual que la atención o el desasimiento por el que el sujeto se desprende de sí, la receptividad de la espera se transforma en impulso necesario para el ejercicio poético. La espera en que se sostiene el sujeto en “La señal”, como se ha visto, se proyecta en el plano comunitario, apunta hacia el cambio de condiciones sociales que la palabra puede producir; tiene que ver también con el saber acerca de la propia identidad. El trayecto del héroe es un trayecto hacia sí mismo; en la lucha perfila su propio contorno, inseparable de la ejecución del poema. En este punto, convergen la esperanza y la fe, que se sostienen mutuamente y que en *MS* presentan rasgos comunes. Se trata de impulsos indispensables para la tarea poética que por su dificultad casi deja sin fuerzas al sujeto: son recursos contra el desfallecimiento. En cuanto a su forma específica, la fe se ejerce de forma paradójica respecto a lo que la muerte puede destruir. Significativas al

respecto resultan las palabras de Machado que Valente pone de epígrafe en “Si supieras”, el poema que le dedica: “[...] creo en la libertad y en la esperanza” (*OCI*, 204). En tanto que objeto de la fe, la libertad y la esperanza se entrelazan: son formas de actividad que configuran el futuro no sólo en la acepción de proyecto individual, sino de forma más radical, como condiciones para que el cambio colectivo llegue a producirse. La fe se extiende así al hombre, al que se considera capaz de sucesivas resurrecciones.

## **2. La invención poética del interlocutor**

Como se desarrolla en este apartado, el entorpecimiento de la infancia tiene relación con la patria usurpada y, en consecuencia, con la pérdida de un legado del que Valente adquiere progresiva conciencia en el exilio. Al respecto, ocupa un lugar principal Alberto Jiménez Fraud, a cuya memoria se dedica “Epitafio” de *MS*. En “Maquiavelo en San Casciano” de *MS*, el exilio del florentino se asocia al de Jiménez Fraud y, en general, se transforma en meditación sobre la suerte de los intelectuales españoles exiliados. Tras una estancia en el extranjero que ya va siendo larga, Valente se siente cada vez más próximo a este destino, por el que se está obligado a errar en tierra ajena, como es manifiesto en “El moribundo” y en “Melancolía del destierro”. Esto vuelve más acerba la crítica de las condiciones que impiden el regreso. De modo semejante a lo que ocurre con la imagen de los muertos, la patria, el lugar donde se habita, puede ser usurpado. El tema se desarrolla principalmente en la sección sexta, aunque algunos poemas de la séptima y última vuelven sobre esta situación histórica. La crítica de lo que se podría llamar la “usurpación de la herencia” se divide en dos líneas de desarrollo. De un lado, el homenaje a quienes representan la España confiscada, concretamente, Antonio Machado y Alberto Jiménez Fraud —en quienes tácitamente gravita la presencia de sus respectivos mentores. De otro, la crítica del perfil desvaído, carente de fuerza, de las figuras que adoptan como medida el “tiempo de indigencia”. El examen se hace a partir de la relación con la palabra que en cada caso se sostiene. En las figuras que representan la herencia confiscada, palabra y existencia forman un continuo, se modulan recíprocamente, como se señala en “Si supieras” o “Epitafio”. En cambio, la claudicación frente a lo establecido se manifiesta en la falta de coincidencia con

la propia voz, que puede considerarse como carencia de verdad. A este fenómeno se hace referencia en “El visitante” y en “Poeta en tiempos de miseria”. Así, al aproximarse a las figuras que representan la herencia usurpada, se intenta fundar en términos nuevos el vínculo comunitario.

Hay que señalar, por último, que la acción de la memoria para restituir la conversación con personajes desaparecidos, se extiende al espacio íntimo, que también puede verse dañado por la ingerencia de lo público, como sucede con la “imagen” del padre. En “El funeral” y “Un recuerdo”, de la quinta sección de *MS*, se evoca la muerte del padre, ocurrida en el periodo de composición de *MS*. Para recobrar esta figura, primero se intenta borrar del recuerdo las huellas de la mirada ajena que inmovilizan y falsifican su imagen; en segundo lugar, se reconstruye un itinerario compartido en la infancia: el paseo por el campo, donde la figura recupera la vivacidad. Desde la perspectiva íntima, el padre pasa a formar parte del círculo de interlocutores que la decadencia histórica no ha podido destruir.

En *MS* se pregunta por el alcance de la libertad y la función de la palabra en la búsqueda de ésta, cuestión a la que remiten los distintos asuntos ahí desarrollados. De la supresión de la libertad, deriva la miseria a que remite el epígrafe de la sexta sección: “... in dürftiger Zeit”, segunda parte de la célebre exclamación de Hölderlin: “¿por qué poetas en tiempo de miseria?”. ¿De qué se habla al tomar la miseria como nota distintiva del pasado reciente? Para responder, es útil tomar nota de las impresiones del autor respecto al ambiente español de posguerra. La sensación que parece prevalecer en Valente respecto al medio en que se desarrolla es el asco. El tema sería largo de tratar, lo toco sólo en la medida que esclarece la cuestión de la verdad que aquí nos ocupa. En el repaso de las situaciones del pasado que se experimentan como opresivas destacan al menos dos: lo que se podría denominar atentado contra la inocencia y la falsificación histórica. En lo que se refiere a lo primero desempeña un papel importante la preocupación obsesiva por lo sexual de la educación religiosa recibida. De ahí proviene la práctica del examen de conciencia que desmenuza pensamientos y acciones con el objeto de descubrir impureza, práctica por la que se recubre lo erótico de una apariencia turbia. Esta adherencia viscosa que por una visión torcida se asocia a lo carnal, constituye el blanco de violentos ataques en *MS*. Esta intervención abusiva atenta contra la inocencia porque empaña de antemano el erotismo. Además, el despliegue de prohibiciones y advertencias encubre muchas veces comportamientos torpes

y violentos. El resultado de lo anterior es una sociedad hipócrita a la que el aleccionamiento continuo perjudica enormemente.

En cuanto a lo segundo, la falsificación histórica, sobresale la leyenda sobre el imperio español y su misión, que la dictadura vendría a continuar, y el consiguiente silenciamiento de todo lo que pueda desmentir dicha versión del pasado. De semejante situación se da cuenta en “Para oprobio del tiempo”, incluido en la sección final de *MS*: “Sí, algo hedía / a escasa profundidad bajo los gestos, / algo que corrompía el orden público, / alteraba la recta sucesión / de los monarcas godos, / la ruta de Colón y casi todo / el siglo XIX de funesta memoria. // Y así la Historia, la grande Historia, resultaba / turbio negocio de alta complicidad o medianía” (*OCI*, 218). La unanimidad en este punto de autoridades civiles y religiosas, la coincidencia de propaganda y predicación produce un ruido ensordecedor, carente de sentido, que se percibe como mentira impuesta. Hay algo de obsceno en la repetición de la misma cantinela. Con la ira del reformador, Valente arremete contra ese coro que con el pretexto del orden pone trabas a la libertad.

En conjunto, el mal social, a pesar de no manifestarse de forma ostentosa sino subrepticia, se traduce en el imperio de la muerte sobre la vida, en el sentido de que la gente “sobre muere”, según expresión de Valente, en lugar de sobrevivir o, lo que es más, de resucitar. La carencia de vida es directamente proporcional al tamaño desmedido del espectáculo: ceremonias cívicas y religiosas, conmemoraciones, discursos, desfiles. Teatro que aumenta la sensación de vivir en un mundo espectral, condición de que sólo se salvan los locos, como se afirma en una de las narraciones de *El fin de la edad de plata*, que no será inútil reproducir porque recrea con exactitud el absurdo subyacente a la normalidad sin sobresaltos de la época: “De la vulgaridad municipal sobresalían, súbitos, repentinos, distinguidos, distintos, los locos del lugar. El clima era de nieblas muy espesas y el invierno infeliz. Las atenazadas clases medias de los años del hambre disimulaban pústulas secretas, pecaminosos embarazos, casos de tisis galopante o ciertos antecedentes no remotos de ingrata rememoración. Los locos, sin embargo, gozaban de relativa libertad. [...] Toda la tierra estaba llena de predicadores, de archimandritas, de floreros con rosas de papel amarillo, de personalidades eminentes y de discursos de inauguración. Solo los locos

fulgurantes sabían atenerse a su simple presencia, a un gesto o una frase, al rigor misterioso con que aparece la realidad”<sup>29</sup>.

El hastío que provocan formas de lenguaje como el discurso político o la prédica, arroja luz sobre la poética de Valente. En este contexto, el poema surge como antídoto de la mentira y presión que representa el lenguaje público, al que se opone tanto en el orden retórico como en el moral. La poesía de Valente desiste de la grandilocuencia y no admite el patetismo. Frente a la frase untuosa de quienes se erigen en guías, Valente esgrime la expresión tajante y áspera, el látigo de la escena en que Jesucristo arroja a los mercaderes del templo, escena a que se hace en efecto alusión en “Con palabras distintas”, de la sexta sección de *MS*. La de Valente es una poesía de señalada austeridad. A la manera del súbito hacerse presente de los locos, el rigor deriva del apego a la realidad, cuyo significado incluye, como se ha visto, la vida que se ofrece en su desnudez, sin resabios ni consignas.

Además de la crítica de orden social, que consiste en el retrato de una atmósfera carente de estímulos, en la sexta sección de *MS* se cuestionan también situaciones particulares. Interesa destacar aquellas en que se pone de manifiesto la incidencia de un medio malsano en el lenguaje, entendido como forma de hablar. Esta relación individual con la palabra se desarrolla en “El visitante” y “Poeta en tiempos de miseria”, poemas que permiten explorar la acepción de verdad en tanto que forma de vivir, la acción en sentido amplio<sup>30</sup>. El retrato de estos personajes se articula a través de su modo de expresarse. En los dos casos, en el verso inicial aparece en primer plano el habla que se observa de forma retrospectiva: “El hombre que tenía ante mí hablaba” (*OCI*, 198); “Hablabla de prisa” (*OCI*, 199). La atención puesta en el modo de decir, tan importante o más que lo dicho, proporciona los rasgos de un carácter. El procedimiento pone de manifiesto que el habla antecede al interlocutor, como si incorporara el mal social de forma inmediata, a través de las huellas de éste en el lenguaje del que se vale. Se consuma así una doble enajenación, la del habla respecto al individuo

---

<sup>29</sup> En *El fin de la edad de plata* (*OCI*, pp. 731-732).

<sup>30</sup> En lo relativo a la identidad de los personaje retratados se puede consultar la airada carta donde Félix Duque echa en cara a Valente lo despiadado de sus juicios. El motivo principal de la misiva es la defensa de Gabriel Celaya, víctima de la acerba crítica de Valente en “Fábula del payaso en la ancianidad y su pareja”, poema que se publica en *Índice* en 1969 y no se recoge después en libro. (“Poeta, crítico y fiscal. Carta abierta a José Ángel Valente”, *Índice de artes y letras*, 242 (1969), p. 31).

que la ejerce, y la del lenguaje en relación con la sociedad. Aislado del habla que lo maneja, el individuo se expresa maquinalmente y lo que dice, a pesar de ser coherente, carece de sentido. Ante esta situación surge la pregunta acerca del origen del daño. ¿El mal social procede del previo deterioro del lenguaje o es al revés? Independientemente de la precedencia de una u otra situación, es claro que se dan de manera conjunta<sup>31</sup>. En *MS* Valente detecta y registra las manifestaciones verbales de un medio enrarecido, que al destacarse dejan traslucir, sin necesidad de recurrir a análisis ulteriores, la descomposición social. Por eso, como se desarrolla más adelante, los casos en que palabra y verdad coinciden tienen carácter de excepción, como podría esperarse de una edad caída o tiempo de miseria.

En “El visitante” se reseña de forma sintética el encuentro con un conocido que ocurre en la escala de un viaje, entre dos trenes. Sin que medie malentendido o disgusto, la visita deja una sensación de extrañeza de que se da cuenta en el poema. El interlocutor se vuelve espectáculo para el sujeto, quien más que oír lo que dice, lo ve hablar. La distancia entre lenguaje e individuo imprime en la expresión un tono teatral que se debe a la lejanía respecto de sí mismo, más que al énfasis excesivo, ya que el ritmo y el acento del visitante son más bien monótonos. En el interlocutor el lenguaje parece reducido a una dimensión única, se pliega hasta cumplir una función exclusiva, la de portavoz o emisario de otros. Importa aclarar que el reproche no se dirige al discurso mismo, que parece ser legítimo, sino a la desconexión desconcertante entre individuo y habla, que es indicio de la media vida o de la semimuerte propias de la existencia derrotada:

---

<sup>31</sup> En la poesía de Celan, cuya obra constituye un evento fundamental en la trayectoria de Valente, la cuestión roza la tragedia. Desde el abismo, Celan intenta precisamente poetizar en la lengua asociada con la destrucción de todo lo que le concernía, sin pasar por alto el daño que el lenguaje incorpora. En la presentación de sus traducciones de Celan, Valente se refiere a esta operación como último gesto que queda después de un viaje desesperado: “El lenguaje ha descendido a las zonas infernales de la historia y ha vuelto, ha reaparecido para hablar, para ir a algún lugar nunca hallado, hacia el otro, hacia ti, hacia un tú invocable” (“Antecomenzo”, *OCI*, p. 644). Valente publica su primera traducción de Celan en la revista *Poesía* de Madrid en marzo de 1978, por lo que puede conjeturarse que su inmersión en la obra de este poeta se produce en la década de los setenta.

El hombre que tenía ante mí hablaba  
con monótona voz y entre grises silencios.  
Habla sin rencor, sin odio, indiferente.  
De su dolor hablaba con palabras usadas  
que de otros recibiera.  
Cumplía, en fin, con ellos, no consigo,  
el deber solidario de ofrecer testimonio  
en contra de lo injusto (OCI, 198).

Dentro de la compleja trama a que la verdad podría remitir, se encuentra la conexión vital con la palabra, de que carece la existencia que se subordina al parecer —decir, pensar, sentir— ajeno<sup>32</sup>: “Habría querido / saber algo más de él, de su verdad, de cuanto / fuese en su vida signo de otra vida más libre” (OCI, 198). Al final, la serie de afirmaciones sobre la propia vida o causa, se compara con un tenderete donde se ofrecen en venta artículos sin interés. La comparación lleva al extremo la crítica, pues muestra que aun cuando no hay de por medio fraude o ánimo de lucro, el encubrimiento verbal implica cierto grado de mercantilización<sup>33</sup>. Esta forma sutil de traficar con la propia existencia, obstaculiza el

---

<sup>32</sup> En lo general, el esquema al que responde el personaje retratado por Valente, coincide con lo descrito por Heidegger como dictadura del sujeto impersonal, dominio que se expresa en las “habladurías”, intercambio verbal regulado por el “se dice”, “se piensa”, lenguaje de todos que exime de responsabilidades. Sin embargo, en “El visitante” esto se particulariza, se trata del individuo que se mimetiza con un medio intelectual precario. El retrato también sugiere el tipo del funcionario que se transforma en engranaje de una burocracia, específicamente de la burocracia policíaca de un estado totalitario, al estilo de los personajes del teatro de Camus, por ejemplo, en *Estado de sitio*.

<sup>33</sup> Existe en Valente un rechazo a toda forma de mercadeo, principalmente en el ámbito de las ideas, pero que se extiende a la transacción y al pacto de intereses, a lo económico en general. Al respecto es referencial obligada Julián Jiménez Heffernan: “*Independencia material*, esto es, *de la materia*. Por mucho que Valente buscara luego neutralizar esta aversión mediante una ansiosa apología de la carne, el gesto constante de su escritura es la búsqueda de *desomatización*. Ahora bien, insisto, en la escritura de Valente el término materia se reparte en un campo errático de asociaciones: inferioridad sustancial de la escolástica (materia como lugar viscoso del pecado), inferioridad ideológica del estoicismo (materia como sociedad mercantil, suciedad urbana), anterioridad metamórfica (lugar de origen de la indistinción ontológica), precedencia expresiva (materia como sustancia fundadora pero indecible del canto). Pero el erratismo de ese trazo es aparente. Mi impresión es que es la segunda asociación la que fundamenta y pre-figura el resto. Se trata de una acepción fundante” (“*Independencia material*”, en *Los papeles rotos*, Abada editores, Madrid, 2004, pp. 206). Con sofisticadas herramientas teóricas y ánimo polémico, en este artículo se discute la actitud ambivalente de Valente respecto a la materia. De interés particular resultan las consideraciones del autor en torno a la

contacto real, pues entre el personaje y los otros se interpone un tercero: el fantasma proyectado por el criterio social estándar.

La breve visita concluye de forma melancólica. Sin atisbos de verdad, a pesar de que no se le puede reprochar que mienta, el personaje se marcha sin que el encuentro real se produzca. La indigencia de la época se manifiesta en este modo de hablar estructurado desde el exterior, una de las formas de no existir a las que en Valente da lugar la “acumulación” de muerte. De la articulada desconexión del visitante se realiza un incisivo examen, cuya frialdad no excluye el desconcierto ante la vida que así se exhibe, que se objetiva sin llegar a expresarse. Lo hablado se mantiene en los límites del testimonio judicial, aparece como “desvivido”. Se antepone el prefijo “de” para señalar la negatividad en forma de carencia y de sustracción, el bajo rasero a que obedece esta modalidad menguada de existencia:

Fuese el hombre.  
Quedó el dolor expuesto en lugar público  
como peines, navajas u otro objeto de venta  
en inerte muestrario.  
Todo a menor altura desplegado,  
todo cierto o veraz, no verdadero,  
todo depuesto, mas no dicho, todo  
extrañamente desvivido (*OCI*, 198).

En “Poeta en tiempo de miseria” se parte también del registro de un modo de hablar en que se muestra una situación vital lejana a la verdad. La figura que aquí aparece guarda una relación privilegiada con la palabra. Se trata de un poeta. Sin embargo, sería ingenuo pensar que esto lo pone a salvo de las distorsiones del medio. En esta ocasión la falta de unidad entre el habla y quien la emite se marca principalmente por la velocidad. El hombre habla de prisa, como en una carrera. Amontona las palabras en una larga frase bien coordinada, pero que se vuelve incomprensible por carecer de verdaderas pautas, entendidas como las entradas en el teatro, que de forma tácita incluyen al otro en escena. El lenguaje le sirve de trinchera, al igual que la gesticulación. Evita el silencio porque teme quedar al descubierto. Una peculiar inversión de planos explica su modo de relacionarse con los otros. A la vez

---

posibilidad de lo gratuito, esto es, del don desinteresado, que para Valente vendría a ser la hazaña poética más radical pero que se funda en supuestos que son difíciles de justificar.

que rehuye el trato frontal, la pregunta acerca de su historia, favorece la proximidad de los aduladores, cuya forma de habla también delata una desfase vital importante. Así, la palabrería de los seres de que se rodea reafirma su propia huida verbal. Con la suma del ruido que producen ambas frases, la del propio poeta y la de quienes lo halagan, se pretende encubrir el desasosiego que los invade. El poeta se reduce a la figura de contornos vagos que emana del culto que le tributan individuos todavía más desdibujados: comparsas de un juego social que proporciona beneficios prácticos pero inhibe la expresión. El entorno se sustituye por el cerco que con su algarabía impide el silencio. Esta supresión del otro se vuelve evidente en la nula participación del individuo al comunicarse, ya que no mira, ni escucha mientras habla. Con ironía se señala que no “habla” mientras habla, lo que significa que excluye por completo al interlocutor precisamente cuando está en actitud de comunicarse. Así ejercida, el habla se transforma en “antihabla”. En lugar de poner en contacto con el exterior, mantiene a los otros a distancia, a manera de muralla detrás de la cual sólo se escuchan las voces que hacen eco al monólogo del investido de autoridad. La cancelación del exterior que deriva del quiebre biográfico, envuelve a la existencia de niebla, como se señala en “Poeta en tiempos de miseria” al aludir a los “follajes falsos de simpatía e irrealidad” circundantes. Si en el caso de “El visitante” se observa con asombro la condición maquinal, aquí se tiene más bien la impresión de estar ante alguien que se evapora, que se pierde en la forma del desvanecimiento, estado en que no quedan rasgos de la “desnuda verdad” de otros tiempos:

Hablaba de prisa.  
Hablaba sin oír ni ver ni hablar.  
Hablaba como el que huye,  
emboscado de pronto entre falsos follajes  
de simpatía e irrealidad.

Hablaba sin puntuación y sin silencios,  
intercalando en cada pausa gestos de ensayada alegría  
para evitar acaso la furtiva pregunta,  
la solidaridad con su pasado,  
su desnuda verdad (*OCI*, 199-200).

En “Poeta en tiempo de miseria” la ausencia de verdad referida a la vida se percibe en el habla alterada por la indigencia de la época. A la concesión sistemática se deben la

subsistencia y la seguridad, así como el prestigio y reconocimiento. Pero el costo de esta impostura es alto, ya que la existencia se desrealiza: pervive sólo en el espacio estrecho de la simulación. Este es el “duro precio” que se paga, sentencia cuatro veces repetida, para conservar lo que se posee: “Compraba así el silencio a duro precio, / la posición estable a duro precio, / el derecho a la vida a duro precio, / a duro precio el pan” (OCI, 200). La situación permanece a costa de cancelar cualquier contacto con el mundo que difiera del estipulado por los comisarios con quienes se está en deuda. Paradójicamente, la mentira de la época produce formas de no-existir cuya contraparte es una vida garantizada. Con un ligero toque de indulgencia, al final del poema se lamenta que el “noble metal” destinado para más altas empresas, se diluya sin remedio en la opacidad del ambiente.

La sexta sección de *MS* da la impresión de miscelánea en una primera mirada. Ahí aparecen la mayor parte de los poemas correspondientes a *MS* recogidos en la antología titulada *Sobre el lugar del canto*, cuya estructura e intención se describen en el tercer capítulo de este trabajo. Como se comentó antes, *Sobre el lugar del canto* aparece en 1963 en la colección Collioure, de clara tendencia social. Ese mismo clima se reconoce en la sexta sección de *MS*: repaso del peso de un pasado ominoso en la infancia y juventud, exaltación de figuras emblemáticas como John Cornford y César Vallejo, crítica de situaciones opresivas y necesidad apremiante de ensanchar la libertad mediante la palabra, que se entiende como expresión desprovista de límites y también como acicate de existencia. Dentro de esta poesía de corte social, “Si supieras”, dedicado a Antonio Machado, y principalmente los poemas relacionados con Alberto Jiménez Fraud, “Epitafio” y “Maquiavelo en San Casciano”, pueden sonar como notas discordantes.

Nada tiene de extraño la presencia de Machado en esta sección, habida cuenta del papel definitivo que juega entre los poetas de la generación de Valente. La conducta irreprochable de Machado en la confusión de la guerra, aunada a la lección de su poesía y de su prosa, lo transforman no sólo en artista admirado sino en guía, en figura ejemplar. En este sentido, se justifica sobradamente que se le recuerde en la sección dedicada al examen de la historia reciente española. Por su inteligente y valerosa adhesión a la causa republicana y, en general, por su contribución al impulso cultural de las primeras décadas del siglo XX en España, algo semejante podría decirse en relación con Jiménez Fraud. Sin embargo, el modo en que se les recuerda se aleja del tono que prevalece en la sección. Imprimen una

nota de claridad en medio de un continuo casi siempre grisáceo pero que en ocasiones se decanta hacia el negro. Al evocarlos, la cólera momentáneamente desaparece en un interludio de serenidad que contrasta con la violencia del conjunto.

Tal efecto alcanza también a “Maquiavelo en San Casciano”, situado después del poema que se dedica a Jiménez Fraud que a su vez sucede a “Si supieras”, el que versa sobre Machado. En línea continua, en estos tres poemas se reconocen cuestiones que sin excluir la situación política, la exceden. Los ejemplos del habla desvirtuada antes mencionados, que también se incluyen en la sección sexta de *MS*, pueden servir de pista para entender lo que ocurre en las evocaciones de Machado, Jiménez Fraud y también de Maquiavelo, en tanto que figura próxima a Jiménez Fraud. Así como en “El visitante” y “Poeta en tiempo de miseria” el modo de hablar ocupa el primer plano, en “Si supieras” y “Epitafio” se elaboran un par de retratos en que lo determinante también es el lenguaje. Se contraponen uno y otro modo de hablar, el de personajes a los que arruina la miseria del medio, y de los que no se menciona el nombre, con el de aquellos individuos que rebasan ampliamente la circunstancia desfavorable. Por obra del contraste se vuelven patentes tanto las carencias de los primeros como el ánimo singular de los segundos. Pero en última instancia, lo que los distingue es la relación que se guarda con la palabra. Al referirme al vínculo con la palabra, no me refiero solamente a la calidad poética de Machado, ni tampoco a la unidad vital con lo dicho de que depende, como se dijo, la verdad de una vida. Al repasar el legado que a través de Jiménez Fraud recibe Valente, se vuelve necesario esclarecer de qué modo se vincula con generaciones con las que no tuvo contacto directo, a saber, con la que gestó la renovación cultural española a fines del XIX y principios del XX. Prueba de ese vínculo son los ensayos de *Las palabras de la tribu* dedicados a ese momento histórico: “La naranja y el cosmos”, a propósito de Francisco Giner; “Tres retratos y un paisaje”, sobre Cossío; y “Antonio Machado, la Residencia y los Quinientos”, donde se propone que un maestro genial como Juan de Mairena sólo puede producirse en el medio abonado por el generoso y renovador esfuerzo educativo de los institucionistas. En estos tres ensayos, de los que tendría que hablarse con más detalle (pero tal digresión en este momento nos desviaría), se vuelve manifiesta la gratitud y admiración que Valente tributa a este grupo de antecesores, verdaderos padres según la máxima que Machado pone en boca de Mairena: “Tenéis —

decía Mairena a sus alumnos— unos padres excelentes, a quienes debéis respeto y cariño; pero ¿por qué no inventáis otros más excelentes todavía?”<sup>34</sup>.

Insatisfecho ante lo que su tiempo le ofrece, Valente retrocede en busca de un proyecto de nación convincente. En las figuras que admira, encuentra precisamente eso: una imagen histórica con futuro, para la que el pasado no es lastre sino estímulo, y en la que se pueden comprometer las mejores energías, esto es, el esfuerzo libremente asociado a una tarea conjunta. Si bien es cierto que Valente mira de forma adusta a su patria, no hay que confundir su indignación con el rechazo distante, ni tampoco con el desapego progresivo debido a su voluntario exilio. Con la impaciencia del que siente su casa usurpada por embaucadores, se sumerge en la historia de su país, que sigue siendo para él un problema crucial, tal como lo fue para los pensadores españoles de finales del XIX. Sin concesiones sentimentales, en la relación con la patria, con el problema social y político que ésta representa, Valente se pone completamente en juego: al rescatarla como proyecto verosímil, se rescata a sí mismo de un pasado de oscura postración. El deseo de participar, con todo lo que el anhelo tiene de espontáneo y vital, es patente en los primeros libros de Valente. Este impulso choca con un medio carente de incitaciones; donde no se descubren elementos con que identificarse; que no admite contribuciones, pues su fin se agota en la conservación de un estado de cosas que se considera incuestionable. El anhelo de comunidad que subyace en la obra de Valente, se reaviva con el sueño de un futuro para España, tomando en cuenta lo que el sueño tiene de fuerza inspiradora<sup>35</sup>. Habría que añadir

---

<sup>34</sup> *Juan de Mairena I*, ed. Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, Madrid, 1998, p. 162.

<sup>35</sup> Ante el panorama desalentador de la España “real”, en los autores de la Generación del 98 surge el tópico del “sueño”. La España que se sueña, lejos de fomentar el escapismo, se toma como impulso: frente a lo que la realidad niega, se impone la apuesta por circunstancias mejores. Así, el elemento ideal del sueño, sus vagos contornos, atraen y sostienen en el esfuerzo de transformación. Pedro Laín Entralgo dedica al tema — “España soñada”— el último capítulo de su estudio sobre la Generación del 98; también a este asunto se refieren los epígrafes del libro, que ilustran acerca del ilimitado poder del “sueño”. Por lo pertinentes que resultan, se toman aquí en préstamo algunos de esos epígrafes: “La realidad no importa; lo que importa es nuestro ensueño. Azorín: *La voluntad*”; “De toda la memoria, sólo vale el don preclaro de evocar los sueños. A. Machado: *Galerías*”; “El alma del hombre necesita de perspectivas infinitas, hasta para resignarse a las limitaciones cotidianas. Maeztu: *Defensa de la hispanidad*”. “—De razones vive el hombre. —Y de sueños sobrevive. Unamuno: *Sobre la filosofía española*” (Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho*, Austral, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1947, p. 11). Valente planea sobre este panorama sólo

a lo dicho antes sobre la esperanza y la fe, que sería difícil entender el impulso que éstas imprimen a la acción si no las concibiéramos dentro de un proyecto de carácter social. Mejor aún: la fe y la esperanza resurgen cuando la suerte individual no se entiende como independiente de la colectiva. La esperanza se cifra en la posibilidad de cumplir el deseo de participación. En el caso de la fe, el aspecto social es todavía más claro. El hecho de poder continuar el esfuerzo de generaciones previas alimenta la fe, gracias a la cual la acción se vuelve perdurable: deja de ser gesto aislado y se suma a una corriente que difícilmente podría interrumpirse. En el diálogo que se entabla con Machado, el título “Si supieras” marca el inicio de esta conversación, se alude así a esa forma humana de enlazarse que rebasa al tiempo y permite discernir en la adversidad senderos transitables. Que el magisterio a que se apela es de índole social se marca con el uso del plural por parte del sujeto, que habla en nombre de la colectividad. Para referirse a la patria, se acude a la expresión seca de Machado, “desiertos campos tuyos”, “ancho solar desnudo”, “dura entraña viva”, con lo que se acentúa el hecho de que la comunidad sólo puede fundarse en un destino compartido. Es importante señalar que el enlace entre generaciones, en este caso, se da a partir de la palabra que, a diferencia de la expresión caricaturesca de “El visitante” o “Poeta en tiempo de miseria”, se yergue indemne y protege de la confusión y las distorsiones de un tiempo de oscuridad:

Si supieras cómo ha quedado  
tu palabra profunda y grave  
prolongándose, resonando...  
Cómo se extiende contra la noche,  
contra el vacío o la mentira,  
su luz mayor sobre nosotros (OCI, 204).

Valente no militó en partido alguno ni en agrupaciones políticas; sin embargo, participa del entusiasmo revolucionario, como es patente en su evocación de Vallejo. La simpatía con la revolución también se manifiesta en “Cuba: una isla que navega”, donde se lee: “Acudo porque entiendo. / Un pecho ha estallado, / una isla navega. / Abridle paso. / En

---

entrevisto; se orienta por el sueño de sus antecesores. Así se logra sobrevivir a pesar de la aplastante mediocridad circundante que no se reduce a rémora que dificulta el avance: se trata de una fuerza destructiva que de manera velada extingue la vida.

mar libre navega. / El alto viento es suyo” (*OCI*, 825)<sup>36</sup>. Seguramente en la obra de Valente existen otros poemas que ilustran acerca de la admiración que el autor experimenta ante la entrega radical a la lucha por la justicia; pero no se pretende aquí ser exhaustivo. De momento interesa sobre todo señalar que la adhesión de Valente parece más vital que ideológica; en tal actitud influye la nostalgia de un proyecto comunitario a que antes se hizo referencia. A pesar del escepticismo respecto a la concreta realización de los ideales sociales, el corazón persigue un ideal compartido, lo persigue porque es necesario para vivir; en la medida que la esperanza y la fe que suscita arrojan hacia el mañana, propician el alba a que con insistencia se apela en la poesía de Valente y en la que las reminiscencias de Machado son claras<sup>37</sup>. La influencia de Machado no se reduce al estilo; en lo político y social se vuelve portador de la tradición de la que Valente se siente injustamente separado<sup>38</sup>. Este despojo constituye uno de los mayores abusos del tiempo de miseria que tan acremente critica. Recuperar a Machado significa entonces introducirse en el cauce de una historia que no rechaza el futuro. No es casualidad que al final de “Si supieras”, a propósito de la mirada de Machado, en la que se prefigura el contorno presentido de los sucesores, se aluda a corrientes subterráneas que enérgicamente se abren paso, sin que puedan detenerlas fuerzas destructivas. Por otra parte, se vuelve a mostrar al héroe dirigiéndose libremente, con paso implacable, a su destino. La marcha hacia el centro se relaciona aquí con la potente mirada que es superior a la densa tiniebla de la historia:

---

<sup>36</sup> El poema se publica en *España canta a Cuba*, Ruedo Ibérico, París, 1962. No forma parte de las colecciones poéticas de Valente.

<sup>37</sup> De la década de los sesenta se conserva un poema dedicado a Machado no recogido en libro: “A don Antonio Machado, 1939” (*OCI*, pp. 825-826). Aquí la identificación de Valente con Machado es todavía más explícita, pues deja en evidencia que los dos poetas comparten un mismo amor indestructible por la patria. Además, en dicho poema se hace referencia explícita a la proximidad de Machado con el amanecer, de que es símbolo: “Pasado no tuvimos, / aún lo hemos de hacer. Quieren quebrar albores / los gallos en tu ayer. [...] Albores de aquel alba / queremos ser. / No hay amor como el tuyo y el mío, / lo supimos después, lo sabemos ahora / razón de nuestra fe. / Saber que iba perdida / ganarla es” (*OCI*, p. 826).

<sup>38</sup> Sobre la influencia de la poesía de Machado en *MS* véase la reseña de Oreste Macrí, publicada en 1966, poco después de la aparición del libro: “Memoria y signos de la poesía de José Ángel Valente [Sobre *La memoria y los signos*], en Claudio Rodríguez Fer, *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 176-191.

Tú te has ido  
por el camino irrevocable  
que te iba haciendo la mirada.

Dinos si en ella nos tuviste,  
si en tu sueño nos reconoces,  
si en el descenso de los ríos  
que combaten por el mañana  
nuestra verdad te continúa,  
te somos fieles en la lucha (*OCI*, 205).

La evocación del origen trae consigo la sucesión interminable en el tiempo, no por secreta menos viva. Secuencia que se marca con el plural que, como antes se dijo, transforma el poema en homenaje comunitario. La fe no se profesa de manera individual, sino que se traduce en el esfuerzo sostenido de generación en generación, lucha en la que Machado se considera un aliado de excepción.

Si se tuviera que elegir una palabra para referirse a la relación entre José Ángel Valente y Alberto Jiménez Fraud, esta sería “conversación”. Como sucede con lo más sencillo y cotidiano, no es fácil dar cuenta de todos los elementos que la conversación pone en juego. Una vez establecido, el diálogo entre Valente y Jiménez Fraud no se interrumpió. Según el testimonio de “Morir en La Florida: una carta”, incluido en la segunda edición de *Las palabras de la tribu*, Valente asiste a don Alberto Jiménez Fraud en el momento de su muerte. Además de las alusiones a Jiménez Fraud, diseminadas en su obra, se encuentran también indicios de la muy cercana amistad que los unió en las cartas que le dirige a Oxford, cuando se traslada a Ginebra, escritas la mayoría en el periodo de composición de *MS*<sup>39</sup>.

Pero en este breve relación acerca de la amistad del autor con Jiménez Fraud, hace falta retroceder a lo más elemental, es decir, a las circunstancias en que este diálogo comienza. Valente y Jiménez Fraud se encuentran en Inglaterra, donde transcurre el exilio del segundo y que se transforma en lugar de residencia del primero en 1954, año en que se incorpora al Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Oxford. Como director de la Residencia de Estudiantes, desde su fundación hasta 1936, Jiménez Fraud se hace cargo del

---

<sup>39</sup> La primera está fechada en Ginebra el 5 de septiembre de 1960 y la última en la misma ciudad el 23 de abril de 1963. Este material inédito se conserva en el archivo de Alberto Jiménez Fraud en París.

intercambio con científicos, intelectuales y artistas españoles y extranjeros, de cuya experiencia se pueden beneficiar los residentes. A su salida de España, se mantiene en contacto con sus antiguos colaboradores en la tarea educativa. Así, Jiménez Fraud encarna el espíritu de colaboración, de trabajo creativo y de libertad que se respira en la Residencia<sup>40</sup>. Por medio del trato con Jiménez Fraud, Valente se aproxima a este clima que a falta de mejor palabra, se podría denominar “rejuvenecedor”. A través de Jiménez Fraud, Valente avizora una tradición en que es posible reconocerse que contrasta fuertemente con su propia experiencia de la patria: el más joven recibe del mentor una imagen prometedora, que le permite internarse en la historia y que, por contraste, vuelve más patente la estrechez de la sociedad de que procede. De aquí arranca el proceso crítico que en *MS* se ha desarrollado cabalmente, como se manifiesta en el despiadado juicio que ahí se emite sobre el estado de descomposición de la España franquista<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> José Moreno Villa, el amigo más próximo de Jiménez Fraud y que fue su colaborador incondicional en las tareas de dirección y organizativas de la Residencia de Estudiantes, ofrece en su autobiografía una animada semblanza de la actividad que se despliega en Madrid en torno a este centro: “También en mí suben y bajan las puntas diamantinas de los recuerdos. [...] Sé que en este preciso momento, el pintor Juan Echevarría está pintando su enésimo retrato de Baroja; que Antonio ‘conversa’ con Juan de Mairena; [...] que Don Manuel Bartolomé Cossío, postrado y todo, corrige pruebas de mil cosas, recibe visitas, se exalta en esta evocación artística o con ese detalle político antiliberal; [...] que García Lorca lee, con ahogos de alegría, su nueva comedia; que los eruditos afinan, que afinan los poetas y los filósofos; [...] en suma, que Madrid hierve, que mis amigos quieren superarse. Todos, todo un enjambre. Hay un rumor de renacimiento que los mantiene en vilo. ¡Qué maravilla! Durante veinte años he sentido este ritmo emuladorio, y he dicho: Así vale la pena vivir. Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país?” (*Vida en claro*, 1ª ed. 1944, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, pp. 140-141). En carta dirigida a Alberto Jiménez Fraud, con fecha del 16 de agosto de 1960, a propósito de *Vida en claro*, Valente se refiere a este momento extraordinario de la cultura española: “Los dos libros de Moreno Villa — *Vida en claro* y *Los autores como actores*— me han interesado enormemente. Sobre todo el primero. Como testimonio personal es espléndido por la riquísima humanidad de que da fe, pero también lo es como testimonio de aquel último colectivo en que se estaban fraguando (naciendo y muriendo) tantas cosas” (Archivo de Alberto Jiménez Fraud en París).

<sup>41</sup> En la introducción al primer volumen de *OCI*, Andrés Sánchez Robayna registra este momento de la biografía intelectual de Valente: “En la evolución intelectual del poeta, el período de Oxford (1954-1958) significó ante todo un nuevo aprendizaje de la historia cultural y política española. [...] La “fuerte oposición crítica”, según dirá años después, que se despierta en él, en ese momento, en relación con los dogmas sobre la

Sobre la familiaridad del intercambio entre Valente y Jiménez Fraud resulta ilustrativa la carta del 11 de agosto de 63, donde Valente lamenta la partida de Jiménez Fraud, que había estado de visita en Ginebra, y afirma que lejos de producir molestias, su presencia enriquece de forma inusual la convivencia diaria: “Nosotros le echamos de menos aquí. Ya sé que a usted le gusta quejarse del mucho tiempo que nos ocupa. Pero lo cierto es que su presencia entre nosotros da a este tiempo ginebrino muchas dimensiones que de por sí no tiene”. Siempre que se puede, se retoma el hilo de esa conversación afortunada cuyo sentido resulta tan difícil de precisar. Prueba de ello es que Valente, tan poco dado a la redundancia, prácticamente todas las veces que se refiere a Jiménez Fraud, alude a este tema. En efecto, en los párrafos de *Las palabras de la tribu* donde se menciona a Jiménez Fraud, el punto central es la conversación. A propósito de un cuadro de Sorolla, imagen que inspira uno de los tres planos de su magnífico ensayo sobre Cossío —quien es modelo de dicha pintura—, Valente afirma: “Digo frecuentarlo, porque aquel retrato presidía, enfrente del visitante quedadizo y tenaz, muchas y muy demoradas *conversaciones*”<sup>42</sup>. En las páginas que dedica a la Residencia de Estudiantes, incluidas en el ensayo “Antonio Machado, la Residencia y los Quinientos”, surge nuevamente la evocación de las horas compartidas: “No creo por esa razón que la vida de la Residencia se extinga con los veintisiete años de su existencia espacial. Tengo la certeza de que en su retiro de Oxford, *donde tantas horas he podido conversar con él y donde el cauce amable, perfecto, de esa conversación que tanto me ha ayudado a acercarme a mí mismo*, don Alberto Jiménez ha seguido perfeccionando su obra, allegando a ella nuevas posibilidades”<sup>43</sup>.

El ritmo de las ideas que se desarrollan en el ensayo de donde proviene la anterior cita, puede hacer que pase inadvertido este momento íntimo, ágilmente intercalado en la exposición. Llama la atención en primer término el adjetivo “perfecto” con que se califica el cauce —tono, ritmo, grado de atención y de respuesta— de la conversación del autor con Jiménez Fraud. De igual o mayor importancia resulta el registro del “efecto” de ese diálogo,

---

historia general y la historia literaria española vendrá acompañada por la influencia, no menos fuerte, que recibe de Alberto Jiménez Fraud (Málaga, 1883-Ginebra, 1964), el viejo institucionista residente en Oxford, a quien visita casi diariamente y a quien considera mucho más que un maestro: ‘Para mí, don Alberto es como una figura paterna, yo soy un poco hijo de don Alberto’, dirá en 1998” (p. 23).

<sup>42</sup> “Tres retratos y un paisaje”, en *Las palabras de la tribu*, ed. cit., p. 210. El subrayado es mío.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 224. El subrayado es mío.

gracias al cual Valente se descubre o adentra en su propio ser, actividad fundamental, como se ha visto, para el ejercicio poético. De hecho, no es otra la función de la poesía, a la que corresponde impulsar el tránsito o trayecto mediante el que la existencia avanza hacia sí misma, en términos de auto conocimiento y también del contacto con la vida necesario para trascender la muerte, entendida como pacto con la rutina, el engaño, entre otros males que pueden aquejarla. En el artículo que Valente escribe con ocasión de la muerte de Jiménez Fraud, aparece también como elemento crucial el descubrimiento del propio ser y, más específicamente, de la propia voz, propiciados por el diálogo: “Estuvo su secreto en la palabra, pero no sólo en la palabra dicha, sino —con arte más sutil y escondido— en la palabra oída. Pues tuvo su palabra la virtud creadora de dar cauce a la nuestra, suscitarla o hacerla crecer, de reducirse de pronto a un activo silencio, a un vivo oír, grávidos de atención y confianza. Y así en el diálogo nos ayudaba a ser, como si el solo fin de su palabra fuese encontrar la nuestra para hacernos capaces de nuestro propio alumbramiento”<sup>44</sup>. No es necesario insistir demasiado en que el elogio rebasa los límites de lo convencional. Cabe añadir más: difícilmente podrían encontrarse cualidades que merezcan mayor gratitud que las señaladas por Valente en relación con Jiménez Fraud,

---

<sup>44</sup> “Don Alberto”, *Ínsula*, 212-213 (1964), p. 4. Es de notar que se cumple en esta relación el programa propuesto por Francisco Giner, cuyo impulso pervive en Jiménez Fraud. Sabido es que la “conversación” es un elemento decisivo en la reforma educativa emprendida por Giner, como se pone de manifiesto en uno de sus ensayos sobre el tema: “Como condiciones externas para que ese nuevo espíritu pueda allí formarse hay que convertir las lecciones en conversación familiar, práctica y continua entre maestro y discípulo; conversación cuyos límites variarán libremente en cada caso, según es fácil suponer, pero que acabará con las explicaciones e interrogatorios del método académico, como igualmente con la solemnidad de nuestros exámenes y demás ejercicios inútiles. [...] Esto es, deben venir a ser [las lecciones en todos los niveles del proceso educativo] una reunión durante algunas horas, grata, espontánea, íntima, en que los ejercicios teóricos y prácticos, el diálogo y la explicación, la discusión y la interrogación mutua alternen libremente el arte racional, como otros tantos episodios nacidos de las exigencias mismas del asunto” (“Instrucción y educación”, en *Ensayos sobre educación*, Ediciones de la Lectura, Madrid, 1889, p.125). Aunque no es pertinente elaborarlo en este momento, el tema del alcance del intercambio oral en la enseñanza admite una discusión muy amplia, que se relaciona con el reconocimiento del otro en el discípulo, esto es, con la promoción de la libertad, y también con las virtualidades mismas de la palabra.

pues al facilitar el ser o el nacimiento del otro como tal es la operación, si cabe hablar en estos términos, más radical de la amistad<sup>45</sup>.

Si lo que caracteriza las conversaciones de Valente con Jiménez Fraud es la extensión, en “Epitafio”, como lo prescribe el género, se ofrece de forma muy sucinta el panorama de una vida. En este poema Valente aparece como testigo de la muerte de Jiménez Fraud, a la que en efecto asistió, en el doble sentido de “presenciar” y de “socorrer”. Esto le permite dar testimonio de la unidad que existe entre su vida y su muerte, que se muestran como parte de un mismo proceso<sup>46</sup>. Ahora bien, además de la evocación de un personaje, en el esquema de existencia propuesto en “Epitafio”, se encuentra un esquema de habla contrapuesto al que se articula en “El visitante” y en “Poeta en tiempos de miseria”. Aquí no se pierde la “verdad” por suplantación, debida al reemplazo del habla por consignas, ni por enmascaramiento, conductas que distorsionan la vida e introducen al individuo en un estado de irrealidad. Se trata, además, de una verdad que por su implicación social no se concibe al margen de un proyecto de orden colectivo, al que está asociada la “fe” que garantiza la transparencia de la vida. Como se señala en la primera estrofa, el valor de Jiménez Fraud se acrecienta porque sufre el asedio de la hostilidad o de la indiferencia, a pesar de las cuales mantiene la fe:

Rodeado de cuanto,  
hostil o indiferente, amenazaba  
la verdad de su vida,  
en tal verdad su fe mantuvo (*OCI*, 205).

---

<sup>45</sup> Acerca del hallazgo de sí mismo, inseparable en este caso del de una voz poética, resulta revelador el comentario de Valente sobre la recepción de *PL* en carta dirigida a Jiménez Fraud con fecha del 11 de septiembre del 60: “Me ha llegado alguna reseña más de mi libro. He recordado al verlas algunas de las cosas que usted me dijo sobre él y no me explico (o sí me lo explico) cómo pueden pasar inadvertidas a la pluma [...] de estos 'profesionales'. Créame, don Alberto, que de no ser por algunas conversaciones con usted hubiera creído que ciertos poemas de ese libro eran incapaces de comunicar nada a nadie” (Archivo de Alberto Jiménez Fraud en París).

<sup>46</sup> Igual testimonio se encuentra en “Morir en la Florida”: “Don Alberto vivió esa hora [la de la muerte] con la misma elegancia y dignidad con que había vivido todas” (*Las palabras de la tribu*, 2ª ed., Tusquets, Barcelona, 1994, p. 245).

Como ya se adelantó, en “Epitafio” se presenta a Jiménez Fraud como depositario del origen verdadero de la palabra, tarea cuyo alcance se revela al considerar que se lleva a cabo precisamente en una época dominada por la mentira. Antes se preguntó por el significado en *MS* de la verdad referida a la vida. Ahora surge la misma pregunta desde la perspectiva del lenguaje. En “Epitafio” se menciona, como mérito de Jiménez Fraud, la difícil tarea de salvaguardar “la fuente verdadera” de las palabras. Se remite así a un problema complejo, ¿preguntar por la procedencia del lenguaje no es también cuestionarse acerca de su razón de ser? Sobra decir que el asunto admite muchas explicaciones. En este caso, la custodia de la palabra se traduce en defensa de su carácter complementario, es decir, de la referencialidad por la que adscribe, anticipadamente, al otro que por su concurso de alguna manera recibe el ser: esto es, orientación acerca de las propias posibilidades —como ocurre, según testimonio de Valente, en la conversación con Jiménez Fraud:

Testigo de más fe, para hacernos más libres,  
guardó de las palabras  
en tiempo de mentira  
la fuente verdadera

Libre fue ante su muerte  
con libertad que sólo  
su propia vida pudo darle (*OCI*, 206).

Como muestra Rilke, existe una directa proporción entre la forma de vivir y la forma de morir. Así, la serenidad frente a la muerte de Jiménez Fraud deriva de la entrega incondicionada a las tareas en que está puesta su “fe”. Si se toma en cuenta que con la muerte ocurre lo inconcebible, la desaparición de todo horizonte, el último gesto se transforma en cifra de la existencia. Por lo general, ante la muerte se retrocede con horror. El desenlace es distinto cuando la vida no se reduce a la acumulación de muerte en pequeñas dosis, a suma rutinaria de horas. La libertad respecto a la muerte a que se alude en “Epitafio”, se traduce en recibirla sin contorsiones, gesto comparable al del héroe, Cornford, por ejemplo, que avanza con paso decidido hacia su destino. Paradójicamente, en lugar de fijar el recuerdo en doloroso rictus, el endurecimiento estoico que es necesario para encarar la muerte, parece imprimir al personaje vivacidad y vuelo. En efecto,

“Epitafio” deja la impresión de un camino recorrido con paso ligero, sin desvíos ni languidecimientos. Se comprende, a la vista de semejante trayectoria, el reproche de la tercera estrofa hacia quienes se sirven de otros para recibir “inmerecido monumento”. La estatua aparece como el opuesto de la figura esbozada en “Epitafio”, que en nada sugiere la rigidez o peso<sup>47</sup>.

La ligereza y claridad remiten sensorial y significativamente a campos distintos, ausencia de peso y facilidad para el movimiento en el primer caso, luz y expresión directa, en el segundo. Sin embargo, la claridad, uno de los tres elementos en que “permanece” Jiménez Fraud, sugiere cierta aptitud para la altura, quizá porque la transparencia, en oposición al espesor de lo opaco, da idea de delgadez y agilidad. Todo esto para subrayar el carácter anti-monumental, tanto de la figura que se presenta en “Epitafio”, como del homenaje que se le rinde. Además de la claridad, se mencionan como modos de perdurar la fe y la continuidad en la vida de los otros, aspecto éste último señalado por el “nosotros” en la última estrofa:

Y así en su claridad,  
en su fe y en nosotros,  
sobrevive (*OCI*, 206).

La permanencia de Jiménez Fraud deriva de la solidaridad entre generaciones, que lo sustituyen en la tarea a que dio comienzo. Se advierte también la continuidad filial, por la que el padre perdura en la vida y actividad del hijo, en caso de que el “nosotros” remita indistintamente al plural de los sucesores, y al sujeto que se vale de este recurso para ocupar de forma discreta el lugar de heredero. Tanto el padre de Valente como Jiménez Fraud mueren durante la composición de *MS*, donde se rinde tributo a sendos personajes. Sin embargo, en los poemas que dedica a su padre Valente adopta una óptica muy distinta

---

<sup>47</sup> Como reacción ante las imposiciones históricas, en *MS* se rechazan en bloque las manifestaciones oficiales: monumentos, desfiles, y demás rituales cívicos. De ahí el manifiesto desdén ante la imagen rígida y lastimosa de quienes se autoerigen prematuramente en monumento de “Melancolía del destierro” de *MS*: “Y tú en tu otoño de recordatorios, / en tu rosario quieto, / igual que un héroe de metal fundido, / famoso en unos pocos / metros a la redonda, / ilustre en ignorancia de la hora inmediata / y casi sordo de tristeza. / [...] Sobremueres. / Te han vendido a ti mismo, / a tu perfil lejano entre metralla y cantos / o te has dejado herir con un solo disparo / de luz petrificada en la boca del alma” (*OCI*, pp. 196-197).

de la que emplea en relación con Jiménez Fraud. A pesar de que en “Epitafio” se evita cuidadosamente el énfasis retórico, no puede suprimirse del tono la elevación correspondiente al homenaje de una figura pública. En cambio, en “Un recuerdo”, como más adelante se verá, sobresale el ritmo distendido de la intimidad. Antes de desarrollar este asunto, no está de más elaborar un breve repaso de “Maquiavelo en San Casciano”, que se relaciona de forma indirecta con Jiménez Fraud.

“Maquiavelo en San Casciano” puede verse sobre todo como un ejercicio, dicho esto sin intención peyorativa. En este poema, Valente reproduce la carta, conocida por ser un excepcional testimonio acerca del exilio, que Maquiavelo dirige en 1513 a su amigo Francesco Vettori; sin alterar el significado, cambia la disposición de los elementos que la conforman<sup>48</sup>. Se trata de una meditación sobre el destierro de tono melancólico, cuya

---

<sup>48</sup> Sánchez Robayna destaca la modernidad implícita en el procedimiento, por lo que tiene de juego textual. “Puede sorprender el que, lejos como estaba de las fórmulas más comunes de la poesía de la vanguardia (tanto de las vanguardias históricas como la de las neovanguardias), Valente se hallaba en realidad indagando problemas y actitudes cercanos al espíritu de la vanguardia. [...] Tómese, por ejemplo, el poema “Maquiavelo en San Casiano”, de *La memoria y los signos*. Una lectura superficial hace pensar en seguida a un lector poco prevenido que se halla ante una reedición del monólogo dramático de la *poetry of experience* de Browning [...] Una lectura más atenta, sin embargo, revela otra cosa: [...] el poema es esencialmente una transcripción de la carta de Maquiavelo a su amigo Francesco Vettori [...] Fragmentación y suspensión referencial: la operación poética no ha necesitado más que seleccionar y traducir unos pocos fragmentos de un texto y ofrecerlos en su pura desnudez. Una textualidad sin mediaciones alcanzaba así una dimensión transtemporal en virtud de la imaginación poética” (*OCI*, “Prólogo”, pp. 30-32). Mediante el ejemplo, se busca resolver el problema que supone el alejamiento de la vanguardia que Valente comparte con los poetas de su generación, que en esto se oponen a sus pares hispanoamericanos. “Maquiavelo en San Casciano” muestra que la tendencia crítica de la modernidad no es ajena a Valente. Sin embargo, no puede dejar de reconocerse que el experimentalismo, la exploración “destruktiva” en lo formal, no es característica de su primera etapa como se pone de manifiesto en su juicio sobre Góngora, y con él de los poetas del Centenario, a los que reprocha su “formalismo”, término con que designa la tendencia a privilegiar “el enigma verbal” en detrimento de “la realidad enigmática”. (“Miguel Hernández: poesía y realidad”, *Las palabras de la tribu*, ed. cit., 187). Además, la intertextualidad no constituye *per se* un rasgo vanguardista. La aproximación de Valente a los movimientos de vanguardia es atípica. La dificultad de su posición se remonta a una idea del arte que opone la preponderancia de lo formal a lo humano. Tesis como se sabe suscrita por Ortega y Gasset en el plano filosófico. Lo anterior no implica afirmar que la actitud de Valente coincida con la de este autor. Simplemente sirve para recordar otro de los elementos de la discusión. Hay también el prejuicio contra el juego, actividad considerada como lujo, como entretenimiento ocioso, por las corrientes poéticas en que se privilegia la

gravedad se matiza por la peculiar energía que le imprime el sentimiento de la propia dignidad. El epígrafe, en italiano, y que también aparece traducido al final del poema, alude a la serena aceptación de la pobreza, compañera inseparable del exilio, y a la soberanía frente a la muerte. A estas formas de conducta, que son prueba de equilibrio y de temple, no es ajena la larga reflexión sobre la caída y resurgimiento de hombres y ciudades. Hermanados por la desgracia y por la actividad, Maquiavelo y Jiménez Fraud aparecen como figuras contiguas en *MS*: altivo el primero, próximo el segundo, en el destierro los dos, aquejados por la pérdida de la patria en que ambos cifran todas sus aspiraciones, despreciadores de la pobreza, dueños de un poder secreto sobre la muerte. También contrincantes. Pragmático a pesar de sí mismo, Maquiavelo inventa, es decir, reconoce como estructura política básica la razón de estado, esquema incompatible con el proyecto humanista de Jiménez Fraud, como afirma en su estudio sobre el tema<sup>49</sup>. Sería superficial pensar que el diálogo que entablan se reduce a curiosidad de erudito. El largo asedio de Jiménez Fraud a la persona y obra de Maquiavelo tiene su origen en inquietudes dolorosas, entre las que destaca la pregunta acerca del destino de las naciones europeas, cuyo porvenir se oscurece debido a la incapacidad para el acuerdo y la participación. Así, el recorrido histórico responde al afán de responder a cuestiones de acuciante actualidad. El clima de este diálogo anticipa el final del poema, donde Maquiavelo, investido con las insignias de su rango, se aventura en demorado coloquio con selectos interlocutores. Pero antes de llegar ahí, es preciso detenerse en otros aspectos del poema que aquí son de interés.

Como en distintos poemas de *MS*, en “Maquiavelo en San Casciano” se articula un modo de hablar, esta vez no registrado por un observador externo sino como expresión directa del sujeto. Escrito en primera persona, el poema consta de dos partes. En la primera

---

preocupación por el hombre y por la situación histórica. Esta reserva es patente en la valoración de *Trilce* que ofrece Valente en 1960: “Pero *Trilce* no se agota, como tantos otros libros de ese momento, en una simple experiencia estética o en un puro juego verbal, sino que fija sus raíces más firmes en una superabundante experiencia humana. Son raros los momentos en que la fabulosa capacidad de invención verbal de *Trilce* no sirve para descargar contenidos emotivos de igual intensidad. Es éste uno de los pocos libros de primera magnitud que los movimientos de vanguardia producen en lengua castellana” (“César Vallejo, desde esta orilla”, *Las palabras de la tribu*, ed. cit., p. 155).

<sup>49</sup> Cf. Alberto Jiménez Fraud, *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, introducción de Luis G. de Valdeavellano, Ariel, Barcelona, 1972.

se relatan minucias y avatares de la vida cotidiana que se reduce, a causa del exilio, a la supervisión de una pequeña propiedad de que se recibe lo necesario para el sostenimiento, partidas de cartas con la gente del lugar, y otros incidentes propios de un modo de existencia rústico. En la segunda parte, cambia el escenario. Introduciéndose en otro sector de sí mismo, por decirlo de alguna manera, Maquiavelo se engalana como si fuera a asistir a una reunión de personajes eminentes. Al traspasar la frontera que separa las dos modalidades de vida, se ingresa en un recinto no expuesto a la penuria ni el desgaste debido a las contingencias diarias.

A pesar de la continuidad del tono, marcado por el relato de la jornada de que los dos momentos forman parte, la identidad se refracta en el paso de un ámbito a otro. El sujeto no se reconoce del todo en el tramo que va de la mañana a la tarde, ocupado en modestos negocios y algún entretenimiento; en cambio, al inicio de la noche, cuando recupera los modales y el atavío con que rinde honor a los personajes que aguarda, parece recobrar también su identidad. Habría que ver el cambio de vestido y actitud, más que como disfraz, como una forma particular de trayecto, relacionado con el lenguaje. En efecto, el abandono del limitado horizonte matutino adopta la forma de traslado hacia “otras palabras”, escenificado como rito por el que se accede a otro universo:

Llega al cabo la noche.  
Regreso al fin al término seguro  
de mi casa y memoria.  
Umbral de otras palabras,  
mi habitación, mi mesa (*OCI*, 208).

Por la disposición de los versos tercero y cuarto, la orilla por la que se cruza puede ser tanto la memoria como la mesa: las dos aparecen como promesa de “otras palabras”. Más adelante se alude a “la compañía de los hombres antiguos”, que se transforman en consejeros en lo que respecta a la *acción*, lo que da idea de un intercambio no principalmente erudito, sino en que se acude a “mentores” para modelar la propia conducta. El cambio de indumentaria pasa a ser metáfora de la sustitución de unas palabras por otras; se trata de una nueva investidura verbal con que se retrocede al pasado. Más allá del festín de sombras, la trasposición de figuras, del hombre diurno por el nocturno, da lugar a un intercambio actual. Se crea así una atmósfera propicia al diálogo, por la que circulan

actores vivos a los que es posible interrogar. Mediante este juego Maquiavelo recupera la región de la que el destierro no puede despojarlo. Como se marca en la estrofa final del poema, en este espacio el tiempo se decanta sin sobresaltos y la vida aumenta en intensidad:

Se apaciguan las horas, el afán o la pena.  
Habito con pasión el pensamiento.  
Tal es mi vida en ellos  
que en mi oscura morada  
ni la pobreza temo ni padezco la muerte (*OCI*, 208).

Se alude así a dos formas contrapuestas de habitación. De un lado está la “oscura morada”, referencia directa tanto al lugar geográfico como al estado a que se ve reducido; de otro, la compenetración vital, marcada por la preposición “en”, con los personajes de que es asiduo, que se identifican con un tipo de alojamiento. Como se comentó antes, ante la miseria del tiempo queda la alternativa de desplazarse en otras direcciones, como hace Maquiavelo al sustituir “el traje polvoriento y ajeno” por la indumentaria de gala. De modo semejante, Valente busca en figuras como Jiménez Fraud y Machado, entre otras, el apoyo necesario para desentrañar la historia reciente de España. En este proceso, la confluencia del tú y el yo modifica perfiles y desencadena la acción. No hay que ver en la expedición de Maquiavelo sólo la búsqueda de refugio en la cultura, sino también el trayecto hacia el propio centro que es distintivo del héroe.

Como es lógico, la aproximación de Valente a personajes públicos es distinta a la que realiza al ocuparse de su padre. De hecho, los dos poemas escritos a propósito de su muerte se encuentran en la quinta sección de *MS*, lo que de entrada indica diferencia de tono. Mientras que la sección sexta refiere a la historia española desde una perspectiva crítica, en la que lo colectivo es primordial, prevalece en la quinta el tono íntimo, ligado a la infancia del autor. En “Un recuerdo” se sale al rescate de la imagen “verdadera” del padre, empresa que se lleva a cabo gracias a la memoria, pues consiste en reconstruir un camino recorrido en su compañía. A la hora de recomponer la imagen, los aspectos relacionados con lo social —como pueden ser los principios o las tradiciones— aparecen como escollos. Como primer movimiento, se vuelve necesario descartar los encubrimientos que apartan de lo básico, esto es, de la amistad que une al padre con el hijo. La operación ilustra acerca de lo que se puede considerar como “verdad” en las relaciones personales. Porque lo que está en juego

es precisamente la verdad, como se marca al insistir en la fuerza con que la imagen se impone, obstinación señalada con la repetición del verbo “volver”, y desplaza los criterios ajenos a la vida compartida. Frente a esta “evidencia”, lo demás se vuelve accesorio. Paradójicamente, lo que parece insignificante pasa a ser lo permanente, mientras que se desechan rasgos dependientes de estructuras supuestamente sólidas. De nueva cuenta, la verdad se relaciona con la vida, cuya fugacidad se admite sin reproche:

Mas tú vuelves, sin fin, no perdurable,  
como vuelve tu imagen verdadera.

Tú, asociado a un río; sí, al lento  
brazo tranquilo o poderoso  
que tantas veces contemplamos (*OCI*, 191).

Así, la verdad no es incompatible con lo temporal, sino con lo prioritario desde el punto de vista social, cuyo absurdo revela la muerte<sup>50</sup>. Por otra parte, la no permanencia del padre, no implica su total desaparición. Al igual que el río con el que se compara, se le atribuye una continua movilidad por la que “sin fin” vuelve para asir la vida. La comparación con un elemento de la naturaleza tiene su importancia, pues esto es signo de la identificación del padre con el paisaje natal por donde, en efecto, discurre la memoria empeñada en recuperar su imagen.

Si en otros retratos recogidos en *MS* se subraya la relación con la palabra, defectuosa o excepcional, según sea el caso, en “Un recuerdo” el énfasis se pone en lo sensorial: el roce del aire; los aromas que atraen al perro —compañía fiel en el paseo—; el sabor de las uvas que ofrece el campesino, cuya “faz saludadora” contrasta con las ceremonias jerárquicas, manifiestas sobre todo en el saludo, a que se alude al inicio del poema; y finalmente el efecto reparador del agua, que se compara con la luz *natural* de la mirada del padre. En contraposición con el cerrado y opresivo marco social, la naturaleza, de que el padre forma parte, se experimenta como fuerza benefactora. Al cansancio que produce el espacio enrarecido del funeral, se opone la libertad y amplitud del campo, donde la respiración se

---

<sup>50</sup> En “El funeral” también lo familiar o íntimo se contraponen a lo social, ya que el padre se refleja exclusivamente en la imagen que de él ofrecen los suyos: “Más también vi entre todos / al que lo había amado. / (Sólo entonces se alzó, segura y mía, / en su dolor tu imagen)” (*OCI*, 189).

acompaña y se recupera la movilidad. Fastidiado de rituales y del grupo, el sujeto se precipita a la naturaleza que le proporciona el equilibrio necesario para emprender el trayecto del que el padre emerge vivo.

Es importante señalar que la verdad en este caso se articula como silencio. En el paseo que comparten padre e hijo no media palabra, con la simplicidad de la naturaleza que los rodea, se internan en un camino muchas veces recorrido sin que sean necesarios acuerdos ni aclaraciones. “Reunidos” aquí significa no sólo “juntos”, sino también “alejados” de los demás, en la medida que lo social se vuelve obstáculo para la verdad del conocimiento íntimo. La emoción del recorrido, que incorpora el movimiento, el encuentro silencioso con los campesinos del lugar, el alivio de la sed y el calor en el arroyo, se traducen en bienestar, en salud. Se reaviva así la esperanza, que abre de forma indefinida a la posibilidad de reanudar, al amparo del silencio, el paseo rememorado, según se indica en la estrofa final:

Por eso, como entonces,  
lejos del rito o del consenso inútil  
que a otros en tu muerte ha convocado,  
alegres regresamos, silenciosos y unidos,  
como si todavía en la esperanza  
de una nueva jornada, tras el breve reposo,  
verdad hallase nuestro sueño (OCI, 192).

El elemento de continuidad que la esperanza introduce refuerza la idea del retorno del padre que es signo de su afecto constante. Después de la muerte, esta forma incondicional de estar, de presencia, se materializa en la obstinación con que la imagen se impone a pesar de las trabas sociales. Esta resistencia se marca en el poema mediante estrofas de dos versos que, a manera de estribillos, se intercalan en el desarrollo. Aunque aludí antes a ellas, incluso se citó la segunda, se transcriben aquí seguidas, pues muestran el carácter cíclico del intercambio entre padre e hijo, así como el modo en que esta relación puede instaurar una imagen que es *verdad*:

Mas tú debajo de estas y otras cosas  
continuamente vuelves a la vida.  
[...]  
Mas tú vuelves sin fin, no perdurable,  
como vuelve tu imagen verdadera.

[...]  
Tu amistad, padre mío,  
es igual a tu imagen (*OCI*, 190-192).

Se puede concluir que el trayecto hacia el pasado implica también rescatar a las personas queridas que han muerto de la imagen pública que distorsiona su recuerdo. La memoria discierne entre la serie de recuerdos las “piezas” que permiten restituir la imagen “original” —no confiscada por usos sociales— del personaje que se evoca. Esta recreación incluye la violenta oposición a los gestos y palabras con que se pretende fijar la figura de la persona ausente, proceso mediante el que se le somete a la medida promedio. Se extirpa así lo vivo, que no se encuentra en las relaciones que explican el lugar de cada uno en la trama social, sino en los lazos de amor y amistad; sólo a través del prisma de la intimidad se puede perfilar la figura insustituible de la existencia, entre otras cosas, porque es en este ámbito donde lo singular encuentra expresión<sup>51</sup>.

En los dos poemas de *MS* que Valente dedica a la muerte de su padre, lo íntimo se contrapone a lo social, orden a que se debe la distorsión de la imagen de los ausentes. Esta es una muestra más de la indignancia que impera en la vida cotidiana. En cambio, el rescate de la figura de los seres queridos, traslada al plano no rutinario de lo cotidiano, al espacio

---

<sup>51</sup> Por lo general, el amor y la amistad se dan por supuestos, sin que sea evidente su escasa presencia en la vida cotidiana. Este “olvido” es otra de las causas de la opacidad de la existencia. Pero aun a riesgo de caer en la perogrullada, es necesario hablar del amor y la amistad como eventos fundamentales; lo que no es incompatible con su carácter excepcional. En contraste con el criterio más extendido, los poetas suelen ser conscientes de la “rareza” de estas circunstancias, como muestran las palabras de Marina Tsvetaieva y Octavio Paz, dos poetas de distintas latitudes y en circunstancias muy distintas. En vísperas de la Revolución, a los veinticinco años la primera escribe: “L’amitié est chose aussi rare que l’amour, quant aux connaissances —je n’en ai pas besoin”. Y casi al final de su vida, sumida en el horror de la Rusia soviética afirma: “Se réjouir de la présence c’est effroyablement rare” (*Vivre dans le feu*, trad. Nadine Dubourvieux, Laffont, Paris, 2005, pp. 86 y 448 respectivamente). El segundo, después de una vida colmada por la poesía y la reflexión, en su libro sobre el amor y el erotismo, se expresa en términos casi idénticos: “Por último: el amor y la amistad son pasiones raras, muy raras. No debemos confundirlas ni con los amoríos ni con lo que en el mundo llaman corrientemente ‘amistades’ o relaciones” (*La llama doble*, Seix-Barral, Madrid, p. 2001, 116).

donde el intercambio libre es posible. Esta zona extrema de la vida, la zona de los afectos, se incluye en la articulación de la verdad que busca la poesía de Valente<sup>52</sup>.

### **3. La pertenencia a la tierra y la fe**

El epígrafe de la sexta sección de *MS*, como ya se dijo, refiere directamente al estado de cosas en la España de posguerra. Sin embargo, el lema “en tiempos de miseria” puede hacerse extensivo al ritmo mortecino que impone la cotidianidad, forma de existencia carente de impulso. Así, la superación de “la sordidez de lo vivido”, a que se hace alusión en “La señal”, no sólo implica la crítica de actitudes que envilecen, como puede ser el pacto con lo establecido para conservar ciertas prerrogativas, entre muchos otros ejemplos, sino también la lucha contra la opacidad a que induce la rutina. En este sentido, en nada se distingue el paisaje por el que discurre la gesta del héroe del que corresponde al hombre común. En términos generales, y aún con independencia de la situación lamentable de la España de posguerra, en *MS* se percibe lo contemporáneo como edad caída, a la que también es necesario imprimir un nuevo impulso. En la medida que participa de las mismas condiciones que el resto de los hombres, el lastre de lo cotidiano pesa también en la figura que se perfila en el libro. El héroe no está exento de la mengua de libertad que amenaza la existencia. Por ello, antes de examinar las formas que la sumisión adopta en lo social, se adentra en las trabas que se desprenden de las relaciones interpersonales más cercanas, es decir, de la incidencia de la rutina en lo particular.

Según lo anterior, el mundo opaco de lo cotidiano, desprovisto de movimiento, vendría a ser la contrapartida de la tierra, entendida como espacio a que el hombre pertenece. Como

---

<sup>52</sup> A este dominio pertenece también la imagen de Lucila Valente, a quien se recuerda en “Otro aniversario”, intercalado entre “Un funeral” y “Un recuerdo”. En la evocación de la hermana del padre, figura maternal para Valente, aparece también la idea de continuidad, incluso de unificación, pues el amor que hoy puede prodigarse, no se distingue del que se recibió. El nombre de esta mujer, cuyo recuerdo es inseparable de la voz infantil, sirve de defensa frente a la muerte y se transforma en certeza que trasciende el vaivén histórico. Nombre y recuerdo perduran en el sentido de sobrevivir a la muerte, y también en el de resistir a la miseria de la época: “Aquella voz, la nuestra, que repite / tu nombre cierto contra tanta muerte. / [...] /Cuanto hay de amor en nuestras manos nace / del amor que nos diste. / Forma es de tu memoria, calcinada ceniza. / El duro diamante sobrevive a la noche” (*OCI*, 192).

se desarrolló en capítulos anteriores, en la poética de Valente el trayecto hacia el corazón va de la mano del descubrimiento y afirmación del orden temporal. Como también se señaló, este acontecimiento no debe darse por supuesto, pues a pesar de su proximidad, por lo común la tierra pasa inadvertida. Así, el mundo puede representar tanto la disminución vital que deriva de lo cotidiano, como el horizonte al que el hombre pertenece y que Valente reivindica. En el primer caso, se trata de una modalidad de la existencia, de la carencia en que ésta se encuentra habitualmente. En el segundo, de la realidad a que la existencia debe permanecer unida. En uno y otro caso se permanece en el mismo plano, terrestre, temporal. Sin embargo, el deterioro de la existencia se relaciona, entre otros aspectos, con la distancia de la tierra, de la vida. Por tanto, la tentativa de recuperar y asentarse firmemente en el horizonte terrestre, iniciada en *AME* y *PL*, continúa vigente en *MS*.

Como en el poema “Consiento” de *AME*, en *MS*, el redescubrimiento de la tierra se relaciona con la fe, cualidad que permite “tocar” el mundo. Tanto el ritmo del corazón como el modo de respirar, acompasados con la amplitud del panorama que el mundo ofrece, dependen de esta afirmación radical del horizonte temporal, del que los otros también forman parte. Compenetrarse con la tierra significa también participar de la vida del resto de los hombres, es decir, experimentar alegría y dolor. La afirmación de la tierra, entendida como fe que permite a lo temporal desplegarse, resulta indispensable para hacer frente al peso de lo cotidiano y, en general, a la suma de situaciones que conducen a la indigencia, individual y de la época. Para desarrollar el tema, en *PL* se recurre a la figura de Lázaro, cuya admiración por el horizonte que sorpresivamente recupera es comparable con la actitud respecto de la realidad que se pone de manifiesto en “Luz de este día”, de la cuarta sección de *MS*.

“Luz de este día” se escribe desde la perspectiva de un final inminente. Con calma acorde con la longitud del verso, se considera la posibilidad de que el día que se está viviendo sea el último que se pasa en el mundo. Tal conjetura se sugiere en la frase del comienzo “Pudiera ser...”, que se repite al inicio de la segunda estrofa y ligeramente modificado —“Mas bien pudiera ser...”— en la última. La seriedad del momento obliga a centrar la atención en lo esencial: el tono de luz del día en que por última vez descansa la mirada, la propia disposición frente a la muerte, el amor que se abandona. La relación con el mundo sólo se vuelve patente cuando está a punto de desaparecer. Pero en “Luz de este

día” se evita el toque fúnebre que correspondería a esta separación. Prueba de ello es que el énfasis se pone en la luz, así sea la pálida luminosidad del otoño. Desde el título se sugiere una perspectiva abierta, de proximidad con el entorno. Así, la perspectiva de dejar el mundo se transforma en oportunidad para afirmarlo. Lejos de aparecer como conjunto confuso que la mirada rehuiría, en la primera estrofa se realza su coherencia, que es muestra del acuerdo que existe entre el espectador y el horizonte por el que pasea la mirada:

Pudiera ser que ahora viese yo  
por vez definitiva la ordenada  
sucesión de las cosas de este mundo (*OCI*, 179).

Al decir “este mundo” y no “el mundo” se afirma el orden temporal, en consonancia con lo desarrollado en “No mirar” de *PL*, donde la determinación de mirar deriva del compromiso con la realidad accesible a la vista. El acuerdo con el mundo manifiesto en “Luz de este día”, ayuda a esclarecer el sentido que se atribuye a la fe en *MS*. La fe se traduce en firme decisión de mantenerse dentro del marco que concierne a la existencia. Está aquí implícita la pregunta acerca de las formas de habitar, cuestión que aparece desde el principio en la poética de Valente. La consonancia con el mundo en que se sustenta la fe no puede darse por supuesta. No se trata de una armonía originaria que dé lugar a la continua celebración. Al contrario, la habitación exige desprenderse de referencias ilusorias, sobre todo en relación con la propia existencia; no se entiende sin el trayecto por el que se entra en contacto con el límite de la muerte, con la finitud y la caducidad. La fe consistiría en adherirse a este horizonte, sin que la amenaza final disminuya la intensidad del abrazo. Así, el mundo se va haciendo morada o habitación, en la medida que la existencia adquiere ligereza. Esto supone dejar de entender el tiempo como continuo homogéneo falsamente concebido como interminable, cuando en realidad se distiende en el instante, se precipita o gira de forma repentina, entre muchas otras maneras que puede adoptar la duración.

La serenidad con que se admite la muerte en “Luz de este día”, escrito con la intención de captar la situación de ánimo que la precede, tiene que ver con la alternancia de pérdida y reaparición del horizonte en la figura de Lázaro. De estos trayectos se da testimonio en las “últimas palabras”. Además de la sobriedad del tono, se advierte que en dichas palabras

importa más la pronunciación que el contenido. Como prueba de que se ha llegado a un acuerdo, en el balance final, se descubre que la fe ha alcanzado su pleno desarrollo:

Debo decir aún  
que he ignorado el peligro y si éstas fueran  
mis últimas palabras nunca habrían  
llegado hasta mis labios con más fe (*OCI*, 180).

Puede entenderse también que ante la inminencia de la muerte, es decir, frente a la perspectiva de perder el horizonte a que se pertenece, el habitar culmina y se vuelve pleno. Como ya se comentó, Valente suele comparar la muerte con imágenes o fragmentos sueltos que sin el soporte de la memoria de los más próximos se desperdigarían. De forma sucesiva, los hombres se transforman en portadores de quienes los han precedido. Mediante un cambio de perspectiva, en la parte final de “Luz de este día” se pasa del momento previo a la muerte, al inmediatamente posterior. La existencia se reduce a “imagen” que depende de la memoria de los otros para subsistir. En ese estado, el elemento que se elige para fijar la vida es precisamente la fe. A esta actitud respecto al mundo, se añade la situación en que se enmarca el final, esto es, la luminosidad particular del día. El vínculo así establecido entre el factor determinante de la vida, y un elemento que podría considerarse fortuito, resulta coherente con la intención del poema al menos por dos motivos. Primero, si lo definitivo consiste en la habitación, importa dejar constancia del momento en que el pacto con el mundo se sella, al igual que en el último encuentro de los amantes el pormenor adquiere singular importancia. Segundo, porque la atención a lo contingente forma parte del trayecto por el que se recupera el mundo. (Recuérdese que Lázaro se percata de la hermosura de la tierra sólo después de la muerte). Así, resulta natural que se registre el tono de la luz que envuelve la despedida. Lo que es más, la fijeza que sigue a la muerte queda señalada por la luz “inmóvil” que, junto con la fe, se imprimen en el recuerdo:

Mas bien pudiera ser que ahora  
sólo por mí pudiese responder lo vivido  
y yo fuese ya imagen, supervivencia oscura,  
tenaz recuerdo de la fe que tuve,  
bajo la parda luz inmóvil de este día (*OCI*, 180).

Además de lo histórico, de la implicación en el curso de los acontecimientos políticos y sociales, la preocupación por la realidad se manifiesta en *MS* en la afirmación del mundo, sin que la conciencia de la finitud disminuya el reconocimiento admirado que se le tributa. Por esta “fe” se aguarda con serenidad la muerte, como se muestra en “Luz de este día”.

En la séptima y última sección de *MS* se explora el alcance de la palabra poética. En ocasiones, parece que actúa como fuerza renovadora, pero no siempre se consigue rebasar los aspectos de la vida individual y social que impiden la libertad, como se muestra en “No puede a veces”: “No es posible volver a la palabra / ni puede a veces alzarse al canto lo que vive / pues hay sólo tambores apagados / con luctuosos paños, calles deshabitadas / pisadas que se alejan, conversaciones rotas” (*OCI*, 216). Como en otros momentos, el deterioro social de la España de posguerra se manifiesta en la interrupción del diálogo, lo que implica cancelar el argumento en que se podría concurrir, es decir, en que la comunidad se funda.

En “El signo”, primer poema de la séptima sección, la pertenencia a la tierra se vuelve patente gracias a la simplicidad de ciertos objetos. El tema ya se había ensayado en “El cántaro” de *PL*, y reaparece en *MS*, donde un cuenco de barro sugiere la gravitación de la tierra, así como del intercambio con el otro que ha dejado su rastro en el moldeado de la pieza. Además, el cuenco incorpora de manera tangible la “duración”, elemento en que el hombre se reconoce y que determina la existencia. El título del poema, por su carácter abstracto, contrasta un poco con lo concreto del tema: una vasija; se esperaría que remitiese a una inscripción que requiere ser descifrada, por poner un caso. El punto se esclarece al recurrir al título del libro. Por “signo” en *MS* no se entiende sólo sentido, incluye también la huella, el registro del rastro que algo deja en la memoria. Desde esta óptica, la vasija puede considerarse como signo por antonomasia, pues da noticia del vínculo ancestral entre la existencia y la tierra; estamos ante una de las actividades humanas básicas, que además implica un contacto efectivo con la materia<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Otra es la lectura de Dionisio Cañas, quien destaca la “actitud intelectualizante o mental ante el mundo” de Valente, perspectiva que se insinúa ya en “El cántaro” de *PL*, pero que a su parecer en “Un signo” se acentúa notablemente: “Es este proceso de la mente —no del ojo— que mira en la poesía de Valente, el que nos imponemos describir y recorrer. Del cántaro como canto, pasando al cuenco como aparición del ser, hasta estos pliegues de la misma materia, veremos cómo la mirada de Valente se formula, y nos va formulando, a sí mismo como sujeto de su propia visión. [...] Valente, por ponerse a mayor distancia de la experiencia vivida del mundo, difícilmente llega a darnos una sensación auténtica de experiencia primordial, originaria.

Por otra parte, la cerámica se transforma en emblema del acceso a la forma, por lo que es comparable a la poesía, cuyo cometido consiste para Valente en rescatar lo inmediato, que tiende a sustraerse, pero que se sostiene gracias a ese leve límite que es la articulación verbal. Así, la vasija, “frágil forma”, pasa a ser signo de la *duración*. Paradójicamente, la ligera complexión del cuenco difiere del espesor inherente al paso de los días, lo que no impide que el tiempo se incorpore al objeto<sup>54</sup>.

Dos veces mencionada en la primera estrofa de “El signo”, la forma guarda, como es obvio, una estrecha relación con la acción de moldear. Aun a riesgo de desviarnos un poco, no está de más recordar, así sea sucintamente, la influencia determinante en el desarrollo de la cerámica del hábito o costumbre de la mano. De modo que el cuenco de barro expresa la pertenencia a la tierra no sólo por su sobriedad y en tanto que elemento de la vida cotidiana, sino también porque la alfarería se remonta a la época prehistórica, por lo que remite directamente a la memoria. Además, desde el punto de vista del tacto, supone una muy prolongada cercanía entre el artesano y el material, un intercambio en que recíprocamente se modulan. Con esto me refiero a que las particularidades de la materia muchas veces repercuten en la dirección que el artesano adopta, como ha mostrado Herbert Read al examinar la decoración geométrica de la artesanía del neolítico: “[...] la cualidad plástica de la arcilla y la reacción sensorial íntima que produce al ser manipulada por los dedos fueron por sí mismas fundamentalmente responsables de los descubrimientos formales del periodo neolítico. El sentimiento de la forma apareció en la conciencia humana a través de los

---

Contrariamente a lo que piensa María Zambrano en su artículo ‘La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente’, creemos que la poesía de Valente es más bien el pensamiento residual de una experiencia originaria ansiada pero no realizada hasta la fecha” (*Poesía y percepción* (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente), Hiperión, Madrid, 1984, p. 148).

<sup>54</sup> Sentimiento semejante se expresa en el inicio de “Oda a una urna griega” de Keats, que Valente traduce: “Tú todavía inviolada novia del sosiego, / criatura nutrida de silencio y tiempo despacioso, / silvestre narradora que así puedes contar / una historia florida con mayor dulzura que nuestro canto” (*OCI*, p. 592). Sin embargo, se trata de enfoques muy distintos. Mientras que Keats recrea el episodio representado en la urna, lo que da lugar a la evocación cultural, en “Un signo” se alude de forma desnuda a los aspectos básicos de la presencia del hombre en la tierra.

dedos, y lo que los dedos habían conformado sensorialmente fue percibido y aceptado por el ojo”<sup>55</sup>.

En el poema de Valente, parece intuirse el citado proceso, en que el tacto precede a la vista<sup>56</sup>. Como impregnada de la costumbre de la mano, la vista adquiere cualidades táctiles: se extiende sobre el cuenco, “lentamente rodea la delgadez de la invención” y, más adelante, se entretiene disfrutando de su equilibrio: “Aquí, en este objeto / en el que la pupila se demora y vuelve / y busca el eje de la proporción, reside / por un instante nuestro ser” (*OCI*, 211).

En la segunda parte de “Un signo”, que corresponde a la segunda estrofa, la atención se desplaza hacia el intercambio que se establece, a través del objeto, con su “inventor”; se puede llamar así porque en el poema se alude al cuenco como “invención”. Al intercambio de la materia con la mano por el que la duración se plasma, se añade el diálogo implícito — de pupila a pupila— entre el observador que rehace el cántaro poéticamente y el artesano. Así, el cuenco no sólo es signo de la duración, sino también de la vida de quien lo hizo, cuya “verdad” se “dilata” en el recipiente. El objeto modelado, donde reposa el sueño de otro, extiende una invitación que obtiene respuesta. Se da constancia entonces de la concurrencia de la mirada, elemento que la pertenencia a la tierra necesariamente incluye y en el que se expresa la “verdad” de la existencia:

y desde allí otra vida dilata su verdad  
y otra pupila y otro sueño encuentran  
su más simple respuesta (*OCI*, 211).

El “realismo” de *MS* se debe en parte al realce que se da a aspectos básicos, como puede ser el registro del tiempo en objetos sencillos que permiten compartir la vida con los otros. En esta misma línea se sitúa el elogio de la alegría que se elabora en “De luz menos amarga”, también recogido en la séptima sección de *MS*, donde destaca su fuerza elemental

---

<sup>55</sup> Herbert Read, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, tr. de Horacio Flores Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, pp. 55-56.

<sup>56</sup> En época posterior, casi al final de su vida, el autor declara en este sentido: “Siento la materialidad de la palabra. Siento que las palabras se hacen con las manos, como fue hecho el hombre, con barro” (José Andrés Rojo, “José Ángel Valente. ‘Mi lema es nadar contra corriente’”, *El País, Babelia*, 24 de abril 1999, pp. 12-13).

que es resultado de la lucha contra las presiones del exterior y con las claudicaciones interiores. Por lo mismo, irrumpe en momentos inesperados, y no puede buscarse de modo directo, sino que es concomitante al esfuerzo por el que se procura alcanzar mayor amplitud de perspectiva. Valente relaciona este estado, difícil de encontrar, con la fuerza del cuestionamiento. Se contrapone a lo mortecino de las rutinas cotidianas y, en ese sentido, representa una forma de resurrección, como se muestra en “De luz menos amarga”.

Al inicio de este capítulo, se comentó que la muerte en *MS* se ve desde distintos ángulos. En relación con el estado de cosas en el “tiempo de miseria”, se identifica con la supresión de horizontes por la que la vida se paraliza. El que esta especie de reclusión no se perciba de forma inmediata no significa que sea inofensiva; la inercia se sedimenta en el ánimo y consume la energía hasta reducir la acción libre al mínimo indispensable; da lugar al mimetismo por el que los hombres pasan a ser sólo sombras; promueve el miedo que impide el trayecto de la existencia; y contamina el lenguaje, que tiende a extinguirse en un silencio no significativo, señal de sumisión o rencor, o se desperdiga en fórmulas que consolidan situaciones opresivas. El tema incluye seguramente otros aspectos, pero con lo dicho puede bastar para dar una idea del modo en que la existencia puede simplemente “sobremorir” —forma verbal a que se alude en el poema ya citado “Melancolía del destierro”.

Además del modo como se acaba de describir, la muerte en *MS* se entiende como tránsito hacia el nacimiento. En lo que se refiere a la alegría, es importante señalar que se trata de la piedra de toque que permite discernir hasta qué punto la existencia ha sido confiscada por la muerte. Para Valente la alegría es indicio de que la existencia ha podido sortear las situaciones que la condicionan, al menos parcialmente, en lugar de permitir que los residuos de muerte ocupen la sucesión de los días<sup>57</sup>. Esta oposición entre modos de

---

<sup>57</sup> En el poema que se le dedica en *Breve son*, libro donde se incluyen poemas escritos en la etapa de *MS*, la resistencia de la alegría a las restricciones de “la pequeña muerte” se vuelve patente; a la manera de una corriente de aire, le correspondería desordenar, registrar lo escondido, abrir todo lo que encuentra a su paso: “Qué ovillo de colores para el gato / o que versátil pan en las mañanas. // Ven hasta aquí, / pisa todos los límites / todos los intersticios y las toses airadas / de la pequeña muerte / toca lo prohibido, ven, / lo inerte, lo severo, lo impuesto, / infatigable loro azul del aire, / y no dejes lugar ni sueño ni recinto que no hayas abierto, / precoz violadora del ciego laberinto” (*OCI*, 259).

existencia no es ajena a la búsqueda de la realidad, ya que corresponde a la poesía rescatar lo inmediato y vital.

En las dos primeras estrofas “De luz menos amarga” la relación de la alegría con la totalidad de la vida se marca con la pregunta sobre su ubicación con que se abre el poema, a la que se responde que la alegría puede darse en cualquier cosa, ya que de ella provienen todos los dones; es externa al sujeto, al que envuelve, y también interna, pues no sólo reparte beneficios sino que prepara también para acogerlos:

Dónde estás tú, pregunto, en qué resquicio  
de nuestra vida vives, hecha  
de luz menos amarga que nosotros.

Tú no tienes lugar  
que no te sea propio  
ni don acaso recibimos  
que no te pertenezca (*OCI*, 211).

Así como el tema irrumpe de pronto en *MS* y con sorprendente ímpetu, se da a entender que lo mismo sucede con la alegría: aparece sin previo aviso y, a semejanza de un fenómeno de la naturaleza, el rayo por ejemplo, produce un instante de suspenso y modifica la percepción. Como sugiere la alusión a la “luz” del título, la alegría refiere a un modo de mirar, cuya importancia se vislumbra cuando se sigue el curso de la memoria en *MS*. Su alcance es mayor del que se puede imaginar si se le confunde con emociones pasajeras de agrado, con las que generalmente se asocia:

Más fuera inútil  
buscarte sólo por ti misma  
(a ti que en todo puedes darte),  
perseguirte en las múltiples  
formas vacías y fugaces  
que por ansia de ti  
el corazón precario te atribuye.

Como si acaso fueses  
evasión o huida y no cimiento,  
testimonio, razón  
de cuanto, inmerecidamente, a veces  
toma forma en nosotros y se cumple (*OCI*, 212).

Por lo visto, es inútil buscar la alegría directamente ya que no está sujeta a control: actúa con independencia, a la manera de una fuerza superior al hombre pero que lo acompaña. Por superior no debe entenderse ajena al mundo. Como se afirma en la cuarta estrofa, la alegría nada tiene que ver con el abandono de lo temporal, lo que es más, se sitúa a ras de tierra, en el “cimiento”. Son tres los elementos que convergen en ella: el estatuto de soporte, la gratuidad —en el sentido de que no basta con buscarla para obtenerla—, y el desarrollo de la existencia. Por paradójico que parezca, el propio ser sobreviene gracias a la concurrencia del exterior, don inmerecido, y de la disposición interior, que se traduce en la receptividad que habilita para recibirlo. De tal conjunción da testimonio la alegría, cuya ubicación —por la que vuelve a preguntarse en la última estrofa— se vuelve indefinida precisamente porque es lo más próximo. En cuanto a su relación con el mundo, se insiste en que la “materia” que la constituye, lo que ya de suyo indica pertenencia a la tierra, no es distinta de la que conforma al hombre. La diferencia no es de rango, sino de cualidad, deriva de la mayor o menor amargura en la luz de que respectivamente están constituidos. Para subrayar todavía más su semejanza con la existencia, la alegría se identifica con la desesperación y con los sueños. Se trata precisamente de los elementos entre los que oscila la existencia: la impotencia respecto al mañana tanto en el plano individual como en el colectivo, y su contrario, la proyección hacia el futuro que impulsa a la acción. Se deja así claro que no es necesario estar al margen del mundo, en un espacio no amenazado por la contingencia, para experimentar alegría. Lo extraordinario de ella es que, sin ser ajena a la vida, en cierto modo rebasa al hombre, como señala la secuencia de adjetivos con que termina el poema:

De luz menos amarga,  
pero no de materia diferente  
a nuestra desesperación o nuestros sueños,  
dónde estás tú, pregunto,  
tan próxima y difícil,  
áspera, pura, inagotable, súbita  
alegría (*OCI*, 212).

En un intento por comprender en qué radica tal emoción, se pueden buscar similitudes con otros elementos importantes en *MS*. Se aproxima sobre todo a la vida, para la que

podrían valer los adjetivos mencionados, y a la realidad, que aparece también de forma repentina. Tanto la alegría como la realidad escapan al control, son gratuitas, en el sentido de que el don o lo que se da es uno de sus elementos constitutivos. Como en un movimiento circular, el trayecto de la existencia predispone a la alegría, pero éste no sería posible sin su concurso, pues de ella proviene el anhelo de vida. Esta dialéctica entre el interior y el exterior, dentro y fuera, corresponde al intercambio de la existencia con el mundo.

A diferencia de lo que ocurre con el cuenco de barro, elocuente en su mudez, en “Como una invitación o una súplica” parece imposible extraer sentido de las palabras impregnadas de rutina. Sin embargo, frente al lastre que arrastran, y como respuesta al desesperado cuestionamiento del individuo, las palabras consiguen desprenderse de la banalidad que marca la convivencia y, como dotadas de autonomía, se transforman en vestigio de un mensaje. El vínculo que así se tiende excede el límite de lo individual, del que por su propio impulso las palabras escapan.

El nexo entre palabra y libertad se vuelve más patente en la séptima sección de *MS*. Este es el tema de cuatro de los siete poemas que componen la sección del libro: “Un canto”, “Como una invitación o una súplica”, “No puede a veces” y “No inútilmente”. De lo dicho a lo largo de este capítulo se encuentra una extraordinaria síntesis en “Como una invitación o una súplica”, en donde se asiste al tránsito del decaimiento al despertar de la palabra. En un primer momento, se alude al bombardeo de palabras que se sufre como un castigo. Como ya se comentó, esto se debe al diluvio de preceptos propio del “tiempo de miseria”, que toma la forma de discursos, prédicas, anuncios o advertencias. Ante este ensordecedor parloteo, se intenta articular una sola palabra que sea tal, lo que supone gran dificultad. La ausencia de la palabra en medio de tanto ruido, se manifiesta en la lejanía respecto del mundo, del que las palabras que se tienen al alcance no proporcionan atisbo alguno. Sin embargo, como se señala en la primera estrofa del poema, en las palabras debe existir un reducto de vida, que a la manera de “una invitación o una súplica” pide ser rescatado:

Bajo la palabra insistente  
como una invitación o una súplica  
debíamos hallarnos, debíamos hallar  
una brizna de mundo.

Pero las frases se unían  
formando frases

y las frases se unían a sus ritmos antiguos:  
los ritmos componían  
el son inútil de la letra muerta  
y de la vieja moralidad (*OCI*, 214).

Más adelante, en la cuarta estrofa, a través de la imagen del hilo roto, que aparece en distintos contextos en *MS*, se muestra otra de las carencias de la época que consiste en la inutilidad del lenguaje para el diálogo, aspecto que va de la mano de la lejanía de lo real. Antes se habló de la falta de interlocutores a propósito de la relación de Valente con Machado y Jiménez Fraud, pero no está de más insistir en que la descomposición verbal se traduce en aislamiento; del mismo modo que aparta de la vida, impide la continuidad entre generaciones, pues se carece de un auténtico argumento común donde concurrir. Una vez establecido el estado de cosas, en “Como una invitación o una súplica” surge la pregunta sobre el modo de depurar el cúmulo de palabras que no del todo ajenas a sí mismas aguardan que se las transforme. El procedimiento por el que se lleva a cabo dicha tarea aparece en la sexta y séptima estrofas, que constituyen un compendio de la poética de Valente:

En vano vuelven las palabras  
pues ellas mismas todavía esperan  
la mano que las quiebre y las vacíe  
hasta hacerlas ininteligibles y puras  
para que de ellas nazca un sentido distinto,  
incomprensible y claro  
como el amanecer o el despertar.

Acuden insistentes como sordos martillos  
nombrando lo nombrado,  
lo que tal vez nosotros  
estábamos llamados a hacer vivir (*OCI*, 215).

A la manera del trayecto por el que la existencia enfrenta la muerte, el rescate de las palabras se produce al romperlas y vaciarlas; la acción negativa no conduce directamente al nuevo sentido, sino que lo suspende; no basta con sustituir el significado, lo que daría lugar a una forma distinta de suplantación, es necesaria la “ininteligibilidad” para evitar el automatismo, es decir, que por inercia regresen a su antiguo orden. Paradójicamente, las palabras incomprensibles se vuelven claras como el despuntar del día. ¿Qué se entiende

aquí por incomprensible? Vienen a la mente dos posibles respuestas: ajeno a todo esquema de que se dispone o, en la línea de la teología negativa, conciencia de la propia ignorancia. El sentido no debe ser puesto, sino que nace de las palabras mismas. En acuerdo tácito con las palabras de Hölderlin, “ahí donde está el peligro está también la salvación”, para salir del atolladero se acude a las palabras. Se presupone entonces que en las palabras existe un reducto libre por el que podrían sustraerse de la presión exterior. En la estrofa siguiente, la acción de nombrar se identifica con la tarea de “hacer vivir”, lo que confirma que la función de la poesía consiste en oponerse a la muerte que ocupa la existencia o, lo que es igual, propiciar la resurrección.

En la primera parte del poema se habla en tercera persona, el “nosotros” incluye a todos los que están expuestos a la descarga verbal. En la segunda, se pasa a la primera persona, y se remite a una acción que por sí misma expresa firmeza: “Me alzo...”. Como se ha podido comprobar, en *MS* se acude a este verbo en diversas ocasiones: se “alzan” el nombre y la palabra como luz que orienta en la noche en “Otro aniversario” y “Si supieras”, respectivamente. En contexto semejante se produce en “Como una invitación o una súplica” el repentino movimiento del sujeto, que se yergue “como un sonámbulo, / entre las significaciones de la noche” (*OCI*, 215), es decir, en el vacío del sentido. En diálogo consigo mismo, el sujeto interpone el silencio que facilita el discernimiento a las palabras “ajenas” y “propias”. Finalmente, se resuelve a darles la espalda, de lo contrario sólo contribuiría a perpetuar la caducidad de que son portadoras. Después de este breve entreacto, que marca la transición del plural al singular, el final se precipita en la última estrofa, que recapitula lo antes expuesto. En la secuencia se percibe, en efecto, el vértigo de la caída “al fondo incomprensible de la noche”. Se establecen así las condiciones para reanudar el diálogo con base en “otro argumento y otra fe”. La interioridad y la exterioridad se confunden, pues la llamada se asocia a los sueños —donde lo colectivo se manifiesta—, y a la aparición de otro que convoca con urgencia. De hecho, el impulso viene de las palabras, donde todavía puede hallarse un resquicio de futuro, ya que contienen el “argumento” que permite reanudar el diálogo, y la “fe” de que depende la acción:

Bajo la imperiosa llamada  
asociada a los sueños,  
al fondo incomprensible de la noche,

a la urgente presencia  
del que acude y me habla en busca de los hilos  
de otro argumento y de otra fe,  
hay algo que esas mismas palabras  
hastadas de sí mismas, insistentes  
como una invitación o una súplica,  
nos obligan a hallar (*OCI*, 215).

Sin restar importancia al lastre que arrastran, se descubre en las palabras un reducto que resiste a la usurpación. De ahí el cambio que se produce al final, donde lo insistente ya no se identifica con inútiles prescripciones, sino con la invitación o la súplica que se desprende de las palabras. En atención a esta llamada, el sujeto se incorpora para avanzar hacia la noche de lo incomprendible.

En el último poema de *MS*, “No inútilmente”, la alternancia entre la resurrección y el descenso a la muerte, entre las posibilidades de la palabra y su inutilidad, se resuelve en un canto donde, sin dejar de reconocer las vicisitudes, trampas y atropellos propios de una edad caída, se atribuyen a la poesía virtualidades insospechadas. Valente sugiere que el “efecto” de la poesía no depende exclusivamente de la intención del autor, quien se reduce a convocar o llamar a la vida, a la manera de lo que ocurre con Lázaro. Lo así reunido, el poema, de inmediato se inserta en una perspectiva más amplia que la del individuo.

“No inútilmente” se estructura en dos partes que funcionan como réplica y contra-réplica. En la primera, se asume la duda respecto al alcance de la poesía, identificada abiertamente en este poema final con la ampliación de la libertad. En la segunda, sin descartar la validez del argumento antes citado, se abre una alternativa, que se basa en el impulso autónomo que las palabras pueden llegar a adquirir. En continuidad con lo desarrollado a lo largo del libro, en este momento, en cierta manera culminante, vuelven a aparecer la fe y la esperanza. La primera se refiere a la disposición con que la palabra tendría que recibirse para surtir efecto. El esquema corresponde al de “Consiento” de *AME*, donde también se habla de “suficiente fe”, en referencia a la necesidad de afirmar el mundo cuando se trata de hacerlo próximo o habitable. De modo semejante, se requiere de una anticipada coincidencia con la palabra, que se denomina “fe suficiente” — en contraposición a la insuficiencia señalada en la primera estrofa—, para “darle su forma verdadera”. De acuerdo con la línea de *MS*, semejante operación dependería del trayecto por el que la existencia se aleja de condicionamientos:

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 (*OCI*, 218-219).

En cuanto a la esperanza, se basa en el contacto entre la palabra y la “boca” por la que podría alcanzar su máximo rendimiento en términos de libertad. Para sostener la esperanza basta con la posibilidad de provocar dicho encuentro que, con imagen que recuerda a Prometeo, se asemeja a la entrega del fuego. Así, la presencia del héroe se vuelve a poner de manifiesto: “Haber llevado el fuego un solo instante / razón nos da de la esperanza” (*OCI*, 219).

Finalmente, se reitera la independencia de las palabras, que en su vuelo incluso pueden rebasar el sueño de quien las profiere y reunirse de modo inesperado, a la manera de la nubes, para suscitar un verdadero cambio<sup>58</sup>. Digo “verdadero”, pues en el último verso se retoma el título del poema, “No inútilmente”, para señalar que no se trata del cambio en sí mismo, sino de dar lugar al renacimiento, como sugiere la comparación con la lluvia. Importa destacar que la condición previa de este cambio consiste en no sentirse propietario de las palabras, esto es, en reconocer su antecendencia respecto al designio individual:

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

---

<sup>58</sup> En el poema ya citado sobre la Revolución Cubana, se alude a la posibilidad de que las palabras, movidas por su propio impulso, se “alcen” para generar nuevas figuras y transmitir así un mensaje que inspira a los que antes yacían postrados por la opresión: “Hasta que un día / ciertas palabras rotas se reúnen, / se componen en sílabas y viento, / azotan las montañas y se alzan / en la boca del hombre. // Ay de los ídolos, / ay de su noche, / ay de su triste barro entonces” (“Cuba: una isla que navega”, *OCI*, p. 825).

para cambiar, no inútilmente, el mundo (*OCI*, 219).

La figura del héroe que se traza en *MS*, es inseparable de las empresas en que se enfrasca. En un primer momento, se traducen en el ciclo clásico del descenso a los infiernos, que refiere a dos planos distintos. De un lado, la travesía por lo sórdido de la vida cotidiana, la suma de gestos y palabras triviales o mezquinos que, acumulados, vuelven la vida mecánica y apresan la existencia en formas rígidas. De otro, el ingreso, la exploración de zonas oscuras de la historia reciente, que incluye tanto los momentos traumáticos de la vida personal, como los de la vida colectiva. No obstante, el descenso a los infiernos es sólo una etapa en el recorrido del héroe, que es inseparable del designio de “resurrección” que subyace en la palabra poética. Al igual que en *AME* y, de forma más explícita en *PL*, en *MS* se deposita en la poesía la esperanza de supervivencia, a pesar de la amenaza a que están sujetos existencia y lenguaje.



## CONCLUSIÓN

Ante la insistencia con que Valente se refiere a "la realidad" en ensayos y declaraciones en la primera fase de su trayectoria, surgió la pregunta que se desarrolla en este trabajo: ¿qué significado o significados le atribuye el autor a un término tan complejo? Parecía claro desde el principio, como se señala en la introducción, que el "realismo" suscrito por Valente difícilmente podía asimilarse a la tendencia "realista" de la época en que publica sus primeros libros. La aproximación inicial al tema, elaborada con base en los ensayos tempranos, se centró en establecer las coordenadas poéticas de que parte Valente. En esta fase de la investigación, se descubrió que nociones como "verdad" y "trayecto" podrían resultar útiles para ofrecer una idea más precisa de la clase de realismo que se descubre en los libros estudiados, que como se preveía se aparta ampliamente de la trasposición, más o menos literal, de datos o situaciones reales al plano poético y también del seguimiento incondicional de una línea estética determinada<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Como se desarrolló a lo largo de este trabajo, por ejemplo, la verdad no debe reducirse al marco de lo intelectual o racional. Al respecto, es oportuno remitir a un ensayo de María Zambrano, que inicialmente podría resultar desconcertante por la compleja red de sugerencias e imágenes que despliega, pero que certifica la orientación a la verdad que penetra la poesía de Valente. Con base en el verso "Hay una luz remota, sin embargo" de "Serán ceniza..." de *AME*, Zambrano descubre en el encuentro con la luz, tan decisivo como fugaz, el origen de la atracción por la verdad de la poesía de Valente. Apenas vislumbrada, la luz de inmediato desaparece, casi sin dar tiempo a la conciencia de advertir su paso. Sin embargo, en el poeta así tocado el resplandor permanece a la manera de una tenue señal (la "luz remota" a que alude el poema). Sólo por el requerimiento previo de la luz, en una especie de bautismo cuya condición es la herida del poeta, es posible orientarse a la verdad, en el doble sentido de estar colocado en esa dirección y de recibir las indicaciones de un guía. Según esta lectura, la verdad, de la que originalmente se ha recibido impulso, animaría desde el primer momento la trayectoria del autor. Importa retener, de un lado, que la luz se resguarda en la herida del poeta, y de otro, que se distingue explícitamente esta modalidad de la luz de la que

A lo largo de los capítulos que conforman este trabajo se muestra la importancia que pueden tener las nociones mencionadas cuando se trata de examinar el peculiar realismo de Valente. En efecto, la necesidad de desplazarse, que se plasma en la imagen de la salida, en la doble acepción de paso a través de un umbral y de aventura que se emprende, se transforma en requisito de la creación. La acción así entendida no se limita al plano estético, sino que alcanza, y de modo decisivo, el de la existencia. Además, en estos sucesivos movimientos se advierte, a manera de figura sugerida, el avance hacia la muerte que vendría a ser el trayecto por antonomasia. Esto no quiere decir que en el origen de la actividad poética se encuentre el interés mórbido por la muerte. Lejos de interpretaciones de este tipo, el trayecto se presenta como “ensayo” de la muerte, porque implica desprenderse del horizonte ya adquirido para alcanzar una visión nueva. Además, en Valente la conciencia del ser va ligada a la de la muerte, ya que experimenta de forma muy aguda la precariedad que deriva de estar constantemente expuesto a la desaparición. Así, el entregarse a la inquietud propia del trayecto es una forma de encarar la muerte y simultáneamente de “activar” la vida, valga la redundancia, en el sentido de adentrarse en dominios de mayor libertad. En “El desvelado”, un poema publicado en 1955 pero escrito en 1952, como se señala en la revista donde aparece, se ofrece un modelo de la existencia entendida como tránsito continuo, un modelo inspirado en la figura de san Juan de la Cruz<sup>2</sup>. Valente decide no incluirlo en sus primeros libros, quizá por la manera demasiado literal en que se refiere al proceso místico, evidente por ejemplo en el vocabulario, o por la diferencia

---

correspondería a “aplicaciones intelectuales”. Como muestra María Zambrano, la luz que hace posible la poesía no tiene por función “alumbrar” ni “permitir ver”: “Una ‘luz remota’ esclarece la poesía de Valente [...] Luz que no se anuncia ni anuncia nada, al parecer; que ya está ahí, estaba cuando quien la recibe se da cuenta de que está sin haber llegado nunca. [...] Todo método depende de la luz, se entiende de la relación del ser consigo mismo. Y así, si alguien la recibió sólo un instante, aunque fuese para perderla, si la vio como siendo simplemente, se quedará ella ya indeleble. Será ella su verdad. [...] La palabra de la verdad se da dentro del reino de quien va de camino llevado por la certidumbre de la luz indeleble” (*apud* Amparo Amorós, “Zambrano-Valente: la palabra, lugar de encuentro”, *Litoral. María Zambrano. Papeles para una poética del ser*, Málaga, 124-126 (1983), p. 71).

<sup>2</sup> “El desvelado (Homenaje a san Juan de la Cruz en Segovia)” aparece por primera vez en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 68-69 (1955), y se reimprime en *Pinturas*, Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, Almería, 1997 [Catálogo de José Manuel Broto]. Como se ve, casi al final de su trayectoria, Valente rescata el poema editado el mismo año que su primer libro y vuelve a ofrecerlo al público.

de tono respecto al conjunto del que habría formado parte; sin embargo, en este fragmento se encuentran ya los elementos principales de la poética del trayecto característica de sus inicios:

Oh corazón herido,  
vacío de color, de forma o tacto,  
que en la secreta escala se aventura,  
¿quién es el que camina hacia la noche  
de confin a confin, de río a río,  
de frontera a frontera arrebatado? (*OCI*, pp. 784-785).

Como se anunció, la verdad es otro de los aspectos que es necesario tomar en cuenta al investigar el realismo de Valente. Lejos de identificarse con consideraciones abstractas, la verdad aparece muchas veces en contraste con formas de usurpación que van desde la tendencia a fijar en imágenes convencionales el recuerdo de los seres queridos, hasta el ocultamiento de hechos históricos, pasando por el debilitamiento vital a que conduce la rutina o el pacto con lo establecido. Así, se descubre en esta noción de verdad la connotación de lucha, por la que se asocia con actitudes como la fe y la esperanza. Esta observación permite que se aclare un punto importante. A lo largo de este trabajo se repite que la afirmación del mundo o, en otras palabras también utilizadas, el apego a la tierra, constituye un aspecto fundamental de la primera poesía de Valente. La insistencia en este punto se debió al menos a dos motivos: de un lado, a la también reiterada atención del autor al horizonte temporal en las obras estudiadas; de otro, el empeño por mostrar la distancia que media entre la aspiración al conocimiento de Valente y la inflexión teórica con que ésta podría confundirse: por la llaneza de su expresión y lo común, en el sentido de concerniente a todos, de los asuntos que desarrolla, esta poesía está muy lejos de extraviarse en sutiles especulaciones. Una vez dicho esto, procede la aclaración antes mencionada. Si bien es cierto que Valente proclama la pertenencia del hombre al mundo, actitud de que se deriva la defensa de lo temporal, esto no implica que se conforme con el estado de cosas ni que abogue por la pacífica conservación de un acuerdo con el entorno; al contrario, postula que todo adelanto es provisional y admite que el conflicto forma parte de la existencia. En su caso el énfasis puesto en el presente deriva de la prioridad que se concede a la historia, de cuyo curso no es posible desentenderse. Así, el presente no aparece como un momento

eterno que permite abstraerse de las condiciones del mundo, sino como campo de acción por el que el futuro se abre. Dependiendo del punto de vista que se adopte, esta actitud puede denominarse rebelde, utópica o profética, siempre que se mantenga el elemento común a ellas: el convencimiento de que el cambio es necesario, principalmente cuando se trata de la ampliación de la libertad, ya sea de la propia o de la colectiva. En esta actitud se adivina el mito del héroe, quien carga sobre sus espaldas la difícil tarea de emancipar a sus congéneres. Tal sería la función de la poesía, a pesar de los límites que el lenguaje incorpora y de los que Valente es en extremo consciente; al punto de que oscila entre la lucha por depurar el lenguaje y el desfallecimiento ante la resistencia de las palabras. Esta oposición o lucha se manifiesta en el plano expresivo en la renuncia a las simetrías, tanto en el orden estrófico como en el de la rima. Los cortes bruscos del verso, así como lo áspero de la dicción dan lugar a un ritmo crispado que corresponde a la inestabilidad de la existencia y a la pugna que hace posible el acceso a lo real. Se trata de una poesía violenta, no sólo por lo que tiene de denuncia, sino porque es necesario un gran despliegue de fuerza para producir cambios o, por lo menos, para mostrar que lo que se considera “normal” (adecuado, justo, etcétera), dista mucho de serlo. Así, en tanto que promesa de mañana, la esperanza tiene cabida en la primera poesía de Valente; en este sentido, no es ajena al conjunto de movimientos culturales y sociales que en la primera mitad del siglo veinte se unieron en el empeño prometeico de libertar al hombre. Sin embargo, la tarea se emprende sin efusiones ni derroches de entusiasmo, sin convencionalismos de sentimiento o de idea, desde una aguda conciencia crítica de la que la ironía es inseparable.

A los elementos antes mencionados, trayecto y verdad poética, de que partió esta investigación y que se desarrollaron en los capítulos que la componen, habría que añadir ahora, a manera de conclusión, aspectos descubiertos posteriormente y que pueden servir para precisar a qué se refiere Valente cuando aboga por una poesía de corte realista. A lo largo del estudio de los tres primeros libros de Valente, se identificaron algunos “gestos” específicos en que se pone de manifiesto los modos de situarse predominantes en la etapa que aquí se estudia. Hablo de situación porque se trata de posiciones, en el sentido espacial, que delatan la dimensión ritual de la poesía y también los atributos que se consideran necesarios para ejercerla. Importa señalar que estos gestos básicos se detectaron por la repetición, mantenida en la serie de libros estudiados, del verbo “alzar” y de referencias a la

acción de levantarse y, finalmente, con el imperativo de sostenerse en pie. Con base en esas indicaciones es posible distinguir los enfoques que la realidad admite, esto es, determinar los planos que abarca sin eliminar su complejidad. Así, para redondear algunos de los puntos desarrollados a lo largo del trabajo, se examinan en primer lugar los diversos usos del verbo “alzar” que aparecen en *AME*, *PL*, y *MS*.

Entre los sentidos que pueden darse a lo real, a partir de los gestos básicos detectados, aparece en primer lugar la acción de elevar. Así, la realidad vendría a ser *lo que se levanta a lo alto*, según se afirma en “Serán ceniza...”, primer poema del primer libro, donde, según testimonio del autor que ya se comentó, está inscrita la dirección de su obra. De esta fórmula se encuentran antecedentes en *Nada está escrito*, el primer poemario que prepara Valente y que no se publica. En “La tierra”, título significativo por lo que dice del apego al horizonte temporal, se anuncia la exaltación de lo finito que también se lleva a cabo en “Serán ceniza...”. Incluso pueden considerarse como equivalente la materia que se venera, tierra y ceniza respectivamente, pues se presentan como elementos a que puede reducirse el cuerpo humano:

Alzo  
tierra, no tierra:  
humor en que consisto,  
hueso del hombre,  
ciega materia que en mí canta (*OCI*, 793).

El final de “Serán ceniza...” resulta más contundente; además, incluye la reivindicación del amor, cuyos restos son igualmente honrados a pesar de su destino mortal. Aunque se ha aludido varias veces a este poema, vuelvo a citarlo aquí para ilustrar lo dicho acerca de la acción de levantar, donde se descubren aspectos tanto de desafío como de trofeo:

y tiento cuanto amo,  
lo levanto hacia el cielo  
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza (*OCI*, 69).

En este gesto se advierte también la inversión de coordenadas sobre la que se llamó la atención en esta investigación. Al elevar la ceniza, se produce el cambio de rango: lo

temporal ocupa el primer plano al situarse en lo alto, asociado al cielo y lo superior. Al sustituir la ofrenda sagrada, que inequívocamente se recuerda en la postura elegida, por un elemento terrestre que además se reivindica como tal, indirectamente se incurre en una profanación debida a la inversión de valores que entraña el gesto. Por eso se habla de un desafío. Por otra parte, la materia se ostenta como trofeo, en el doble sentido de despojo que se obtiene en una guerra, y de señal de victoria. Por la primera acepción destaca el esfuerzo que se ha requerido para apoderarse de aquello que se exalta: los residuos rescatados en la dura batalla con la muerte; por la segunda, se pone de relieve el aspecto de logro que en este caso se relaciona con el largo trayecto que se ha recorrido y cuya culminación consiste en la afirmación de la precariedad de la existencia a través de la elevación de la casi nada, polvo, en que al final se desintegra. Así, la ceniza se enaltece por el contacto con las manos del vencedor, de cuya gloria participa. Además, el rito incluye un componente verbal, como señala el uso del verbo “proclamar”, acción que se cumple al proferir el nombre “ceniza”, y que refuerza la impresión de apoteosis que produce el gesto de elevar a lo alto.

Del examen de los primeros libros de Valente, puede concluirse que el verbo “alzar”, referido inicialmente a la defensa del orden temporal, cobra igual o mayor relieve en el campo de la acción poética. La palabra vendría a ser aquello *con lo que se vuelve* de la inmersión dolorosa en la “noche”, que es imagen de lo desconocido y de la destrucción. Para eso se requiere sacar la palabra de la profundidad donde se está hundido, esto es, *levantarla* o impedir que caiga, lo que no se consigue sin lucha. Aunque se tiende a considerar esta acción sólo en lo que tiene de resultado, y por ello parece fija, se trata de un movimiento que comprende también el esfuerzo de trasladar algo de abajo hacia arriba. En suma: remite al ascenso en que muchas veces se traduce la empresa poética, cuyo fracaso se representa precisamente como imposibilidad de “alzar” la palabra, por ejemplo, en “No puede a veces” de *MS*. Aunque ya se citó en el capítulo correspondiente a ese libro, es importante retomar aquí su primer verso, alrededor del cual se estructura el poema, donde se expresa, así sea de forma indirecta, la proximidad que existe entre la acción de elevar y el ejercicio poético: “No puede a veces alzarse al canto lo que vive” (*OCI*, 215). La fuerza de la enunciación se subraya por el lugar del verso, inicial como ya se dijo, y también por

su relación con el resto: sin ser estribillo, forma una unidad aparte, aparece como sentencia incuestionable de la que el poema es desarrollo.

La relación entre el movimiento por el que algo se eleva y la actividad poética también se pone de manifiesto en “Razón de estar” de *MS*, sólo que de manera indirecta. En el poema se desarrolla uno de los motivos de la poesía de Valente, a saber, la imposibilidad de superar el horizonte temporal, en el sentido de situarse en un más allá. En una atmósfera de intimidad, se constata nuevamente la situación de emplazamiento de la existencia, cuyos límites se trasladan al plano expresivo: “Cuanto digo no puede alzarse a otro cielo” (*OCI*, 184). La frase no tiene desperdicio en relación con el punto que aquí nos interesa: de un lado, deja claro el nexo entre el decir y la elevación; de otro, señala que este gesto no implica superación de las condiciones terrenales. A diferencia de lo que ocurre en “No puede a veces”, aquí no se registra el fracaso de la tentativa poética, simplemente se deja asentado que la altura alcanzada por el canto no se establece en relación con lo celeste, entendido como orden distinto al temporal: el punto de referencia al hablar de ascenso sigue siendo la órbita del mundo cuyo “cielo” se distingue en el poema del orden trascendente.

Como ya se desarrolló en el trabajo, en la poética de Valente la alusión al canto se refiere al cambio de la perspectiva individual a la colectiva. Se trata de una aspiración que, como tal, se sitúa lejos, a la manera de cumbre a la que difícilmente se puede tener acceso, lo que no significa renunciar al esfuerzo del ascenso. Este encumbramiento del canto, cuyo antecedente sería una dura pelea de la que se resulta victorioso, se pone de manifiesto en “El gallo”, el primero de los “Tres fragmentos” de *PL*. En efecto, en la estrofa previa al retrato del gallo revestido de poder, se menciona la arena donde yacen los adversarios. Enseguida, se instiga al gallo a que se incorpore como si estuviera a punto de comenzar una lucha, pero esta incitación se cumple en la preparación de la voz, arma con que se enfrentará a la noche, su verdadero contrincante; con la fiereza de este saludo se adelanta el amanecer, lo que en el plano histórico significa precipitar el cambio, abrir el futuro: el agudo canto del gallo interrumpe bruscamente el silencio y al encajarse en la oscuridad provoca que la sangre se derrame, imagen por la que se evoca la tonalidad del amanecer:

Pero tú, el incansable,  
alza tu poderío,  
incorpórate, templa

la terrible garganta: clava  
tus agudas espuelas  
en los tibios costados de la noche (*OCI*, 135).

La sucesión de verbos enérgicos en imperativo, “templa”, “clava”, al final de verso, aumenta la sensación de poder relativa a la voz que se pretende despertar, que a su vez se dispone a sacudir el sueño del entorno. Como más adelante se comenta, la llamada puede llegar a incluirse en la acción de incorporarse, como parte de un solo movimiento. La escena, de admirable fuerza plástica, está cargada de violencia, otra de las connotaciones que puede tener la acción de alzar, sobre todo cuando se relaciona con la llegada del canto, al que se alude al final de “El gallo” en términos de nacimiento: “Y viril nazca el canto / como una saeta [...]”. El gallo no espera el amanecer, sino que procura adelantarlo al desgarrar “los costados de la noche”. En “La señal”, primer poema de *PL* que ya se comentó, se hace referencia al surgimiento del canto con una imagen muy parecida: “como un gallo en la noche, / como en la noche, súbito, / un gallo rompe a ciegas / el escuadrón compacto de las sombras” (*OCI*, 108). A la repentina fuerza con que el canto se eleva, se añade el ataque violento contra la oscuridad que representa la opresión. Por ello el día que se precipita al elevar el canto, en la tradición de Machado, remite a la apertura del mañana, entendido como cambio histórico que favorece el desarrollo colectivo<sup>3</sup>.

La oración o acción de dirigirse a Dios es otro de los usos del verbo “alzar” específicamente relacionado con la palabra; se habla de las voces de alabanza, plegaria, súplica, etcétera, que suben al cielo, donde se sitúa imaginariamente su destinatario. De acuerdo con la trayectoria biográfica de Valente, se descubre en su primera poesía una evolución en lo que toca a esta dimensión del lenguaje que puede resumirse así: en un primer momento se incluyen varios intentos de entablar el diálogo religioso, a pesar de que se considera dudoso de antemano; ante la falta de respuesta se produce un cambio importante de actitud que consiste, como hemos visto, en la decisión de encarar el destino

---

<sup>3</sup> El gallo, en tanto que vocero del cambio social, es un motivo inconfundible de la poesía de Machado que reaparece en la poesía de posguerra. Al respecto véase José Olivio Jiménez, *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, U. S. A., 1983, pp. 177-179.

humano sin recurrir a la protección o el consuelo de un poder superior<sup>4</sup>. En “Soliloquio del Creador” de *PL*, se registra el fracaso, anunciado desde el título, de la llamada que se dirige al supuesto responsable de la existencia. Además del movimiento interior que está implícito en el poema, interesa señalar ahora que el ruego se identifica con la acción de elevar los ojos: “Alzo los ojos ciegos: —Tú me has hecho. / Ahora te pregunto: ¡Dime, dime!” (*OCI*, 109).

La cuestión requeriría un análisis más detallado, aquí basta con destacar que aun cuando la plegaria, *en cuanto fórmula expresiva*, se dejó atrás, se conservan huellas del gesto que le corresponde, esto es, del impulso que lleva a elevarse o elevar algo en señal de veneración<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Como señala con acierto Jesús García Calero, en relación con Valente no se puede hablar de mística en sentido tradicional, pues la experiencia a que su obra remite implica la renuncia a toda certidumbre. En este sentido, estaríamos ante una mística al revés que responde a la época en que se produce. Se trata de un proceso de fragmentación que, al decir de García Calero, se radicaliza en *No amanece el cantor*: “Creo que Valente es, desde entonces, plenamente un místico, el autor de una mística del siglo XX, construida con una coherencia palmaria. [...] Nada es igual en este mundo, ni los hombres ni los dioses. Pero no sería tan extraño que la tierra española, que dio místicos de las tres grandes religiones, judía (el Zohar, tan amado por Valente), islámica (el gran murciano Ibn Arabí) y cristiana (San Juan, Santa Teresa), sea también el escenario donde Valente haya podido construir una mística ya no basada en la creencia, sino en un principio de incertidumbre agnóstica. Sólo así se entiende en todos sus matices el proceso de fragmentación que sufre la obra del poeta gallego en sus últimos libros, así como al audacia que alcanzará su contención expresiva” (“Perfil. José Ángel Valente”, *Letras Libres*, 19, julio 2000, p. 83).

<sup>5</sup> En “Oh alma”, poema juvenil incluido en *Nada está escrito*, se encuentra el mismo reflejo: “¿hacia qué Dios alzado? / [...] / ¿Y estar así, cantando / -eternidad, olvido-, / si en tu frontera, oh tiempo, / una mano imposible/ frente a la muerte erguido / me empuja y me detiene?” (*OCI*, pp.792-793). Se advierte ya aquí la tensión entre el orden temporal y el eterno, como si en el esfuerzo de elevarse estuviese implícita la interrogación acerca de la utilidad de este gesto cuando en otra latitud aguarda el encuentro que se considera decisivo. En este mismo libro, aparece otra vez el verbo “alzar” en una serie de poemas donde se lamenta la muerte de un ser muy próximo, probablemente Lucila Valente: “La soledad del cuerpo amado, / su desnudez más pura que la nieve o la noche / la forma que el amor mantuvo alzada” (“Donde estuvo la voz”, *OCI*, p.) Al igual que la palabra poética, corresponde al amor ser soporte, ya sea porque da la fuerza que permite mantenerse firme en la vida, ya porque rescata a los desaparecidos del olvido que los amenaza. Se reconoce la misma intención en “El aire” poema erótico del mismo libro, donde se exclama: “Un ave aún, en tu seno / mantiene puro el trino. / Nada extingue la vida. / Vivo, puedo vivir, me toco, / soy mi realidad: tú me levantas” (*OCI*, p. 792). En este ejemplo resulta más patente la acepción de “levantar” como “infundir realidad”.

Trasladado al ámbito poético, semejante gesto aparece en la estrofa final, ya citada, de “Noche primera” de *AME*: “Alza entonces la súplica: / que la palabra sea sólo verdad” (*OCI*, 79). Más que una petición de la que se espera respuesta, se adivina en el gesto el *designio* poético supremo, que como tal se pronuncia en voz alta y se eleva, a la manera de la plegaria. De forma plástica se asienta así la reverencia que se debe a la verdad, actitud que se pone de manifiesto también en las numerosas diatribas que se lanzan contra la mentira. En el plano espacial, esto se traduce en la necesidad de elevar la verdad, no sólo para darle honor sino también para propagarla, secuencia de acciones que se reconoce en “Si supieras”. En este poema, ya comentado, la verdad se asocia con la voz de Machado, que al inicio se contrapone al “vacío y a la mentira” y, mas adelante, ocupa el lugar del poeta, a cuya “verdad” se acude en busca de criterios de orientación. En el examen de la respuesta que merecería esa voz, se concluye que es necesario hacerla propia, esto es, transformarse en su portador:

Hablar por ella, levantarla  
en el ancho solar desnudo,  
sobre su dura entraña viva,  
como una torre de esperanza (*OCI*, 205).

Por medio del ejercicio poético la voz se eleva hasta alcanzar la altura que le permita irradiar por toda la extensión de España<sup>6</sup>. Se añade así un nuevo aspecto, la luz, a los atributos que por la elevación se adquieren. Esto es importante porque en el ascenso no sólo se desafía la gravedad, también se hace frente a la noche. El mandato de levantar la verdad aparece también en “La mentira” de *MS*, donde para este efecto se utiliza el verbo “enarbolar”, que añade el matiz de agitación con que se invita a participar en el combate. En la estrofa, aparece también el verbo “levantar”, pero en el sentido usual de subir el tono para hacerse oír. Esta “toma de la voz” se prolonga en el gesto por el que la verdad se

---

<sup>6</sup> Además del uso que se le da para investir de poderío a la voz de Machado, en relación con este mismo autor el verbo “alzar” se encuentra también en “Otra vez mirando campos de Castilla” de *Nada está escrito*, donde se pasea la mirada por el paisaje que poéticamente moduló. Esta vez lo que se levanta es la tierra, en cuya manifiesta determinación se adivina la valerosa fe del poeta, que ahí se evoca de modo indirecto: “Por eso tú te alzaste con la muerte en las manos / sobre el polvo ardiente que la sed humanaba / para crecer más pura sobre el cielo de nadie” (*OCI*, pp. 782-783).

empuña al alzarse —imagen que aparece también en “Si supieras”. Pero a la silueta solitaria de la mano que sujeta en lo alto la verdad, se superponen las “manos engañosas”, a las que además se imputa algún crimen pues cubren el cielo con el color de la sangre:

Si alguien levanta su voz en la asamblea  
tal vez un hombre honrado,  
para enarbolar la verdad,  
ellos extienden sus manos engañosas  
hasta teñir el cielo con un sangriento color (*OCI*, p. 149).

Con la invasión del cielo hacia donde la verdad había ascendido se ahoga el impulso valeroso que representa el brazo levantado. Para Valente la elevación de la palabra se ve frustrada por la fuerza de la oscuridad, relacionada con lo equívoco de las significaciones propio de un “tiempo de miseria”. Así, el ascenso implica “subir” pero también “alumbrar”, de modo que sea posible orientarse en un medio engañoso. Para esto es necesario, en primer lugar, ponerse de pie. En “Como una invitación o una súplica” de *MS*, se da cuenta de este movimiento: “Me alzo, pues, como sonámbulo, / entre las significaciones de la noche” (*OCI*, 215). La voluntad de ganar terreno a la sombra inscrita en la acción de elevar, se pone de manifiesto también en “Ahora”, poema no publicado que pertenece a la primera época de Valente<sup>7</sup>. En este caso el símil con la bandera es explícito, pero lo que se enarbola es *el vivir*, al que aquí se otorga el mismo rango que a la verdad. Así, se alza a lo alto lo que requiere protección, defensa que se efectúa de manera poética, precisamente con la ejecución verbal de dicho gesto. Por otra parte, en la ceremonia de elevación se reitera la postura básica de la existencia que consiste en oponer resistencia a la muerte a pesar de la certeza de su proximidad, pues en virtud de ese choque de fuerzas se consigue que la vida destelle; la inminencia del fin, paradójicamente, se transforma en impulso. La acuciante necesidad de proclamar el vivir, al que se opone la corriente implacable de la muerte, se marca en el “ahora” que aumenta la intensidad de la exclamación:

[...]  
ahora -y siempre-  
levanta la bandera

---

<sup>7</sup> En *OCI* se incluye en “Ciclo de *Poemas a Lázaro*”, con la fecha de 1956 al margen.

del vivir más arriba,  
más alta aún,  
levántala en la noche,  
y allí flamee cuando  
la postrer oleada  
sepulte nuestros cuerpos;  
que ella esté firme entonces, que ella  
esté en pie todavía (*OCI*, p. 806).

Los últimos versos mencionados, permiten dar paso a otro de los aspectos que correspondía desarrollar aquí, a manera de conclusión. El primero, que se acaba de tocar, consiste en la relación del gesto de elevar con el acto poético; el segundo, muy próximo al anterior, se refiere al imperativo de permanecer en pie, otro de los gestos básicos de la poesía de Valente en la etapa aquí estudiada. Como se expuso a lo largo de este trabajo, el enfoque de que se parte en *AME* es el “emplazamiento” de la existencia, que se traduce principalmente en el hecho de estar expuesta a la muerte. De suyo, la postura a que antes se aludió, “estar de pie”, tiene la connotación de valentía, determinación, resistencia. Sin embargo, el significado que se le atribuye en la obra de Valente sólo se revela cabalmente si dichas cualidades se sitúan en un contexto específico. El mantenerse erguido en la obra de Valente adopta una modalidad espacial precisa que consiste en “medirse” con la muerte, esto significa hacerle frente, pero no de cualquier manera, sino apoyando los pies en el mismo plano en que ella se encuentra; mirarla de igual a igual; desafiarla como procede en un combate singular. Este aspecto de la muerte se plasma en el final de “El corazón” de *AME*, donde la muerte se avizora en la posición que corresponde al contrincante: “la muerte verdadera / en su reino impasible / reina y aguarda en pie” (*OCI*, 76).

No es difícil adivinar en la invitación a permanecer de pie al héroe que se perfila en el recorrido poético, figura de fuerte raigambre mítica a pesar de que Valente renuncia a caracterizarlo de forma ostentosa. Como ya se comentó, a propósito de “John Cornford, 1936” de *MS*, el impulso de ponerse en pie se prolonga en el avance decidido hacia el peligro, encuentro con el destino a que alude Valente en relación con “La canción del jinete” de García Lorca. Esta conducta parece automática por la manera fatal en que se desencadena, pero remite más bien al perfecto acuerdo que reina entre el héroe y la llamada por la que se pone en camino de la muerte. ¿De dónde procede dicha invitación? Del héroe mismo, en el sentido de que en la cita que se le propone reconoce la figura por la que su ser

alcanza cumplimiento. Como señala el sonambulismo que, con fino tacto, Lorca introduce en “La canción del jinete”, la secuencia de acontecimientos transcurre como en sueños. Así, la escena adquiere el aire de irrealidad que es propia de los momentos decisivos. Sin embargo, se actúa con total conciencia; por lo que, paradójicamente, el héroe sale invicto del trance en que pierde la vida, esto es, se vuelve indestructible, como se retrata a Cornford en *MS*: “Ametrallados, no vencidos / veintiún años, en diciembre” (*OCI*, 195).

A la modalidad espacial de “medirse” con la muerte antes comentada, se añade otra forma de mantenerse en pie que se establece a partir del eje vertical que señala la distancia que media entre el cielo y la tierra. La fuerza que es necesario desplegar para mantenerse erguido en esta línea también tiene que ver con la condición de la existencia, ya no en relación con la muerte sino con la incertidumbre. La recta que va de la tierra al cielo a que se ajusta el hombre que está de pie, señala la desproporción entre las fuerzas de que se disponen y el vacío circundante. Por ello, erguirse equivale a sostenerse en el abandono. Cabría preguntar en este momento: ¿abandono de quién? Para responder es preciso recordar que en la apelación al cielo se recibe por respuesta el silencio. La consecuencia de esto es que el orden celeste, del que tradicionalmente se espera protección, se transforma en un enorme despoblado. Esto, lejos de ser indiferente, supone un peso para la existencia. Así, la llamada a erguirse no sólo se traduce en adhesión a la tierra que se pisa, sino que implica también resistir la soledad que produce la ausencia divina. La necesidad de atenerse a las propias fuerzas implica también recibir la “carga” de la libertad, pues el gobierno de la propia vida se vuelve responsabilidad exclusiva de la existencia una vez que el orden celeste deja de ser punto de referencia. Este aspecto del emplazamiento aparece en “La última palabra” de *PL*, donde el duelo con el ángel se cancela indefinidamente. El asunto requiere ciertos antecedentes. Motivo de procedencia bíblica, como se sabe, que se repite con cierta frecuencia en la poesía de Valente, el encuentro con el ángel, si nos limitamos al poema mencionado, alude a la asistencia de este emisario en lo que se refiere a la tarea de descifrar el propio destino. Desde esta perspectiva, el ángel aparece como el conocedor del nombre en que se cifra la verdad de cada individuo, presea que se le arrebataría al final de un largo combate donde se ponen en juego todos los recursos de que se dispone. Como la ganancia resulta decisiva, a pesar de ser terrible, el encuentro simultáneamente se teme y se desea. Por eso, la pérdida de esperanza en la revelación concerniente al propio ser, se

traduce en incredulidad respecto a la llegada del ángel, cuya presencia desafiante ya no se “aguarda”. El hombre queda frente a sí mismo, en una soledad que no es posible rehuir aunque no se siente con fuerzas para abarcarla. Así, la cancelación del temido combate no resulta tranquilizante, sino que vuelve más difícil la situación de la existencia, que por sí sola tiene que sostenerse en la noche vacía de significaciones:

Nunca un ángel  
yo mismo  
pronunciaré la última palabra  
en esta soledad.  
Porque he sido erigido  
hombre en memoria mía:  
firme entre las oscuras  
potencias de la noche  
mi libertad está (*OCI*, 115).

Otra de las consecuencias de la desaparición del cielo en tanto que recinto propicio al hombre, consiste en que vuelve a experimentarse la amenaza del universo circundante, hasta cierto punto apaciguada por el antiguo convenio suscrito con lo alto que ha dejado de tener vigencia. Para hacer frente a la hostilidad, se vuelve la vista a la tierra, que se revela como faceta acogedora del mundo. Como pone de manifiesto la figura de Lázaro, en esta vuelta poco a poco se van reconociendo las referencias familiares que hacen posible el “habitar”. De ahí que el campesino de “La respuesta” de *PL*, a manera de oficiante de un antiguo ritual, ponga a prueba a su interlocutor precisamente en lo que se refiere a su grado de compenetración con el entorno. En un primer momento, no se reconoce en el forastero el rastro de las faenas de cultivo: el peso de la tierra en las manos, el discernimiento de las semillas en los ojos, la marca del sol y el aire en la frente, por lo que parece descalificado. Por la solemnidad de la escena, se adivina que lo que en el fondo está en juego no es el dominio de una habilidad específica, esto es, los conocimientos técnicos por los que se contrataría a alguien para trabajar en el campo, por ejemplo, sino cierta disposición que abarca a todo el hombre y que tiene que ver, precisamente, con la adhesión de la existencia al dominio de que procede. Por ello, se designa al examinador como “el hombre de la tierra”, denominación que también vale para señalar genéricamente a la existencia. Se le

juzga, por tanto, la humanidad misma que, desde esta óptica, tendría mucho que ver con el tacto, como se comentó en el trabajo, entendido como oficio o costumbre de la tierra, es decir, como paulatina aceptación de la finitud. En la segunda parte del poema, el conductor del ritual reconoce en la tierra, a la que consulta detenidamente, los rasgos que justifican que se reciba al forastero. Se habla de “justificación” porque, como ya se dijo, así se acredita la humanidad. “Durante largo tiempo el hombre / la miró con cuidado, / luego vino hacia mí, / solemne y simple, / como si al fin me hubiese / reconocido en ella” (*OCI*, 138). El mismo tema aparece, elaborado desde ópticas diversas, en los dos poemas que se sitúan después de “La respuesta”: “El resucitado”, sobre la figura de Lázaro y que ya se comentó en el capítulo correspondiente a *PL*, y “El peregrino”, donde se insiste nuevamente en el poderoso vínculo con la tierra que es distintivo de la existencia. Se puede conjeturar que “El peregrino” se refiere también a Lázaro, pues la expedición a que alude el título discurre en la zona de la muerte; esta vez, se enfocan los acontecimientos previos a la resurrección. De su paso por el territorio de los muertos, Lázaro vuelve con un sorprendente testimonio: ahí no se duerme, la gente está alerta y su mayor inquietud es recuperar el contacto con la tierra. Esto se deduce de la pregunta que formulan al inesperado visitante: “¿Cómo era la vida?” (*OCI*, 140), verso después del cual viene un silencio, debido al cambio de estrofa, que refleja el ambiente expectante que la interrogación ha generado, pausa que se acentúa por la alusión al aire inmóvil en el siguiente verso. En lugar de responder verbalmente, el protagonista con gesto de entrar en trance, levanta la mano en señal de búsqueda. En un giro interesante, aquí la acción de “alzar” aparece como apelación a la memoria. La imposibilidad de identificar la vida con tal o cual detalle se manifiesta en el intento fallido de descripción que sucede al elevamiento de la mano. Finalmente el recuerdo irrumpe con el ascenso súbito de la tierra, en la que repentinamente se está. Se marca así que vivir no es otra cosa que estar situado en el horizonte de la tierra, que la existencia incorpora necesariamente. Para responder, Lázaro se traslada al orden de que proviene, movimiento ascendente, como se anticipa en la elevación de la mano, porque se efectúa en relación con el dominio de la muerte:

Alzo mi mano sobre el aire inmóvil,  
alzo mi mano sobre la memoria  
que corrompe la lluvia.

Digo: —Era...

Y un sueño oscuro sube,  
poderoso y remoto,  
del olvido a la tierra (*OCI*, 140).

Aunque la superación del olvido aparece en este poema en un contexto concreto, que consiste en la dificultad que representa volver a la tierra cuando se deambula por territorios de ultratumba, puede atribuirse a este ascenso un significado más amplio. Entre las funciones que se atribuyen a la palabra, se cuenta la llamada a la tierra, en el sentido que adopta el verbo en el episodio evangélico. Por ello, incorporarse significa también tomar conciencia del entorno al que se pertenece, necesidad que se vuelve más acuciante ante la desolación que produce el vacío del cielo de que antes se habló. Se puede decir entonces que en la voz que saca de la muerte a Lázaro se reconoce la poderosa atracción de la vida. Importa aclarar que no se trata de huir de un orden a otro, sino del reconocimiento valeroso de las coordenadas en que la existencia efectivamente se sitúa.

Se puede concluir, por tanto, que una de las formas que adopta el realismo de Valente consiste en la valiente aceptación de la condición humana. Es preciso aguantar *ahí*, es decir, en la *realidad* a pesar del dolor que esto pueda comportar. También podría hablarse de la aceptación del destino, es decir, del reconocimiento de la muerte como desenlace ineludible, tema del que se hace una admirable recreación en “La salida” de *PL*. No es momento de detenerse en este poema, el más extenso de los incluidos en los tres primeros libros de Valente, donde a través de la comparación con un viaje en tren, se muestra que el vértigo del vivir se debe principalmente a la fuerza de imantación de la muerte. Sin embargo, al tenor de lo que se viene diciendo, resulta oportuno señalar que como última recomendación se prescribe la entereza, el permanecer erguido del corazón a pesar de lo doloroso del trance: “Descendamos después / y entre la multitud de los que llegan, / con paso lento / y el corazón entero en la firmeza / ingresemos despacio en la enorme salida” (*OCI*, 160). Dos veces se insiste en la lentitud que la situación exige, lo que es señal de que se ha controlado el temor y en general la emoción. La inspiración estoica del gesto se

muestra en la sobriedad y aplomo con que se adelanta el corazón, protagonista de los trayectos en que este final se prefiguraba<sup>8</sup>.

Pero no hay que olvidar que el imperativo de erguirse implica también la afirmación de la vida que, como antes se vio, se lleva al extremo de la celebración de la finitud. Así, el realismo tendría que traducirse, de un lado, en la voluntad de encarar la muerte, y de otro, en la atención ferviente al horizonte de que se forma parte, actitud que no está muy distante del amor. Como ya se comentó en su momento, dichos aspectos se reúnen en la figura de Lucila Valente, a quien se evoca en “Lucila Valente” y “Aniversario” de *AME*, y también en “Otro aniversario” de *MS*. El énfasis puesto en la cotidianidad de esta figura, cuya “gesta” pertenece a la intimidad familiar, vuelve difícil advertir la grandeza que se le atribuye: “Estuvo en pie, vivió. [...] Caminó entre nosotros. [...] Ella amaba la vida” (“Lucila Valente” *OCI*, 70)<sup>9</sup>. Lo dicho acerca del papel fundamental que juega en la poética de Valente la postura erguida, puede ayudar a descubrir en el dibujo sencillito con que se retrata a esta mujer, el noble perfil al que se rinde homenaje<sup>10</sup>. A semejanza de lo que ocurre con otros personajes a los que Valente busca realzar, da la impresión de que esta figura se oculta, como si su ser consistiese en la facultad de internarse en su propio destino. En tal gesto nuevamente se reconoce la secuencia del trayecto, que comprende el movimiento por el que la existencia se incorpora y el posterior desplazamiento hacia dominios que sólo así pueden despejarse<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Con enfoque renovador, María Zambrano muestra que el estoicismo constituye uno de los cauces principales de la tradición filosófica en España. Cf. *Pensamiento y poesía en la vida española*, 1ª ed. 1939, El Colegio de México, México, 1991.

<sup>9</sup> De los poemas que conforman *Nada está escrito*, únicamente “El espejo” y “Lucila Valente” se integran en el primer libro de Valente, lo que indica que el recurso al gesto de mantenerse en pie en señal de valentía y de la entrega amorosa remonta hasta la fase previa a la aquí estudiada.

<sup>10</sup> A pesar de que en “Patria cuyo nombre no sé” de *PL* se ofrece un cuadro bastante pesimista de España, al final aparece erguida en señal de arrojo y también de apego a la vida: “Oh patria y patria / y patria en pie / de vida, en pie /sobre la mutilada / blanca de la nieve, / ¿quién tiene tu verdad?” (*OCI*, p. 84).

<sup>11</sup> La necesidad de darle la espalda a la muerte, en que se traduce el empeño por seguir adelante, resulta manifiesta en “Como tierra seca abre”, poema comentado en el capítulo correspondiente a *MS*, donde vuelve a aparecer el verbo “alzar”: “Así has llegado. Es tiempo /de dolor. Es tiempo, pues, de alzarse. / Tiempo de no morir” (*OCI*, 180).

Cabe añadir por último, aun a riesgo de parecer insistente, que este gesto primordial coincide con el milagro de que Lázaro es objeto. En última instancia, el trayecto es también una partida con la muerte, que se deja atrás por el impulso de la llamada. Desde esta perspectiva, se puede hablar indistintamente de “resurrección” o del ciclo de nacimientos sucesivos a que da lugar el hambre de verdad, por decirlo con expresión que procede de “La mentira” de *PL*: “Bajamos a la caída de los sueños / como una bandada de pájaros sedientos de verdad” (*OCI*, 149).

En efecto, en el movimiento constante a que empuja la poética del trayecto también tiene parte otro de los elementos constitutivos de la existencia: la herida o escisión que produce el deseo. De los tres primeros libros de Valente, en dos se hace alusión, con la imagen de la “zarpa”, a este impulso que escapa a todo intento de control. En *AME* la herida remite al sentimiento de separación que deriva de la soledad característica del emplazamiento, como se lee en el final, ya citado, de “Destrucción del solitario”: “solo de pronto, solo / de acometida soledad, / vela sobre su pecho, con una zarpa de hambre solitaria, / el que ha sido emplazado a vivir” (*OCI*, 78). Por el adjetivo “acometida” que también tiene valor nominal, se manifiesta la fuerza con que la soledad arremete contra la existencia, aunque hay en la frase un dejo extraño, pues no queda claro si refiere a las embestidas de la soledad, lo que ajusta con la impresión de vigilia extenuante, o si sugiere que se trata de un estado perseguido. Sea como sea, en la situación descrita se muestra plásticamente la precariedad de la existencia. En “El autor en su treinta aniversario” de *MS*, la mirada retrospectiva que es usual en las celebraciones resbala por eventos e imágenes que sólo producen extrañeza. Además, en el repaso se incluyen elementos de la historia de que se forma parte y con la que tampoco es posible identificarse. La lejanía respecto al pasado obliga a mirar hacia delante en espera del porvenir que no sólo atañe al protagonista sino que se abre a la colectividad: “En el umbral del año, / en la explosión del límite, / el alba es un comienzo, / nunca un adiós. / Aguardo, / zarpa cruel de la esperanza, un día / tu bautismo sangriento” (*OCI*, 171). La llegada del alba, en el sentido de renacer individual y social, parece requerir la efusión de sangre que es propia de un acto ritual. Esto es así porque en el mismo movimiento por el que el canto se levanta, se desencadenan las fuerzas que obstruyen el futuro, lo que no puede ocurrir sin la concurrencia del héroe que arriesga la vida en dicha empresa. Así, en la palabra que se levanta se pone de manifiesto la

inconformidad tanto individual como colectiva, por la que el trayecto se vuelve necesario. La raigambre utópica de la primera poesía de Valente, a que antes se ha hecho referencia, se expresa en este gesto poético primordial, por el que se precipita la llegada del futuro, modalidad del tiempo en que está inscrita la exigencia de resurrección. Desde esta óptica, puede decirse por último que la realidad es *aquello que se espera*, expresión que admite diversos sentidos, entre los que destacan la ampliación de la libertad que decididamente se procura, y la súbita emergencia de la vida, que no sería posible sin la demorada y alerta atención por la que el hallazgo se anticipa.



## BIBLIOGRAFÍA

### I. Obras de José Ángel Valente

#### 1. Obras completas

*Obras Completas I, Poesía y prosa*, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2006. [El libro recoge la poesía en verso, la prosa lírica y narrativa, y también las traducciones de poesía realizadas por el autor.]

#### 2. Libros de poesía

*A modo de esperanza*, Rialp (Colección Adonais / Premio Adonais de poesía 1954), Madrid, 1955.

*Poemas a Lázaro*, Índice (Colección Antonio Machado / Premio de la Crítica 1960), Madrid, 1960.

*La memoria y los signos*, Ediciones Revista de Occidente, Madrid, 1966.

*Siete representaciones*, Amelia Romero (Colección El Bardo), Barcelona, 1967.

*Breve son*, Editorial Ciencia Nueva (Colección El Bardo), Barcelona, 1968.

*Presentación y memorial para un monumento*, Poesía para todos, Madrid, 1970.

*El inocente*, Joaquín Mortiz (Colección Las dos orillas), México, 1970.

*Treinta y siete fragmentos*, incluido con los libros anteriores en:

*Punto cero (Poesía 1953-1971)*, 1ª ed., Barral Editores, Barcelona, 1972.

*Interior con figuras*, Barral Editores (Colección Ocnos / Insulae Poetarum), Barcelona, 1976.

*Material memoria*, Ilustraciones de Antoni Tàpies, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1979.

*Punto cero (1953-1979)*, 2ª ed. incluye todos los libros precedentes, Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1980.

*Tres lecciones de tinieblas*, Ilustraciones de Baruj Salinas, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1981.

*Sete cántigas de alén*, 1ª ed., con presentación de Xesús Alonso Montero, Ediciós do Castro, La Coruña, 1981.

*Tránsito*, Cuadernillos de Madrid, Madrid, 1982.

*Mandorla*, Cátedra, Madrid, 1982.

*A Madame Chi, en remerciement du réveil*, Ed. Salvador López Becerra, Madrid, 1982.

*El fulgor*, Cátedra, Madrid, 1984.

*Al dios del lugar*, Tusquets (Colección Marginales / Nuevos textos sagrados), Barcelona, 1989.

*Cántigas de Alen*, 2ª ed. con dibujo de Antonio Saura, trad. de César Antonio Molina y estudio preliminar de Claudio Rodríguez Fer, Ambit Serveis Editorials (Biblioteca Ambit), Barcelona, 1989.

*Treinta y siete fragmentos*, con un dibujo de Antonio Saura y prólogo de Antonio Domínguez Rey, Ambit Serveis Editorials (Biblioteca Ambit), Barcelona, 1989.

*No amanece el cantor*, Tusquets (Colección Marginales / Nuevos textos sagrados), Barcelona, 1992.

*Material memoria* (1979-1989), Alianza, Madrid, 1992. [Incluye todos los libros de poesía publicados hasta 1992]

*Material memoria: trece años de poesía, 1979-1992*, 2ª ed. ampliada, Madrid, Alianza, 1995.

*Nadie*, Fundación César Manrique, Teguiise (Colección Pénola Blanca), Lanzarote, 1996.

*Obra poética 1. Punto cero (1953-1976)*, Alianza, Madrid, 1999.

*Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Alianza, Madrid, 1999.

*Fragmentos para un libro futuro*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

### **3. Traducciones**

*Cuaderno de versiones*, Compilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2002. [Recoge el conjunto de las traducciones elaboradas por el autor.]

### **4. Antologías y recopilaciones**

- Sobre el lugar del canto (1953-1963)*, Literaturas (Colección Colliure), Barcelona, 1963.
- Estancias*, Ilustraciones de M. A. Lombardía, Francisco Rivas (Colección Entregas de la Ventura), Madrid, 1980.
- El inocente. Treinta y siete fragmentos*, Orbis (Colección Grandes Autores Españoles del Siglo XX), Barcelona, 1985.
- Noventa y nueve poemas*, ed., pról., y addenda de J. M. Ullán, Alianza (Colección El libro de bolsillo), Madrid, 1988.
- Entrada en materia*, ed. e introd. Jacques Ancet, Cátedra (Colección Letras Hispánicas), Madrid, 1989.
- Nueve poemas*, Universidad de Granada-Secretariado de Extensión Cultural (Colección Aula de Poesía), Granada, 1986.
- Cántigas de alén (Obra galega completa)*, ed. bilingüe; trad. C. A. Molina y J. A. Valente; ilustraciones de E. Chillida; pról. C. Rodríguez Fer, Consorcio da Cidade de Santiago de Compostela (Colección Biblioteca Literaria Compostelana), Santiago de Compostela, 1995.
- El fulgor: antología poética (1953-1996)*, ed. y pról. A. Sánchez Robayna, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.
- El vuelo alto y ligero*, ed. e introd. C. Real Ramos, Patrimonio Nacional (Colección Biblioteca de América), Salamanca, 1998.

## **5. Narrativa**

- Número trece*, Inventarios provisionales (Colección La voz en el laberinto), Las Palmas, 1971.
- El fin de la edad de plata*, Seix Barral (Colección Biblioteca Breve), Barcelona, 1973.
- Nueve enunciaciones*, ilustraciones de Brinkmann, Begar, Málaga, 1982.
- El fin de la edad de plata. Nueve enunciaciones*, 2ª ed., Tusquets (Colección Marginales), Barcelona, 1995.
- “Palais de Justice”, *Quimera*, 100 (1990), 85-86. [Se incluye en *OCT*]
- “Palais de Justice (*Cuatro fragmentos*)”, *El bosque*, 5 (1990), 81-90. [Se incluye en *OCT*]

## 6. Libros de Ensayo

*Las palabras de la tribu*, Siglo XXI de España, Madrid, 1971.

*Ensayo sobre Miguel de Molinos y edición de Guía espiritual. Defensa de la Contemplación (por primera vez impresa)*, Barral (Colección Rescate Textual), Barcelona, 1974.; reed. como *Guía espiritual. Defensa de la contemplación (fragmentos)*, ed. y “Anotaciones preliminares” de J. A. Valente, Alianza (Colección El libro de bolsillo), Madrid, 1989.

*Las palabras de la tribu*, 2ª ed., Tusquets, Barcelona, 1994. [Se añade como apéndice: “Morir en la Florida: una carta”, texto publicado por primera vez en: *Homenaje a Alberto Jiménez Fraud en el centenario de su nacimiento (1883-1983)*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1983.]

*La piedra y el centro*, Taurus (Colección Ensayistas), Madrid, 1982.

*Lectura en Tenerife*, presentación de Andrés Sánchez Robayna, UIMP, Santa Cruz de Tenerife, 1989.

*Lectura de poemas*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2001. [Contiene CD con grabación de la lectura efectuada en la Residencia de Estudiantes el 13 de abril de 1989]

*Los ojos deseados*, ed. J. Ollero, ilustraciones de G. Pérez Villaba, Instituto de Estética y Teoría de las Artes Escénicas, Madrid, 1990. [Recogido en *Variaciones sobre el pájaro y la red*]

*Variaciones sobre el pájaro y la red* (precedido de *La piedra y el centro*), Tusquets (Colección Marginales), Barcelona, 1991.

*Notas de un simulador*, La Palma (Colección Tierra del Poeta), Madrid, 1997.

*Comunicación sobre el muro*, (coaut. A. Tàpies), La Rosa Cúbica (Colección Mar adentro), Barcelona, 1998.

*Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.

*La experiencia abisal*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.

*Palabra y materia*, pról. y epílogo Amalia Iglesias Serna, Ediciones Poesía, Madrid, 2006. [Incluye CD con grabación de la lectura del autor en el Círculo de Bellas Artes en 1999]

## 7.1. Ensayos publicados en revistas (anteriores a 1971)

### 7.1. 1. En *Cuadernos Hispanoamericanos* (CH)

- Valente, José Ángel, “Vicente Huidobro”, *CH*, 7 (1949), pp. 207-210.
- , “Diez poetas en diez años de poesía cubana”, *CH*, 16 (1950), pp. 141-143.
- , “Azorín y el cine”, *CH*, 18 (1950), pp. 433-437).
- , “Poesía para el pueblo”, *CH*, 18 (1950), pp. 471-472).
- , “España, en el poeta ecuatoriano José Rumazo”, *CH*, 20 (1951), pp. 313-315.
- , “Pulitzer 1950”, *CH*, 20 (1951), p. 331.
- , “Estática y dinámica en la obra de arte”, *CH*, 21 (1951), pp. 488-490.
- , “Seis calas en la expresión literaria española”, *CH*, 26 (1952), pp. 297-302.
- , “Perfil de Jorge Guillén, al vuelo”, *CH*, 26 (1952), pp. 329-330.
- , “*Seis calas en la expresión literaria española*, vistas por José Ángel Valente”, *CH*, 26 (1952), pp.297-301.
- , “El absurdo, la ironía, el tiempo. A propósito de Albert Camus”, *CH*, 32 (1952), pp. 290-294.
- , “Poesía de América”, *CH*, 37 (enero 1953), p. 116.
- , “A propósito del centenario de José Toribio Medina”, *CH*, 38 (1953), pp. 215-216.
- , “Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)”, *CH*, 38 (1953), pp. 241-243.
- , “Vallejo y la palabra poética”, *CH*, 39 (1953), pp. 337-339.
- , “Un joven escritor de Méjico”, *CH*, 40 (1953), pp. 382-383.
- , “La segunda semana del cine italiano en Madrid”, *CH*, 40 (1953), pp. 65-71.
- , “Gerardo Diego, a través de su *Biografía incompleta*”, *CH*, 40 (1953), pp. 112-114.
- , “Canciones para iniciar una fiesta”, *CH*, 40 (1953), pp. 114-116.
- , “Cinco poetas hispanoamericanos en España”, *CH*, 40 (1953), pp. 116-121.
- , “Seis relatos, de Jorge Icaza”, *CH*, 41 (1953), pp. 297-299.
- , “Antología de la poesía chilena [brasileña]”, *CH*, 45 (1953), pp. 376-381.
- , “Ashley, Huston, Fuller, Carné y Antonioni, los últimos del Festival de Venecia”, *CH*, 46 (1953), pp. 91-94.

- , “Roma, noticia estival. (Fragmentos para una crónica incompleta)”, *CH*, 46 (1953), pp. 100-106.
- , “En la muerte de Iván Bunin”, *CH*, 49 (1954), pp. 99-100.
- , “La poesía española actual”, *CH*, 49 (1954), pp. 120-121.
- , “Cuentos de Francisco Alemán Sainz”, *CH*, 51 (1954), pp. 433-434.
- , “Rafael Lapesa, en la Academia de la Lengua”, *CH*, 53 (1954), pp. 231-232.
- , “La novela hispanoamericana. Crítica y críticos”, *CH*, 55 (1954), pp. 126-132.
- , “América y Europa”, *CH*, 57 (1954), pp. 379-381.
- , “La novela y la emancipación literaria de América”, *CH*, 63 (1955), pp. 412-417.
- , “La naturaleza y el hombre en *La vorágine* de José Eustasio Rivera”, *CH*, 67 (1955), pp. 102-108.
- , “La realidad histórica de España”, *CH*, 68-69 (1955), pp. 268-273.

#### 7. 1. 2. En *Ínsula*

- Valente, José Angel, “La Revolución Mejicana y el descubrimiento de *Los de Abajo*”, *Ínsula*, 114 (1955), pp. 3 y 5.
- , “El arte del estado y el arte de la persona”, *Ínsula*, 164-165 (1960), p. 23.
- , “Don Antonio Machado, la Residencia y los Quinientos”, *Ínsula*, 169 (1960), p. 3. [Reprod. en *Residencia*, México, número conmemorativo, diciembre 1963, pp. 17-19; también en *Las palabras de la tribu*, pp. 180-185]
- , “Del simbolismo a nuestros días (En torno a un libro de J. M. Cohen)”, *Ínsula*, 174 (1960), p. 6.
- , “De la lectura a la crítica y otras metamorfosis”, *Ínsula*, 178 (1960), p. 7.
- , “Tendencia y estilo”, *Ínsula*, 180 (1961), p. 6. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “El reseñador reseñado o las nuevas zahúrdas”, *Ínsula*, 194 (1963), p. 4.
- , “La necesidad y la musa”, *Ínsula* 198 (1963), p. 6. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Los físicos”, *Ínsula*, 202 (1963), p. 15.
- , “Encuestas de *Ínsula*. Poesía”, *Ínsula*, 205 (1963), p. 5.

- , “Luis Cernuda en su mito”, *Ínsula*, 207 (1964), pp. 2. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Don Alberto”, *Ínsula*, 212-213 (1964), p. 4.
- , “Notas para un centenario”, *Ínsula* 216-217 (1964), p. 10. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “La naranja y el cosmos. (En el cincuentenario de don Francisco Giner)”, *Ínsula*, 220 (1965), p. 5. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Miguel Hernández: poesía y realidad”, *Ínsula*, 224-225 (1965), p. 10. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “María Zambrano y *El sueño creador*”, *Ínsula*, 238 (1966), pp. 1 y 10. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Tres retratos y un paisaje”, *Ínsula*, 244 (1967), p. 1. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Un fantasmón recorre Europa”, *Ínsula*, 247 (1967), p. 13.
- , “Darío o la innovación”, *Ínsula*, 248-249 (1967), pp. 5 y 27. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Ideología y lenguaje”, *Ínsula*, 259 (1968), p. 4. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Carta abierta a José Lezama Lima”, *Ínsula*, 260-261 (1968), p. 3. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Lo demás es silencio”, *Ínsula*, 271 (1969), p. 15.
- , “Tres notas sobre Lautréamont”, *Ínsula*, 282 (1970), pp. 1 y 10. [Reprod. como en *Las palabras de la tribu*; en la segunda edición de este libro, como “Lautréamont o la experiencia de la anterioridad”]

### 7. 1. 3. En *Índice de artes y letras*

- Valente, José Ángel, “Cuadernos de literatura por Antonio Machado”, *Índice de artes y letras*, 58 (1952), [suplemento], s. p.
- , “Poesía y drama: a propósito de T. S. Eliot”, *Induce de artes y letras*, 59 (1953), p. 18.
- , “La crítica, ese desconocido”, *Índice de artes y letras*, 60 (1953), p. 10.
- , “Conversación con Bousoño”, *Índice de artes y letras*, 62 (1953), [suplemento], s. p.

- , “Ricardo Paseyro: desarraigo y entañamiento de poesía”, *Índice de artes y letras*, 64 (1953), [suplemento], s.p.
- , “Proceso y contenido de la novela hispanoamericana”, *Índice de artes y letras*, 65-66 (1953), [suplemento], s.p.
- , “Realidad y sueño: La puerta de paja de Vicente Risco”, *Índice de artes y letras*, 65-66 (1953), [suplemento], s. p.
- , “Conversación con Massimo Campigli”, *Índice de artes y letras*, 68-69 (1953), pp. 17-18.
- , “Trayectoria ejemplar de Vicente Aleixandre”, *Índice de artes y letras*, 68-69 (1953), p. 21.
- , “Modernismo y 98”, *Índice de artes y letras*, 74-75 (1954), pp. 22-23.
- , “Versión y glosa de Eugenio Montale”, *Índice de artes y letras*, 74-75 (1954), p. 31.
- , “Mallarmé, Mistral y la ‘Renaixença’ catalana en un álbum de autógrafos”, *Índice de artes y letras*, 78 (1955), p. 13.
- , “Once poetas: Lorenzo Gomis”, *Índice de artes y letras*, 79 (1955), pp. 13-14.
- , “El collar de la paloma: tratado sobre el amor y los amantes de Ibn Hazem de Córdoba”, *Índice de artes y letras*, 80 (1955), [suplemento], s.p.
- , “Once poetas: Alfonso Costafreda”, *Índice de artes y letras*, 80 (1955), p. 15.
- , “Once poetas: Carta abierta a J. M. Caballero Bonald”, *Índice de artes y letras*, 81 (1955), p. 11.
- , “*Hombre y Dios* de Dámaso Alonso”, *Índice de artes y letras*, 82 (1955), p. 24.
- , “Once poetas: Claudio Rodríguez”, *Índice de artes y letras*, 84 (1955), p. 18.
- , “Poesía árabe de hoy en Marruecos”, *Índice de artes y letras*, 84 (1955), p. 28.
- , “Vicente Aleixandre en La raya de la esperanza”, *Índice de artes y letras*, 88-89 (1956), p. 8.
- , “Once poetas: Angel González”, *Índice de artes y letras*, 88-89 (1956), p. 12.
- , “Oxford, 1956”, *Índice de artes y letras*, 91 (1956), p. 6.
- , “Once poetas: José Agustín Goytisolo”, *Índice de artes y letras*, 94 (1956), p. 17.
- , “Juan Ramón Jiménez en la tradición del medio siglo”, *Índice de artes y letras*, 97 (1957), pp. 5-6 y 10. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Notas breves a un poema largo”, *Índice de artes y letras*, 102 (1957), pp. 19-20.

- , “Variaciones sobre el terror: La Question”, *Índice de artes y letras*, 114 (1958), p. 25.
- , “Ezra Pound, il miglior fabbro”, *Índice de artes y letras*, 119 (1958), p. 25.
- , “El ciclo de la realidad imaginada. (Notas sobre la poesía de Vicente Aleixandre en un aniversario)”, *Índice de artes y letras*, 123 (1958), pp. 5-6-
- , “César Vallejo, desde esta orilla”, *Índice de artes y letras*, 134 (1960), pp. 7-8. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “José Angel Valente en *El ciervo*”, *Índice de artes y letras*, 146 (1961), p. 18.
- , “Doña Milagros y la Revolución Francesa”, *Índice de artes y letras*, 161-162 (1961) , p. 15.
- , “Vicente Risco, o el estilo como virtud”, *Índice de artes y letras*, 166 (1962), p. 21.
- , “Vicente Aleixandre: la visión de la totalidad”, *Índice de artes y letras*, 174 (1963), pp. 29-30.
- , “Rainer Maria Rilke: el espacio de la revelación”, *Índice de artes y letras*, 211-212 (1966), pp. 51-54. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*, pp. 215-226]
- , “Poemas de situación”, *Índice de artes y letras*, 242 (1969), p. 32.

#### 7.1. 4. Ensayos publicados en otras revistas

- Valente, José Ángel, “Dos notas sobre una novela”, *Alférez*, 14-15 (1948), p. 14-15.
- , “Jules Supervielle”, *Alférez*, 22 (1948), p. 6.
- , “*María*: novela americana”, *Clavileño*, 35 (1955), pp. 52-56.
- , “Una copia desconocida de las *Soledades* de Góngora”, (en coautoría con N. Glendinning), *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, University, v. XXXVI, n. 1 (1955), separata.
- , “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, *La caña gris*, Valencia, otoño 1962, pp. 111-123. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Constantino Cavafis”, *Revista de Occidente*, 14 (1964), pp. 173-179. [Reprod. como “Versión de Constantino Cavafis” en *Las palabras de la tribu*]
- , “La universidad española: su ocaso y restauración”, *Revista de Occidente*, 32 (1965), pp. 263-268.

- , “UNEAC, nuevos jurados”, *Bohemia*, La Habana, 15 de diciembre 1967, p. 72.
- , “La hermeneútica y la cortedad del decir”, *Amaru*, Lima, 9 (1969), pp. 77-80. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “La respuesta de Antígona”, *Papeles de Son Armadans*, 155 (1969), pp. 126-134. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Les diverses images dans un même miroir”, *Le Monde*, Supplément, 22 de febrero de 1969, p. 4.
- , “Literatura e ideología: un ejemplo de Bertolt Brecht”, *Revista de Occidente*, 70 (1969), pp. 63-79. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “La poesía: conexiones y recuperaciones”, *Cuadernos para el diálogo*, núm. extraordinario, 23 (1970), pp. 42-44.
- , “Rudimentos de destrucción”, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de marzo de 1971, p. 2. [Reprod. en *Las palabras de la tribu*]
- , “Cuba: dogma y ritual”, *Triunfo*, Madrid, 19 de junio de 1971, pp. 63-64.

## II. Obras sobre José Ángel Valente

### 1. Recopilaciones

- Alegre Heitzmann, Alfonso (coord.), “José Ángel Valente. La rosa sin por qué”, número monográfico de la revista *Rosa Cúbica*, 21-22, (2000-2001).
- Fernández Quesada, Nuria (ed.), *Anatomía de la palabra. José Ángel Valente*, Pre-textos, Valencia, 2000.
- Hernández Fernández, Teresa (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Ediciones Cátedra / Ministerio de la Cultura, 1995.
- Rodríguez Fer, Claudio (ed.), *José Angel Valente*, Ediciones Taurus (Colección El escritor y la crítica), Madrid, 1992.
- , (coord.), “Valente cuestión cero”, número monográfico de la revista *Ínsula*, 570-571 (1994).
- , (ed.), *Material Valente*, Gijón, Ediciones Júcar, 1994.

Valcarcel, Eva (coord.), "Dossier: José Ángel Valente", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600 (2000), pp. 6-50.

VV. AA., *En torno a la obra de José Angel Valente*, Alianza-Residencia de Estudiantes, Madrid, 1996.

## 2. Libros, tesis, monografías

Arkininstall, Christine, *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Angel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, Rodopi, Ámsterdam-Atlanta, 1993.

Christie, Catherine Ruth, *Poetry and Doubt in the Work of José Angel Valente y Guillermo Carnero*, Mellen University, Lewinston, 1996.

Daydí-Tolson, Santiago, *Poesía social: un caso español contemporáneo*, Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 1969.

—, *Voces y ecos en la poesía de José Angel Valente*, University of Nebraska, Lincoln, 1984.

Engelson Marson, Ellen, *Poesía y poética de José Ángel Valente*, Eliseo Torres & Sons, Nueva York, 1978.

Hart, Anita, *José Angel Valente's search for poetic expression*, Florida State University, 1986. [Tesis doctoral]

Jiménez Heffernan, Julián, *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 1998.

Lacalle Ciordia, María de los Ángeles, *La palabra lugar de encuentro*, Imprenta Castilla, Tudela, 1998.

—, *La poética de José Ángel Valente*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2000.

López Castro, Armando, *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León, León, 1992.

Mas, Miguel, *La escritura material de José Ángel Valente*, Hiperión, Madrid, 1986.

Peinado Elliot, Carlos, *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Alfar, Sevilla, 2002.

Polo, Milagros, *José Ángel Valente. Poesía y poemas*, Narcea, Madrid, 1983.

Claudie Terrasson, *Étude du signifiant poétique dans l'oeuvre de José Ángel Valente (Punto cero): Une esthétique du dénudement*, Université de Paris IV-Sorbonne, 1998. [Tesis doctoral]

——, *Étude du signifiant poétique dans l'oeuvre de José Ángel Valente (Punto cero): Une esthétique du dénudement*, P.U. du Septentrion, Paris, 2000.

Valcárcel, Eva, *El fulgor o la palabra encarnada (Imágenes y símbolos en la poesía última de José Angel Valente)*, P. P. U., Barcelona, 1989.

### 3. Artículos, capítulos de libro, prólogos

Alarcos Llorach, Emilio, “José Angel Valente, *A modo de esperanza*”, *Archivum*, V (1955), pp. 190-193; reprod. en Claudio Rodríguez Fer, *José Angel Valente (El escritor y la crítica)*, *op. cit.*, pp. 161-164.

Amorós Molto, Amparo, “El espacio en la poesía de José Angel Valente”, *Ínsula*, 412 (1981), pp. 1 y 10.

——, “La retórica del silencio”, *Cuadernos del Norte*, 16 (1982), pp. 18-27.

——, “Zambrano-Valente: La palabra, lugar de encuentro”, en *Litoral. María Zambrano. Papeles para una poética del ser*, Málaga, 124-126 (1983), pp. 63-74.

Ancet, Jacques, “El ver y el no ver: apuntes para una poética”, en Teresa Hernández Fernández, *op. cit.*, pp. 143-155.

Arroita-Jaúregui, Marcelo, “José Ángel Valente: *A modo de esperanza*”, *Alcalá*, 69 (1955), p. 10.

Bousoño Carlos, “El arte de callar a tiempo: *A modo de esperanza* de José Ángel Valente”, *Índice de artes y letras*, 79 (1955), [s. p.]

——, “La poesía de José Angel Valente y el nuevo concepto de originalidad”, *Ínsula*, 174 (1961), pp. 1 y 14; reprod. en Claudio Rodríguez Fer, *José Angel Valente*, pp. 165-175.

——, “Poesía y originalidad”, *Índice de artes y letras*, 150-151 (1961), p. 29.

Cano, José Luis, “La poesía de José Angel Valente”, *Ínsula*, 163 (1960), pp. 8-9.

——, “*La memoria y los signos* de José Angel Valente”, *Ínsula*, 234 (1966), pp. 8-9.

- Cañas, Dionisio, “La mirada nocturna: José Ángel Valente”, en *Poesía y percepción. Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente*, Hiperión, Madrid, 1984, pp. 141-206.
- Cervera Salinas, Vicente, “César Vallejo y José Lezama Lima en la lírica de José Angel Valente (un dualismo americano)”, en Túa Blesa (ed.), *Actas del congreso “Jaime Gil de Biedma y su generación poética”*, v. 2, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1996, pp. 563-573.
- Costafreda, Alfredo, “La poesía de José Ángel Valente”, *Ínsula*, 112 (1955), p. 4.
- Daydí-Tolson, Santiago, “La generación poética del 50. Treinta años después”, en Samuel Amell y Salvador García Castañeda, *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España*, Playor, Madrid, 1988, pp. 39-42.
- Debicki, Andrew, “José Angel Valente: Reading and Rereading”, *Poetry of Discovery: The Spanish Generation 1956-1971*, University Press of Kentucky, Lexington, 1982.
- , “La intertextualidad en la poesía de José Angel Valente”, en Teresa Hernández Fernández, *op. cit.*, pp. 157-171.
- Diego, José Manuel, “De la poesía ascética a la mística de la poesía: La destrucción y el amor en la poesía de José Ángel Valente”, en Tomás Sánchez Santiago y José Manuel Diego, *Dos poetas de la generación del 50: Carlos Barral y José Angel Valente*, Antonio Ubago Editor, Granada, 1991.
- Engelson Marson, Ellen, “Una peregrinación por el pensamiento crítico de Valente: En busca del centro poético”, en Claudio Rodríguez Fer, *Material Valente, op. cit.*, pp. 57-74
- Fernández-Santos, Francisco, “José Angel Valente: *Poemas a Lázaro*”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 43 (1960), pp. 117-118.
- Ferrari, Américo, “Presencia de la poesía hispanoamericana en la obra de Valente”, en *El bosque y sus caminos. Estudios sobre poesía y poéticas hispanoamericanas*, Valencia, Pre-textos, 1993, pp. 94-118.
- García Calero, Jesús, “Perfil. José Ángel Valente”, *Letras Libres*, 19 (julio 2000), pp. 82-84.
- Gimferrer, Pere, “Cavafis entre nosotros”, *Ínsula*, 214 (1964), p. 3.
- , “José Angel Valente y la poesía moral”, *Destino*, Barcelona, 19 de agosto 1967, p. 35.
- , “Tres poetas”, *El Ciervo*, 146 (1966), p. 14.

- , “Trayectoria de José Angel Valente”, en *Radicalidades*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978; reprod. en Claudio Rodríguez Fer, *José Angel Valente*, *op. cit.* pp. 39-42.
- González Herrán, José Manuel, “José Ángel, en su contexto generacional”, en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *Material Valente*, *op. cit.*, pp. 15-31.
- Goytisolo, Juan, “Experiencia mística, experiencia poética”, en Teresa Hernández Fernández, *op. cit.*, pp. 109-116.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, ““La rosa es sin por qué...””, Aproximaciones a la poesía de José Ángel Valente”, en *Rosa Cúbica*, 21-22 (1987), pp. 70-78.
- Grande, Félix, “Poeta, crítico y fiscal. Carta abierta a José Ángel Valente”, *Índice de artes y letras*, 242 (1969), pp. 30-31.
- Hart, Dorothy, “Review of *A modo de esperanza*”, *Books Abroad*, 31-3 (1957), pp. 299-300.
- Jiménez, José Olivio, “Lucha, duda y fe en la palabra poética: a través de *La memoria y los signos* (1966), de José Ángel Valente”, *Diez años de poesía española: 1960-1970*, Ínsula, Madrid, 1972, pp. 223-242.
- , “Crónica de poesía. Bousoño y Valente”, *Plural*, 46 (1975), pp. 58-63.
- Jiménez Heffernan, Julián, ““Barro que te reclama”: Valente y los metafísicos ingleses”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600 (2000), pp. 11-18.
- , “Independencia material”, en *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Abada Editores, Madrid, 2004, pp. 201-252.
- Lacalle Ciordia, María de los Ángeles, “La presencia del ángel en la poesía de José Ángel Valente”, *Cuadernos del Marqués de San Adrián. Revista de Humanidades*, 1 (2001), pp. 27-45.
- Lertora, Juan Carlos, “*Poemas a Lázaro*: líneas de entrada a una poética”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 341 (1978), pp. 393-400.
- Lezama Lima, José, “Un poeta que camina su propia circunstancia”, *Revista de Occidente*, 3ª época, 9 (1976), pp. 60-61.
- Lobato, Joaquín, “Poesía: Guardián de la memoria. Dos cartas inéditas de José Ángel Valente a María Zambrano”, *El Maquinista de la Generación* (Málaga), 3-4 (diciembre, 2001), p. 108-110.
- López Castro, Armando, “La presencia de San Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente”, *Estudios Humanísticos*, 11 (1989), pp. 74-94.

- , “Sobre los poemas *poética* de José Ángel Valente”, en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *Material Valente*, *op. cit.*, pp. 93-127.
- Lubina, José Ángel, “José Ángel Valente: *La memoria y los signos*”, *Claraboya*, 15 (1967), pp. 34-38.
- Macrí, Oreste, “Memoria e segni nella poesia di José Angel Valente”, *L’Approdo Letterario*, Roma, 12-35, (1966), pp. 93-101; reprod. como “Memoria y signos en la poesía de José Angel Valente”, y en traducción de María de los Angeles Conde García y Vincenzo Jacomuzzi, en Claudio Rodríguez Fer, *José Angel Valente*, *op. cit.*, pp. 176-191.
- Mantero, Manuel, “José Angel Valente: *Poemas a Lázaro*”, *Ágora*, 43-45 (1960).
- Marra-López, José R., “La poesía de José Angel Valente”, *Ínsula*, 219 (1965), p. 5.
- , “Una nueva generación poética”, *Ínsula*, 221 (1965), p. 5.
- Martino, Florentino, “La poesía de José Angel Valente”, *Papeles de Son Armadans*, 51 (1968), pp. 144-162.
- Milán, Eduardo, “Sobre Valente, unas palabras de reconocimiento”, *Rosa Cúbica*, 21-22 (2000-2001), pp. 157-158.
- Miró, Emilio, “José Angel Valente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 203 (1966), pp. 473-478.
- Morales, Rafael, “*A modo de esperanza* de José Angel Valente”, *Ateneo*, 81 (1955), p. 27.
- , “Entre la centralización y la evaporación del yo. (Unas notas sobre el ‘yo’ fictivo de Valente en el contexto de la lírica contemporánea)”, en Teresa Hernández Fernández, *op. cit.*, pp.79-100.
- Palley, Julian, “The Angel and the Self in the Poetry of José Ángel Valente”, *Hispanic Review*, 55, 1987, pp. 59-76; reprod. como “El angel y el yo en la poesía de José Ángel Valente”, (trad. C. Fernández Rodríguez) en Claudio Rodríguez Fer, *José Ángel Valente*, *op. cit.*, pp. 312-330.
- , “José Ángel Valente: poeta de la inminencia”, en Claudio Rodríguez Fer, *Material Valente*, *op. cit.*, pp. 33-55.
- Payeras Grau, María, *La colección ‘Colliure’ y los poetas de medio siglo*, Caligrama, Palma de Mallorca, s.f., pp. 7-53.

- Pérez García, Norberto, “Valente y Cernuda: el poema ‘A don Francisco de Quevedo en piedra’”, *Cuadernos del Lazarillo*, 15 (1998), pp. 4-6.
- Pérez López, María de los Angeles, “De ida y vuelta: José Ángel y la lírica hispanoamericana contemporánea”, *Espacio/Espaço escrito*, 17-18 (1999-2000), pp. 69-73.
- Persin, Margaret H., “Teorías del lenguaje subyacentes en *Poemas a Lázaro*, de José Ángel Valente”, y “José Ángel Valente y la ansiedad de influencia”, en *Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60*, José Porrúa Turanzas Ediciones, Madrid, 1986.
- Provencio, Pedro, “José Angel Valente”, en *Poéticas españolas contemporáneas: la generación del 50*, Hiperión, Madrid, 1988, pp. 95-111.
- Quiñones, Fernando, “*Poemas a Lázaro*, de Valente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 155 (1962), pp. 285-287.
- Risco, Antonio, “Lázaro en la poesía de José Ángel Valente”, *Hispania*, 56 (1973), pp. 379-385; reprod. en Claudio Rodríguez Fer, *José Ángel Valente, op. cit.*, pp. 267-278.
- Rodríguez Fer, Claudio, “Valente: la tierra de las aguas y el mundo de los muertos”, *Rosa Cúbica*, 21-22 (2000-2001), p.167-173.
- , “Galicia: exterior con figuras”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600 (2000), 31-37.
- Rodríguez Padrón, Jorge, “La poesía de José Ángel Valente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 222 (1968), pp. 683-687.
- Romano, Marcela, “La media voz: el tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González”, en Marta Ferrari (ed.), *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Biblos, Buenos Aires, 1994, pp. 109-148.
- Sánchez Robayna, Andrés, “La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura”, En Teresa Hernández Fernández, *op. cit.*, pp. 173-193.
- , “Prólogo”, *José Ángel Valente. El fulgor. Antología poética (1953-1996)*, Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 1998, pp.7-18
- , “Introducción”, en José Ángel Valente, *Obras Completas I. Poesía y prosa*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, pp. 9-55.
- Sánchez Torre, Lepoldo, “Indagación y tanteo: la propuesta metapoética de José Ángel Valente”, en *La poesía en el espejo del poema. La práctica de la metapoética en la poesía española del siglo XX*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1993.

- Segovia, Tomás, “Retórica y sociedad: cuatro poetas españoles”, *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 10 (1967), pp. 19-26.
- Ullán, José Miguel, “La memoria y los signos de José Ángel Valente”, *La Trinchera*, Barcelona, 2ª época, 2 (1966), pp. 43-45.
- , “José Ángel Valente: poeta sin identidad”, *Triunfo*, 430 (1970), p. 38.
- Valcárcel, Eva, “El palpitante pez pájaro. Sobre la experiencia poética según Lézama y Valente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600 (2000), pp. 25-30.
- Zambrano, María, “Miguel de Molinos reaparecido”, *Ínsula*, 338 (1974), pp. 3-4.
- , “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente”, *Quimera*, 4 (1981), pp. 39-42; reprod. en Claudio Rodríguez Fer, Claudio Rodríguez Fer, *José Ángel Valente*, *op. cit.*, pp. 31-38.

#### 4. Entrevistas

- Fernández Quesada, Nuria, “Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante”, en Fernández Quesada (ed.), *Anatomía de la palabra*, *op. cit.*, 2000.
- Royo, José Andrés, “José Ángel Valente. ‘Mi lema es nadar contra corriente’”, *El País*, *Babelia*, 24 de abril 1999, pp. 12-13.
- Torres Fierro, Danubio, “Conversación con José Ángel Valente”, *Vuelta*, 205 (1993), pp. 69-71.

### III. Otras obras

- Aleixandre. Vicente, *Algunos caracteres de la nueva poesía española*, Imprenta Góngora, Madrid, 1955.
- Alonso, Dámaso y Bousoño, Carlos, *Lírica tradicional española*, 2ª. ed. corregida y aumentada, Gredos, Madrid, 1956.
- Bousoño, Carlos, “Prólogo”, en Vicente Aleixandre, *Poesías completas*, Aguilar, Madrid, 1960.

- , “Poesía contemporánea y poesía postcontemporánea”, en *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1970, v. 2, pp. 277-319.
- Cano, José Luis, *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Revista de Occidente, Madrid, 1964.
- , *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- Carnero, Guillermo, “La poética de la poesía social en la postguerra española”, en *Las armas abisinias. Ensayo sobre literatura y arte del siglo XX*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 299-336.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona, 2003.
- Ciplijauskaitė, Biruté, *El poeta y la poesía*, Ínsula, Madrid, 1966.
- Courtine-Denamy, Sylvie, *Trois femmes dans de sombres temps (Edith Stein, Hannah Arendt, Simone Weil ou ‘Amor fati, amor mundi’*, Albin Michel, Paris, 2002.
- Cruz, San Juan de la, *Obras Completas*, edición crítica preparada por Lucinio Ruano de la Iglesia, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1994.
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Juan Petit, Seix Barral, Barcelona, 1959.
- Frutos, Eugenio, “El primer Bergson en Antonio Machado”, *Revista de Filosofía*, XIX, 73-74 (1959), pp. 117-168.
- García Lorca, Francisco, *De Garcilaso a Lorca*, ed. y prólogo de Claudio Guillén, Istmo, Madrid, 1984.
- Giner de los Ríos, Francisco, *Ensayos sobre educación*, Ediciones de la Lectura, Madrid, 1889.
- Glendinning, Nigel, “The philosophy of Henri Bergson in the poetry of Antonio Machado”, *Revue de Littérature Comparée*, XXXVI, (1962), pp. 50-70.
- Guillén, Claudio, “Estilística del silencio. (En torno a un poema de Antonio Machado)”, en Ricardo Gullón y Allen W. Phillips (eds.), *Antonio Machado*. Taurus (Colección El escritor y la crítica), Madrid, 1973, pp. 445-490.

- Gómez Sempere, Josefa, *Índices de la revista Ínsula (1946-1980)*, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Panoramas Bibliográficos de España, 4, Madrid, 1983.
- Lain Entralgo, Pedro, *La generación del noventa y ocho*, Austral, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1947.
- , *La espera y la esperanza: Historia y teoría del esperar humano*, Revista de Occidente, Madrid, 1962
- López Castro, Armando, *Luis Cernuda en su sombra*, Verbum, Madrid, 2003.
- Jiménez, José, *El ángel caído. (La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo)*, Anagrama, Barcelona, 1982.
- Jiménez, José Olivio, *Cinco poetas del tiempo. Vicente Aleixandre. Luis Cernuda. José Hierro. Carlos Bousoño. Francisco Brines*, 2ª ed. aumentada, Ínsula, Madrid, 1972.
- , “Vivencia y conciencia del tiempo: de Antonio Machado a la poesía española de posguerra” en *Homenaje a Juan López-Morillas. De Cadalso a Aleixandre: estudios sobre la literatura e historia intelectual españolas*, José Amor y Vázquez y A. David Kossof (eds.), Castalia Madrid, 1982, pp. 257-273.
- , *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, Nebraska, 1983.
- Jiménez Fraud, Alberto *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, introducción de Luis G. de Valdeavellano, Ariel, Barcelona, 1972.
- Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, 2 vols., Cátedra, Madrid, 1998.
- Meyendorff, Jean, *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Seuil, Paris, 1959.
- Molina Foix, Vicente, “Vicente Aleixandre: 1924-1969”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242 (1970), pp. 273-290.
- Morelli, Gabriele, “Introducción”, en su edición de Vicente Aleixandre, *Pasión de la tierra*, Cátedra, Madrid, 1987, pp. 13-28.
- Moreno Villa, José, *Vida en claro*, 1ª ed. 1944, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- Nacar-Colunga, *Sagrada Biblia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1976.
- Paz, Octavio, *La llama doble*, Seix-Barral, Madrid, 2001.

- Quilis, Antonio, “Los encabalgamientos léxicos en –mente en Fray Luis de León y sus comentaristas”, *Hispanic Review*, XXXI, 1 (1963), pp. 22-39.
- Read, Herbert, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, tr. de Horacio Flores Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Risco, Vicente, *Satanás. Historia del diablo*, Nigratea, Vigo, 2003.
- Rubio, Fanny, *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Turner, Madrid, 1976.
- Tuñón de Lara, Manuel, *Antonio Machado, poeta del pueblo*, 1ª ed. 1967, Laia, Barcelona, 1975.
- Tsvetaieva, Marina, *Vivre dans le feu*, trad. Nadine Dubourvieux, Laffont, Paris, 2005.
- Siebenmann, Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973.
- Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida. Agonía del cristianismo*, introducción de Ernst Robert Curtius, Porrúa, México, 1999.
- , *Cómo se hace una novela. La tía Tula. San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, “Retrato de Unamuno” por J. Cassou, Porrúa, México, 2004.
- Valls, Aurelio, *La Budallera*, Revista de Occidente, Madrid, 1956.
- Villena, Luis Antonio de, “Estudio crítico. Vicente Aleixandre, el surrealismo y *Pasión de la tierra*”, en su edición de Vicente Aleixandre, *Pasión de la tierra*, Narcea Ediciones, Madrid, 1977, pp. 62-63.
- VV. AA., *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Madrid, 2002.
- Vallejo, César, “Autopsia del superrealismo”, *Amauta*, 30 (1930).
- Zambrano, María, “Nostalgia de la tierra”, *Los cuatro vientos*, 2 (1933), p. 32.
- , “Las dos metáforas del conocimiento”, *La Verónica*, año I, número I, 26 de octubre de 1942, pp. 11-14.
- , “La Guía, forma del pensamiento”, en *Hacia un saber sobre el alma*, Losada, Buenos Aires, 1950, pp. 50-70.
- , *El Libro de Job y el pájaro*, Papeles de Son Armadans, Madrid-Palma de Mallorca, 1969.
- , *Dos fragmentos sobre el amor*, El Dardo, Málaga, 1982.
- , “Pablo Neruda o el amor a la materia”, en *Senderos. Los intelectuales en el drama de España*, Anthropos, Barcelona, 1986, pp. 149-150.

——, *Pensamiento y poesía en la vida española*, 1ª ed. 1939, El Colegio de México, México, 1991.

——, *La Cuba secreta y otros ensayos*, Endimión, Madrid, 1996.