

JOSÉ ANGEL VALENTE: MEMORIA DEL VERBO

Por Armando López Castro

La poesía ha revelado la posibilidad de una memoria originaria, que se manifestaría por el *reconocimiento* del lenguaje. La memoria se va llenando de imágenes, de figuras perdidas, y de súbito la palabra, donde sólo la realidad se encuentra, puede reconocerlas. La memoria es así la continuidad que la palabra demanda y la palabra el hilo que hace posible la memoria. Ahilar la memoria equivale a no morir, a sobrevivir.¹

Escribir es hacerse semejante, perpetuar la memoria. La escritura de Valente aparece habitada desde sus inicios por esta persistencia de la memoria. Ya en su primer libro *A modo de esperanza* (1955), donde la muerte se halla tan estrechamente asociada y próxima a la vida, encontramos este singular poema

ANIVERSARIO

Tú no comprenderás
para qué he vuelto.
Tal vez, ahí tendida,
no comprendes
5 nada de lo que vive.
Yo he vuelto, sin embargo,
para hablarte otra vez.
(Está mojada
y limpia la colina.)
10 Aún te pienso
con el rostro de siempre
y los cabellos, en su reino
de humo, un poco grises.
No tengo ojos
15 para más. Tal vez
no eres así y eso es la muerte.

He vuelto para hablarte.
Estoy aquí. Tú no comprendes
nada. Te he olvidado
20 tanto y he podido
olvidarte tan poco.
Estoy alegre: a veces

¹ En el vasto proceso de lo memorable, recordemos que para los griegos memoria e inmortalidad son lo mismo (cf. Jean-Pierre Vernant, "Aspectos míticos de la memoria y del tiempo", *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 88-134); que para Dante Beatriz es una alegoría de la Musa, cuya función es ayudar al poeta a recordar (cf. Harold Bloom, "De Homero a Dante", *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 31-51; que el arte de la memoria de Bruno se presenta como un secreto hermético (cf. Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 253-269; y que en el idealismo alemán, y más tarde en pensadores como Nietzsche o Heidegger, se privilegia la relación de la poesía con la verdad y la palabra es una aproximación a la realidad, al fondo oculto de la memoria.

- no me acuerdo de ti
 (¿también esto es la muerte?).
- 25 No sé si me comprendes,
 ni siquiera
 si estás aquí o resbalas
 por un aire que nunca
 pesó sobre mi boca.
- 30 (La colina está quieta
 sin embargo, igual bajo su cielo
 como entonces.)
 Mas óyeme si puedes.
 Un día como hoy
- 35 cayó la nieve,
 arrebatada fue. Yo cumplo,
 inútilmente, el rito. Pongo
 esta lápida aquí. Pero no importa;
 no puedes comprenderme.
- 40 Todo ha sido cortado.

Todo aniversario pertenece al mundo de la evocación personal. No es fácil desprenderse de un personaje que era un poco el centro de la vida de todos. Por eso, aunque se ha perdido el hilo de la memoria (“Todo ha sido cortado”), sentimos que a lo largo del poema se produce ese especial reconocimiento de sí que Lucila Valente impone. Porque no se entiende bien este poema sin el anterior (“la colina” es el “montealegre” que domina el cementerio orensano de San Francisco, donde yace esta figura memorable) y porque, en el lenguaje del poema, la reiteración de la frase “He vuelto para hablarte (vv. 6-7 y 17) y la ruptura tonal de los paréntesis (vv. 8-9,24 y 30-32), que actúan como explicación del tema principal, muestran un mismo deseo de actualizar poéticamente al personaje. La interrogación retórica del segundo paréntesis (“¿también esto es la muerte?”) revela que el olvido es igual a la muerte. Y justamente lo que hace la palabra es salvar del olvido a esa figura viviente. Hay, pues, una separación biográfica, no poética.²

La resurrección exige el ingreso en la muerte. Se pasa por la muerte para dejar de morir, para resucitar. Lázaro pasa por la muerte y todos nosotros debemos pasar por esa misma experiencia iniciática. Tal experiencia, que supone siempre un ingreso en la materia poética, es la que unifica *Poemas a Lázaro* (1960), en donde asistimos a la aparición repentina y misteriosa de un personaje autónomo, que se convierte en nuestro interlocutor y guía en el descenso al fondo oscuro de la materia o de la memoria.³

² Mientras las palabras se dispersan en el tiempo, la voz poética une y hace viva a la memoria. Aquí aparece la memoria como palabra viva, como palabra de verdad, lo cual se remonta a la tradición hesiódica, donde la palabra cantada es inseparable de la memoria (cf. Marcel Detienne, “La memoria del poeta”, *Los maestros de verdad en la Grecia antigua*, Madrid, Taurus, 1981, pp.21-38) y perdura en la tradición agustiniana, en la que la memoria hace visible el alma y la convierte en expresión de la verdad (cf. Paul Zumthor, “Memoria y comunidad”, *La letra y la voz. De la literatura medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 167-172). Todo lo que emerge tiene continuidad. Es la palabra poética la que hace emerger esas relaciones del pasado con el presente, la que funda la memoria.

³ Valente escribió con anterioridad a este libro poemas relacionados con el tema de Lázaro y, sin embargo, no quedó ninguno de ellos, prueba de que no era tanto la existencia en sí de los poemas lo que interesaba como la súbita aparición de ese personaje. El único poema conservado de estas composiciones lazarianas fue “El resucitado”, pero había otros que han sido eliminados del libro. (cf. *Poemas a Lázaro*, Madrid, Índice, 1960, con las dos ediciones de *Punto cero*, 1972 y 1980). La aproximación del poeta al objeto poético es similar al tránsito de Lázaro de las sombras a la luz. La experiencia iniciática es una experiencia poética. La poesía es la gran metáfora de la resurrección, como ha dicho Lezama Lima. En este sentido, la resurrección de Lázaro no puede ser conocida más que poéticamente. Por eso, señala Antón Risco: “José Angel Valente se encubre, pues, tras este símbolo para expresar poéticamente la acendrada búsqueda de sí mismo en su experiencia o memoria con el fin de alcanzar una honda comprensión del hombre en el seno de su propia concepción de la poesía”, en su ensayo “Lázaro en la poesía de José Angel Valente”, *Hispania*, 56 (1973), pp. 379-385.

El lenguaje resulta inservible mientras no llega a nacer de nuevo en contra de sus usos gastados. Ya en “Primer poema”, el canto del gallo representa el poder de la palabra para transformar la realidad. En la medida en que la palabra se libera de sus ídolos, se aproxima a la dimensión perdida de lo sacro. He aquí cómo lo dice el poeta en una de sus composiciones más testimoniales

LA PLAZA

La piedra está
firme y anónima.
Sostienen los pilares
con gravedad la sombra acogedora.

5 Aquí alguien habló
tal vez a hombre unidos
en la misma esperanza.

Tal vez entonces
tuvo en verdad la vida
10 cauce común y fue la patria
un nombre más extenso
de la amistad o del amor.

Aquí
latía un solo corazón unánime.

15 Porque fue éste
lugar de comunales
sueños, repartidas faenas,
palabras pronunciadas
con idéntica fe.

20 Tal vez sólo por eso
la piedra aún se levanta
donde, piadosamente,
en el aire extinguido,
mi mano toca ahora

25 la soledad.

Hay en este poema la nostalgia de una vida más solidaria, cuya memoria se toca de manera religiosa (“piadosamente”). Si algo distingue a la palabra poética es su enorme poder de encarnación de las cosas, el hacerse receptáculo de algo que la sobrepasa. Y solamente desde “la soledad”, lugar del hombre en poesía, puede la palabra acoger un pasado más realmente comunitario que el vivido hasta entonces. El mismo lenguaje del poema, con la reiteración anafórica del adverbio de lugar (“Aquí”), el valor determinativo de los adjetivos (“aire *extinguido*”, “sombra *acogedora*”) y la serie de resonancias simbólicas (esa plaza es la misma de los poemas “Sobre el lugar del canto” y “La mentira”), revela ya la capacidad de la palabra poética para liberar al lenguaje de su fondo corrupto. En un momento de engaño general, pues “el aire se ha extinguido” porque ha sido ahogado por la mentira, sentimos con especial intensidad la dimensión del pueblo, una memoria común que es superior a la palabra y que nos la hace reconocer. La palabra poética aparece aquí como reducto de la memoria, como iluminación o reconocimiento del pueblo, de lo sacro.

La memoria y los signos (1966) va mucho más allá en esta exploración de la materia poética. Hay una pugna entre esos dos elementos: la materia poética sumergida en la memoria y su posibilidad de acceder al signo. Entre el deseo del comienzo (“La señal”) y la esperanza del final (“No inútilmente”) se extiende todo un proceso en el que “El moribundo” marca ya el discurrir hacia el signo, hacia la voz poética

EL MORIBUNDO

El moribundo vio
 pasar ante sus ojos signos
 oscuros, rostros olvidados,
 aves de otro país que fuera el suyo
 5 (mas en un cielo extraño).

Por la ventana abierta entró el terrizo
 color de la tormenta.
 Oyó el rumor de los olivos
 lejos, en su infancia remota,
 10 azotados ahora.

Quebróse el aire en secos estallidos.
 Vio los campos, el sol,
 el sur, los años, la distancia.

Opaco cielo se extendía
 15 sobre una tierra ajena.
 Y con voz lenta
 reunió lo disperso,
 sumó gestos y nombres,
 calor de tantas manos
 20 y luminosos días
 en un solo suspiro,
 inmenso, poderoso
 como la vida.

Rompió la lluvia al fin el cerco oscuro.
 25 Dilatóse el recuerdo.
 Pueda el canto
 dar fe del que en la lucha
 se había consumado.

Antes de morir *se reviven* los momentos esenciales de toda una vida. El poema nace de la contraposición entre lo familiar y lo extraño, entre lo recordado y lo que existe. La memoria del pasado linda con el presente del exilio, una zona fronteriza que es también la de la poesía. Mas esa contraposición desaparece con el ingreso del personaje en “el cerco *oscuro*” de la muerte, que sería la máxima dilatación del recuerdo (“Dilatóse el recuerdo”). El moribundo ingresa en el recuerdo absoluto, en el mundo donde probablemente están todos los recordados y donde él mismo se hace recuerdo. Y toda la vida se dilata y no queda más testimonio de ello que el que el canto pueda dar. No hay, pues, un pasado independiente del presente, sino una continuidad e identidad de experiencias en el instante de la palabra. Lo absoluto del instante poético, especialmente fijado en la

escritura del poema por el desplazamiento de los versos finales, pone a prueba la realidad. Por eso, la poesía abandona el discurso y busca el instante, como sucede aquí con el relámpago, que sirve para presentar una súbita condensación del recuerdo. Y es que en el instante poético anida la esperanza de que el canto pueda decirlo todo.⁴

Siete representaciones (1967) es una escenificación del conocido tema de los siete pecados capitales. Valente escribió esta serie de poemas seguidos a partir de unos versos suyos no publicados, que constituirían una enumeración de los siete pecados. De estos versos o anotaciones, que datan de la época de *A modo de esperanza* y que han desaparecido, tuvo la intuición de lo que esa serie podía ser y surgió la serie entera, por eso hay una escritura seguida, una visión total de los siete poemas. Ahora bien, esos pecados capitales no están vistos como tales pecados, sino con la visión que el poeta tiene de cada uno de ellos. El lenguaje no pertenece a la alegoría, sino a un contexto utilizado anteriormente. Por eso son frecuentes la ambigüedad, la indeterminación y las frases negativas para expresar un mundo desprovisto de verdadera convivencia social, el mismo en el que el poeta tuvo que sobrevivir. Denuncia y violencia se articulan sobre un lenguaje irónico que tiende a reinterpretar críticamente la realidad. No es, pues extraño que, en esta revisión crítica de la realidad imaginada, sea “la pereza” el fruto tardío de ese fondo oscuro de la memoria donde opera la poesía. De hecho, la pereza es vista positivamente porque cumple la función poética de la permanencia

III

- Pereza, tibia
 madre de lo que repta,
 de cuanto adviene al sol
 en un retorno
 5 sempiterno a lo inmóvil.
- Como la lenta lava se endurece
 sobre su propio fuego,
 tu reino casi mineral perdura.
- Hay un largo camino
 10 que no empieza y ya es término
 y un horizonte que jamás se acerca.
- Madre de un largo parto demorado,
 longeva madre sin alumbramiento.
- Alguna vez tuviste el secreto de un dios
 15 para siempre perdido entre la nómina
 de lo que fue celeste, y nada ahora
 que revelado pueda ser te alcanza.
- Tapia que el sol inunda
 o la lluvia acaricia,

⁴ Insensiblemente, el poema se desliza de lo vital a lo poético y al poder del canto para alojar lo vivido. Esta fe en el instante poético, que da a la voz su dimensión absoluta, ha sido subrayada por José Olivio Jiménez en su artículo “Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de *La memoria y los signos* (1966)”, en *Diez años de poesía española: 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 223-243.

20 señora de otro reino,
 de un tiempo ciego que el estar devora
 sin consumirlo nunca.

 Mano oscura que casi
 empieza a ser humana

25 y al borde de la forma
 se deshace y desiste.

 Mirada en que el deseo
 se posee a sí mismo,
 ávida, no saciada,

30 (tal estás tú en el estar sumida)
 de sólo perdurar, no de esperanza.

La envidia tiene una cierta desesperación, pues supone el estar siempre sobre el rastro del que más ama. La pereza, en cambio, posee una cierta elegancia, una larga y dulce desposesión. Es una especie de dios caído, admirable, misterioso, que está alumbrando siempre sin alumbrar y que es inmortal.

La ausencia de frases subordinadas revela el triunfo de los elementos afectivos sobre los lógicos. De esta manera, el lector asocia el abandono, la capacidad de alojamiento ("Alguna vez *tuviste* el secreto de un dios") y la durabilidad ("tu reino casi mineral *perdura*", "ávida de sólo *perdurar*") en un mismo contexto poético. Con independencia de su ambigüedad, tal vez el mayor atractivo del poema radique en esta durabilidad que nunca ha dejado de constituir una parte fundamental de lo poético. Recordemos a Hölderlin: "Pero lo que permanece lo fundan los poetas". La palabra poética es siempre perdurable y cuida de mantener la memoria frente al olvido. La pereza se convierte aquí en motivo poético.⁵

Breve son (1953-1968) tiene un lapso de composición muy grande, de ahí que no predomine un tema unitario, sino una multiplicidad de temas pertenecientes a distintas épocas. Sin embargo, no supone una ruptura del hilo argumental de la poesía de Valente, sino que lo continúa. Así pues, volvemos a encontrarnos con lo que es constante en todos sus libros: un recuento del material poético y la exploración de nuevas zonas.

Este libro responde al interés que el autor ha tenido siempre por la poesía de corte tradicional y la unidad del libro, al menos la más superficial, surge de esta espontaneidad de la lírica popular, que se mantiene al margen de los convencionalismos vigentes. Esta estética de la canción tradicional, debido a su brevedad sugerente, va especialmente unida a la poesía como acto de conocimiento, pues cuanto más extensa sea la zona de experiencia oculta tanto más hará la palabra por descubrirla. En este sentido, *Breve son* mantendría una profunda analogía con *Treinta y siete fragmentos* y, de hecho, muchos de sus poemas son verdaderos fragmentos.⁶

⁵ La casi total homofonía lingüística del poema, a la que se refiere José Miguel Ullán en su artículo "El día de la ira (Sobre el último libro de José Angel Valente)", *Insula*, núm. 252, pp. 7 y 14, contribuye a acentuar aún más la uniformidad del contexto poético en que la pereza se inserta. Es obvio que la palabra poética sólo existe por analogía con ese estado de absoluta desposesión que la pereza representa.

⁶ La estética del fragmento, donde sólo la realidad se concentra de forma súbita, implica la revelación de un mundo perdido. Su realidad es siempre la de un presente, la de un instante poético desde el que se intenta explorar el fondo de la memoria. Tanto Mario Postigo, en su artículo "Unas pocas palabras verdaderas. José Angel Valente: *Breve son*", en *Índice de Artes y Letras*, núm. 244, 1969, pp. 39-40, como el más reciente de Santiago Daydí-Tolson, "*Breve son*: clave interpretativa de la obra poética de José Angel Valente", *Hispania*, LXVI, 1983, pp. 376-384, han llamado la atención sobre estos poemas de estructura tradicional que, en el fondo, siguen revelando la fidelidad de Valente a la poesía como medio de revelar lo oculto.

De las tres partes que componen el libro, la primera es la que recoge los poemas más antiguos que Valente compuso y la que mejor refleja esa obsesión del poeta por el mundo fragmentario de la memoria. Los ocho poemas de la segunda parte están unidos por una misma temática amorosa. El amor aparece en forma positiva y negativa, pero siempre va unido a un deseo de quedarse en el fondo. La tercera parte es muy posterior a las anteriores, resulta la más nueva cronológicamente y casi todos sus poemas se acercan a 1968. Hay en ella un intento de adaptar la técnica de la canción popular a una poesía de corte menos tradicional, más volcada a la crítica de la realidad presente. Uno de los poemas que mejor reflejan el poder de la palabra para anudar el hilo roto de la experiencia aparece precisamente en esta tercera parte.

FRAGMENTOS FRACTURADOS

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

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

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

15 La fracturada luz tiene otro tiempo
donde es difícil dividir
en iguales porciones la memoria.

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

Memoria y fragmento están unidos y así recuperar el origen de lo poético es recuperar la memoria (“y memoria perdida / de su origen primera esclarecida”, dice Fray Luis en su oda “A Francisco Salinas”), cuya forma se constituye en fragmento. Tan sólo en lo fragmentario, “en el reino de lo discontinuo”, será posible “restaurar la imagen de lo único”, el saber del origen. La palabra no se desprende de la memoria, está ligada irremisiblemente a su fondo oscuro y es una invitación a entrar en él. Mas para recomponer todo ese mundo desaparecido necesita la voz poética desprenderse de lo biográficamente reconocible (“Y ahora no preguntes”), para que la experiencia quede distanciada y adquiera autonomía por sí misma, y configurarse como instante poético (“En la bruma tentacular de la mañana”), como experiencia extrema del límite en el que acaban por confundirse la memoria y el signo. Únicamente en ese territorio de lo indeterminado, que es ante todo el de la escritura poética, se puede asociar esa realidad rota, cuya reconstrucción es tan difícil. Lo que este poema manifiesta es la necesidad de unir toda esa realidad fracturada de la memoria por medio del signo. Es como si el objeto de la poesía fuese realmente lo discontinuo. Esa tendencia a lo fragmentario lleva la poesía a una zona de

escritura que a Valente ha interesado cada vez más: la prepalabra, ese mundo de lo pre-sémico en donde el signo se hace latencia del lenguaje entero. Precisamente por esto, “Fragmentos fracturados” adelanta de forma inconsciente la técnica de escritura de *Treinta y siete fragmentos*.

Presentación y memorial para un monumento (1969) constituye una denuncia de los mecanismos de represión que operan a lo largo de la historia y en todo tipo de ideologías. El efecto principal del texto es que se desprenda un poco esa idea de que se está renunciando a una crítica de ciertos contenidos políticos y se está presentando el lenguaje con que esos contenidos operan, para que esa presentación destruya, por el mismo hecho de ser presentado, el lenguaje en cuestión.

Todo el libro es una presentación de esos lenguajes totalitarios, que además, tienen vocación siempre monumental, porque responden siempre a una megalomanía del poder.

El libro es un montaje y lo que vertebra ese lenguaje ideológico es la constante totalitaria, es decir, tan pronto la ideología se impone, esa ideología opera sobre el lenguaje, lo paraliza y todo eso lleva dentro un proceso de parálisis histórica, que generalmente tiene unos resultados sangrientos. El sentido del libro es que la opción por el poder es nefasta. Todo él constituye una especie de anticantata contra los lenguajes del poder. Los postulados totalitarios hallan su cauce de expresión en un lenguaje tipificado que revela la incapacidad creativa de los regímenes autoritarios. Sin embargo, cuanto mayor es la opresión ideológica, tanto más hará la palabra poética por liberarse de su coraza.

Las estructuras totalitarias se encarnan en los individuos que las padecen. El protagonista de la historia es un protagonista colectivo, pero desde luego, hay un protagonista individual, sujeto agente o paciente, del régimen establecido. Y esto no se puede desligar de la operación poética, que persigue el reconocimiento de la realidad desde la órbita personal, como en esos dos últimos versos que cierran el texto, en donde todo aparece ya vertebrado hacia la experiencia personal, en este caso la del propio autor.

Porque es nuestro el exilio.
No el reino.

Hay en este breve poema una asunción del exilio como forma de libertad frente a lo establecido. Todo el contenido del libro podría sintetizarse en estos dos versos que lo cierran y que aparecen subrayados por medio de la inversión para darnos a entender todo lo que el lenguaje ideológico oculta.⁷

Lo que hace la antítesis es oponer dos elementos para destacar uno de ellos. El desplazamiento del segundo verso es el punto de partida para la significación del poema. Frente “al reino”, que simboliza el dominio de lo establecido, lo que se afirma es “el exilio” como algo positivo que debemos asumir, según revela la fórmula inclusiva del pronombre personal. Proyectado sobre el contexto del libro, el exilio se presenta como el distanciamiento necesario para liberarse de las convenciones totalitarias y rescatar la identidad perdida. El exilio aparece así como parte de una distancia necesaria para el escritor, para la palabra. Incluso para Valente, el exilio ha respondido cada vez menos a una connotación de transtierro y sí, en cambio, a una modalidad poético-vital que es necesario

⁷ Los últimos poemas de *Breve son* se concretan más sobre la crítica de los regímenes totalitarios y, de este modo, anticipan en cierta medida la escritura de *Presentación y memorial para un monumento*. Al mismo tiempo, el mensaje ideológico está gravitando sobre el molde de la canción popular, la cual inicia desde su misma espontaneidad una rectificación de dicho lenguaje. Para el análisis del efecto rectificador, propio de todo mensaje ideológico, véanse los estudios de J. P. Faye, *Los lenguajes totalitarios*, Madrid, Taurus, 1974; y de Theodor W. Adorno, *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus, 1982.

asumir. Pues que el exiliado lo será en verdad cuanto más permita la circulación de la palabra perdida. El exilio vendría a ser así el lugar de la revelación, el lugar del hombre en poesía.⁸

El inocente (1970) constituye un regreso a un estado de inocencia después de un tiempo de miseria. Esta vuelta sería una apertura del mundo, de la vida en su despertar. Sobre la destrucción de lo vivido se opera una nueva transparencia de la realidad, lo cual permitiría un nuevo comienzo. Todo el conjunto, estructurado en tres partes bastante distintas entre sí, aparece vertebrado por esta idea de destrucción positiva, ya visible en la cita de Flaubert.⁹

Hay un viento de la historia, el viento de la destrucción, que lo disuelve todo y sobre las ruinas queda solamente la inminencia, el puro balbuceo. En realidad, la palabra poética es el anuncio de algo inminente y, con respecto al lenguaje, es la inminencia del lenguaje entero. Uno de los poemas que mejor expresan este sentimiento de inminencia es "Sobre el tiempo presente", que alude a la conciencia de un tiempo que se acaba y otro que comienza. En él se vuelve reiteradamente a esa idea de inminencia, que es lo que hace que la palabra poética sea o pueda parecer hermética, porque no estamos escribiendo con un lenguaje cuyas claves ya tengamos, sino que estamos expresando una experiencia naciente cuyas claves aún hemos de tener

Con lenguaje secreto escribo,
pues quién podría darnos ya la clave
de cuanto hemos de decir.

Palabra todavía sin lenguaje o donde el lenguaje es pura inminencia. Y es que la tensión de la palabra poética viene precisamente de ahí, del sentimiento de una inminencia. Pues nada más propio para albergar la latencia del lenguaje que el presente, el instante poético por excelencia.¹⁰

La destrucción ha liberado lo profundo de la realidad, para que la memoria y la palabra se manifiesten sin desarraigarse y para que el hombre alcance su verdad. Los poemas de este libro buscan insistentemente la destrucción de lo vivido, destrucción que hace posible la resurrección de esa inocencia perdida. Desde el principio todo se hace memorable. Y sólo en la medida en que la memoria se vaya desprendiendo de cuanto la aprisiona quedará el verbo indeleble. La destrucción es la que engendra toda esa estética de lo duradero en el poema "Ya sin memoria nuestra", revelador de una escritura perdurable.

⁸ La asunción del exilio corresponde mucho por su naturaleza al escritor. Precisamente María Zambrano ha dicho que el exilio hay que merecerlo. Véase ahora su ensayo "El exiliado" en *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.

⁹ La cita de Flaubert es importante porque tiene mucho que ver con el espíritu del libro, sobre todo por ese lado de la desaparición cada vez mayor de la identidad del autor. La escritura poética debe reducirse a una absoluta impersonalidad para alcanzar su libre fluidez y reconocimiento. Véase el ensayo de José Angel Valente: "La poesía: conexiones y recuperaciones", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. XXIII, extraordinario, Madrid, 1970, pp. 42-44.

¹⁰ El valor de coherencia que muestra en su escritura *El inocente* (al que Pere Gimferrer considera "uno de los grandes libros de poesía castellana que en los últimos treinta años se hayan debido a un autor de esta península", *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1978, p. 144) consiste en mantener vivo ese instante de la experiencia naciente, de hacer de él la fuente de donde brota la mirada originaria. Lo real, lo originario, no puede escapar al instante presente: "La mirada originaria no conoce más que el presente", dice María Zambrano al hablar de lo que sostiene a esta poesía ("La mirada originaria en la obra de José Angel Valente", *Quimera*, núm. 4, 1981, pp. 39-42).

YA SIN MEMORIA NUESTRA

En general pusimos
excesivo cuidado, no tanto en el hacer,
que es toda la razón del arte,
como en hacer visible allí lo nuestro.

- 5 Para aquellas palabras buscamos argumento
que nos significase un poco ante los otros.

- Sólo más tarde descubrimos,
cuando una costra tenue comenzó a recubrir
la tierna adolescencia prolongada,
10 otro oficio más cierto.

Del mismo amor era posible
hacer simples objetos,
más reales que nuestro propio amor.

- Objetos para dar y para olvidar,
15 para perder y recobrar,
para desnacer,
para vivir,
para estar.

- Y en la fidelidad de la materia, usado,
20 prohijado, devuelto,
ya sin memoria nuestra, nuestro ser.

“Un joven de ayer considera sus versos” y “Ya sin memoria nuestra” son poemas de repaso, borrón y cuenta nueva. El segundo va hacia formas autocríticas, pero del lado de la escritura misma. Se alude aquí a esa inexperiencia de la primera escritura en que se quiere poner todo lo que somos, en que la palabra se carga de cierta confesionalidad, de la que el poeta ahora no desea saber nada, hasta llegar a esa escritura impersonal, en la que nuestro ser está, pero “ya sin memoria nuestra”. Esa visión flaubertiana de la escritura es la que engendra la pervivencia de la palabra poética. Sólo en la destrucción el verbo se memoriza y persiste. Hay que ver, pues, este poema como un endurecimiento del oficio poético, como el endurecimiento necesario de la palabra, para que ésta no sea como un vertedero en donde descargamos todos nuestros dolores personales, sino una palabra capaz de petrificar la experiencia y de hacerla verdadera.¹¹

Mientras el discurso se forma por progresión continua, el poema lo hace por perpetuo recomenzamiento. La analogía memoria-palabra implica un viraje de tiempo a eternidad. La palabra sirve de mediadora entre lo Uno y lo múltiple, como el Cristo, que sólo es inocente en cuanto destruye (“El templo”). Porque esa destrucción de lo ritual significa entrar en contacto con lo sagrado, con la materia de la memoria perdida, la memoria de la experiencia. En virtud de su adherencia a la memoria, la palabra tiende a buscar la transparencia, la inocencia del primer día. Pues que toda búsqueda conlleva el ingreso en la memoria, siendo la palabra la que conecta la memoria con lo Inmemorial.

¹¹ El poema es una autocrítica de la forma literaria. Desde su misma destrucción la palabra descubre “otro oficio *más cierto*”, el reconocimiento de la realidad. La alianza de destrucción e inocencia es tal que la naturaleza misma de la escritura se muestra aquí como experiencia totalizante. Véase mi artículo “La crítica española sobre poesía”, *Insula*, núm. 424, p. 14.

La memoria ha dejado marcas, huellas presentes que valen por un pasado ausente. Aquí está contenido todo el enigma del fragmento. Porque el fragmento no es reconstrucción del pasado, sino lugar-tenencia de la memoria. Lo fragmentario se convierte ciertamente en experiencia de la interioridad, llevando a la palabra a mostrarse de forma extrema e imborrable, a dejar una huella duradera de la experiencia en el presente efímero. Esa experiencia de lo que es presente en la palabra, del material memoria, se ha fijado lingüísticamente en el fragmento XII

De la palabra hacia atrás
me llamaste
¿con qué?

La transparencia de la significación es contraria al lenguaje poético. La palabra poética, palabra o voz no identificable, es necesariamente oscura y ambigua. ¿Quién es ese alguien que llama al yo del poema?. Este fragmento tiene la latencia de algo que no se sabe lo que es, una voz que llama y que puede venir de cualquier parte, como ocurre en los poemas "La llamada" y "El testigo". Esa voz que nos empuja hacia adentro de sí misma, esa voz necesaria, sería la voz del fondo infinito de la memoria, en el que tal vez se encuentra la palabra primigenia. La extrema condensación del fragmento, como ejercicio experimental, nos lleva aquí hacia lo presémico, hacia todo lo que la palabra puede nombrar. Esa pulsación de lo indecible, que es el objeto de la palabra poética.¹²

La destrucción positiva, que a partir de *El inocente* se instala en la escritura de Valente, atraviesa los textos en prosa de *El fin de la edad de plata* (1973), inmersos en el uso radicalmente poético del lenguaje. Valente ha llevado aquí la palabra al límite de su destrucción para desmitificarla y hacerla más libre.¹³

Escuchando estos textos, en los que cualquier distinción de géneros resulta abolida, sentimos que la palabra huye de sus propios límites y entra en el silencio en busca de lo imposible: "Tendría que ir angostando las palabras hasta subsumir el lenguaje en el silencio", oímos en "El regreso", texto único que ocupa la parte central del libro y lo divide en tres secciones. Dentro de la primera, es donde encontramos los poemas más relacionados con el campo de la memoria. Textos como "El vampiro", "A midsummernights dream", "La mano" y "Hoy" hunden sus raíces en la memoria de una infancia negada desde el principio, ya que el principio se hace memorable para que la palabra lo reintereprete.¹⁴

¹² A pesar de la importancia de este fragmento dentro de la serie, pues en él se lleva la palabra poética a su punto de máxima tensión, no se ha hecho todavía un análisis en profundidad del mismo. No es tampoco casual que la primera edición de *Punto cero* (Barcelona, Barral Editores, 1972) acabase con *Treinta y siete fragmentos*, en donde la palabra se desprende de toda intención para quedar libre en el instante del poema, que viene a ser lo que ha quedado de esa destrucción. Y así el poema, fragmento entero de sí mismo, encierra dentro de sí otras significaciones posibles y propone una búsqueda de ese estado anterior a la nominación en que la escritura se forma. A esta interioridad inefable, propia del fragmento, se ha referido Antonio Domínguez Rey en su introducción a *Treinta y siete fragmentos*, Barcelona. Ambit Serveis Editorials, 1989.

¹³ El lenguaje irónico del libro busca la implicación del lector en la crítica de una civilización a la que pertenece. A esta implicación ha aludido Jorge Rodríguez Padrón en su artículo "José Ángel Valente: la escritura acosada", *Insula*, núm. 330, p.14.

¹⁴ El poeta no se limita a transcribir los recuerdos de la infancia, sino que los reconstruye y los reinterpreta críticamente. Con razón señala Milagros Polo: "La memoria no es aquí campo de elegía sino de reflexión", *José Ángel Valente: poesía y poemas*, Madrid, Narcea, 1983, p.119.

El pasado desborda siempre al presente. Todo lo que emerge del pasado tiene continuidad en el presente, pero sólo tras emerger en el transcurrir de la experiencia. No hay, pues, un pasado independiente del presente, sino un pasado reconstruido desde el presente. Al explorar el pasado, la memoria nos encamina a lo más profundo de la conciencia humana. El texto “De la no consolación de la memoria”, que junto con “Intento de soborno”, “Fuego-Lolita-mi capitán” y “Homenaje a Quintiliano” insiste en el mismo campo temático, hace referencia a alguien que ha vivido una infancia negada a cualquier opción y recuerda esa experiencia.

No guardaba del lugar donde nació recuerdo grato alguno. Le habría gustado, me explicaba, nacer en ningún sitio para que en él pusieran sobre piedra solemne escrito en humo; Aquí no nació nadie.

No tenía recuerdo duradero que no fuera el de la infancia cercada. Torpe lugar de nieblas insalubres. Descargadero innoble de desechos del tiempo en estado de sitio. Pozo: Desde el brocal escrutas aún el fondo donde el agua sellada no recompone imágenes. Niñez y adolescencia sitiadas. Calle abajo venía un muerto prematuro con una indescifrable sonrisa en la voz ciega. Os dijisteis adiós. (Ya nunca volverían vuestros labios a unirse.) Alrededor todo tenía vida menor que un muerto. Era la mineral supervivencia del vacío de nada. Y en los pasillos, en las paredes, en los ridículos salones se escribía en palotes la parodia soez, la falsa historia de antemano negada.

Nadaba en el aceite un pez enorme. Tenía un ojo sólo; el otro, sumergido, abrasado, chirriaba. Lo miraste. Era tiempo de huir. Entonces dispusiste las palabras, ciertas palabras sueltas de sus sucios engastes, como puente de tablas sobre los dos abismos.

No conservaste imágenes, decías. Acaso sí. De una esquina de piedra y de un árbol segado. O la memoria de tu propio cuerpo, de un ave agonizante en las manos de nadie.

El sondeo en la propia intimidad no tiene aquí la pretensión de ser una crónica fidedigna, sino una elaboración poética de la memoria como reconstrucción del pasado. Una memoria que no se resigna al olvido, que se resiste a desaparecer. Esa experiencia de una infancia sitiada (“No tenía recuerdo duradero que no fuera el de la infancia *cercada*”) se ha fijado lingüísticamente en el texto mediante el predominio del imperfecto, que es el tiempo de la evocación, el valor determinativo de la adjetivación (“*Torpe* lugar de nieblas *insalubres*”, “Era la *mineral* supervivencia del vacío de nada”) y la reiteración de imágenes selectivas (“De una esquina de piedra y de un árbol segado”). Son precisamente estas imágenes memorables, junto con el valor indagatorio de la memoria expresado por la litote del título, las que proporcionan estabilidad y persistencia. Una vez más es la palabra poética (“como puente de tablas sobre los dos abismos”) la que logra unir el pasado y el presente, el protagonista de los hechos reales y el personaje de ficción. El sondeo de la memoria no acaba hasta que no los une. En eso consiste el trabajo reconstructivo de la memoria: el poder de la palabra acaba llevando a la infancia, pero la irrupción de la infancia, de la memoria, acaba por identificarse con la palabra misma. Evocar ese espacio cercado de la infancia es tanto como liberarlo de todos sus condicionamientos. Por eso, aunque la reiteración del imperfecto y la adjetivación con valor negativo subrayan una misma atmósfera opresiva, lo que al final del texto se impone es el poder de la palabra para liberarse “de sus *sucios* engastes”, es decir, su efecto transgresor. Pues el lenguaje

poético es por naturaleza subversivo, revolucionario. En un mundo occidental en decadencia, ya que el libro empieza con la Odisea y termina con el Apocalipsis, la destrucción del engaño deja las puertas abiertas a un futuro mejor.¹⁵

De acuerdo con la postura ética de Valente, un palabra resulta verdadera en la medida en que es violenta. Sólo así, contraviniendo el mito, puede la palabra reconocer lo humano en un tiempo de decadencia. Rara vez la palabra se ha hecho tan particularmente transgresiva como en los textos de este libro.

La misión del poeta es despojarse de lo exterior para descubrir lo profundo. Su palabra es verdadera en cuanto es interior, según nos recuerdan San Agustín, los místicos o Novalis. Porque esta interioridad sin límite es el centro en que la materia y el verbo se tocan. La evidencia de lo interior se impone y, al imponerse, produce una transformación en quien la recibe. A la experiencia de la interioridad corresponde, pues, una escritura en formación, la creación como génesis, la única que importa.¹⁶

Se trata entonces de dar continuidad a la materia, de estar en un estado permanente de escritura, que sería una situación de inminencia en la cual la escritura puede producirse en cualquier momento. La experiencia interior, su dominio, es lo que da a la palabra la posibilidad de formarse. El dominio de la materia es todo lo posible en *Interior con figuras* (1976). Su título responde a la percepción de un paisaje interior en el sentido en que utilizan el interior los pintores. Hay un elemento pictórico que alude a un paisaje o a un ambiente interior, a una interiorización de la experiencia y de la materia. Esa interiorización es la que permite a la palabra avanzar y ganar un nuevo territorio, que es el que acota el poema liminar del libro.

TERRITORIO

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

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

Nadie podría ahora arrebatarme
al territorio impuro de este canto
ni nadie tiene en tal lugar
poder sobre mi sueño.
15 Ni dios ni hombre.

¹⁵ Esa destrucción positiva, que ha de llevarse a cabo poéticamente, es una de las claves del libro. A ella se refiere Ellen Engelson Marson: "El escenario de esta resurrección de nuestro poeta es, curiosamente, un mundo en decadencia; pero la visión de ésta implica, sin lugar a dudas, el creer en un ser y un tiempo superiores", *Poesía y poética de José Ángel Valente*, Eliseo Torres, New York, 1978, p. 218.

¹⁶ Este nuevo ciclo de escritura poética se inicia, según el propio autor, con *Interior con Figuras* (1976). Véase la entrevista de Martín Arancibia con Valente, "Palabras y ritmos: el don de la lengua", *Quimera*, Julio-Agosto de 1984, p. 84.

Procede sola de la noche la noche,
 como de la duración lo interminable,
 como de la palabra el laberinto
 que en ella encuentra su entrada o su salida
 20 y como de lo informe viene hasta la luz
 el limo original de lo viviente.

La palabra poética nos invita hacia el interior de la experiencia y únicamente se ilumina por ella. Hay un deseo compartido de ingresar en lo informe (“Entramos”) y de quedarse en ese instante poético de máxima desposesión (“Ahora”), que hace posible el retorno al origen. En este poema se quiere dar un paso más allá en la penetración de la materia poética y es un punto extremo donde el destino ya no puede estar determinado por nada ni nadie (“Ni dios ni hombre”) y donde ya los elementos germinales se producen por sí mismos (“el limo original de lo viviente”). Esta inmersión en el fondo de la memoria, que es un descenso o viaje al origen, se ve como un viaje iniciático en el poema “Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras”. Ingreso en lo informe para que la materia poética pueda ser revelada. La forma sólo existe en la medida en que lo informe, la materia interiorizada, le comunica su propia posibilidad de manifestarse. Por esta razón, creemos que uno de los poemas nucleares del libro y que, en cierta medida, adelanta la escritura de los libros siguientes es “Materia”, en donde la palabra se va interiorizando hasta hacerse transparencia del fondo, puro impulso creador

MATERIA

Convertir la palabra en la materia
 donde lo que quisiéramos decir no pueda
 penetrar más allá
 de lo que la materia nos diría
 5 si a ella, como a un vientre,
 delicado aplicásemos,
 desnudo, blanco vientre,
 delicado el oído para oír
 el mar, el indistinto
 10 rumor del mar, que más allá de ti,
 el no nombrado amor te engendra siempre.

La palabra aspira aquí a ser la materia generadora. *Être la matière*, según dijo Einstein. Allí, en el “blanco vientre” o lugar de origen, el poeta no quiere decir nada que no sea la materia misma. El poema se convierte en una estructura de recepción en que la materia se forma, por eso, en tal estado, la materia no puede ser nunca resistencia a la forma, porque el poema lo que le da a la materia es la posibilidad de hallar su propia forma. El estado de no interferencia en la escritura, que tiene que ver con la no identidad de Keats o la impersonalidad de Flaubert, supone la abolición del biografismo. No hay que dejar memoria de uno mismo (“Criptomemorias”), hay que dejar una posibilidad de que el mundo siga abierto. Esa interiorización supone un despojamiento de lo visible y un desciframiento de lo invisible. El movimiento de retracción, el “*cantabile* hacia adentro”, busca alcanzar el fondo del ser, descubrir la realidad primordial, hacer transparente la memoria (“Tansparencia de la memoria”).

En *Interior con figuras* la experiencia poética está mucho más radicalizada en el sentido de dar más paso a la formación natural de la materia y dar más voz a la palabra. Es

la palabra y es la materia las que tienen que encontrar, en la red que lo poético les tiene, la posibilidad de formarse ellas mismas.

La experiencia de la materia, de la palabra convertida en materia, implica una extensión hacia la interioridad. Esa palabra interior, que es también anterior a toda significación, es la palabra-materia del poeta. El sentido de *Material memoria* (1979), según revela la anteposición del adjetivo con valor de sustantivo, reside en su misma materialidad. Gracias a esta materialidad de la memoria, que es también un retorno a los orígenes de toda experiencia, demuestra el poeta tener un conocimiento profundo de la realidad. De hecho, ya la cita de Lezama al frente del libro, “La luz es el primer animal visible de lo invisible”, alude a la vida que resucita después de la muerte, y en el primer poema la palabra queda confiada a ese fondo original de las sombras para que tenga lugar un nuevo nacimiento. Quien aquí nos habla lo hace con palabras húmedas de noche, como si ya hubiera tenido lugar la destrucción del lenguaje, para que conserve una señal llevada por la oscuridad

Objetos de la noche.
Sombras.
Palabras
con el lomo animal mojado por la dura
5 transpiración del sueño
o de la muerte.
Dime
con qué rotas imágenes ahora
recomponer el día venidero,
10 trazar los signos,
tender la red al fondo,
vislumbrar en lo oscuro
el poema o la piedra,
el don de lo imposible.

La palabra poética nos abre a la materia del mundo. Cuando la palabra alcanza la experiencia extrema de esa oscuridad luminosa, deja de significar y tiende a ser la materia misma que nombra. La materia, la palabra. El yo desaparece en la absorción profunda de la materia y sólo queda la absoluta disponibilidad ante ella (“Dime”). Siendo la materia ese medio de sombra, no puede la palabra esclarecer esa oscuridad, sino dejarse penetrar por ella, como se dice en el primero de los “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”. Por tanto, hundirse en la materia, absorber la materia, hacerse materia equivale a conjurar toda ruptura de la materia. Confundirse con la materia, he aquí la profunda identidad con la vida en su principio, con el origen al que la palabra poética remite.

Lo real es lo otro, el sentido de algo que no somos. En esta extensión hacia la interioridad de lo real, el descenso va frecuentemente acompañado por el ascenso

Como el oscuro pez del fondo
gira en el limo húmedo y sin forma,
desciende tú
a lo que nunca duerme sumergido
5 como el oscuro pez del fondo.
Ven
al hálito.

El paso de un estado a otro necesita de un hueco intermedio en el que no dejan de confundirse los opuestos, lo pasivo (el agua) y lo activo (el aire). Para entender el poema, es necesario empezar por el desplazamiento de los versos finales. Toda manifestación tiene que venir de adentro. Por eso, hay una invocación a la palabra para que descienda a la materia primordial ("el limo húmedo y sin forma") y venga a la vida ("al hálito"). Además, la analogía de la palabra con "el oscuro pez del fondo", penetrado por la fuerza sagrada del abismo, tiene una referencia poético-experimental. Más que en la forma, la palabra se sitúa aquí en la formación. Es lo que es y la inminencia de cuanto puede ser. En este sentido, el poema sobre el pez del fondo sería un poema matriz. Como en la mejor tradición mística, esa visión de lo oscuro sólo puede ser conocida por vía poética, pues la experiencia del místico y del poeta constituyen realmente un descenso a lo informe. Y solamente en cuanto lo informe accede a una cierta forma se tiene un conocimiento directo de su oscura luminosidad.

La materialidad del texto, su misma urdimbre, constituye el transfondo donde arraiga el decir. En el decir mismo tiene lugar la aproximación de lo absoluto. El decir es en sí un dejar ver el ser y una renuncia de todo lo que no sea el ser. La experiencia del poeta con la palabra, que es básicamente el aprendizaje de la renuncia, está orientada a dejar volver una y otra vez a lo ausente. Esta desposesión radical es la que lleva a la escritura a situarse en la experiencia de los límites

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

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

Entonces dije
con el aliento sólo de mi voz
10 idéntica palabras
sobre tu mismo cuerpo
y nunca nadie pudo más tocarlas
sin quemarse en el halo de fuego.

La experiencia poética es una experiencia extrema. El alba, frontera mágico-religiosa, marca aquí la línea divisoria entre el dominio de lo informe y de lo verbal. Ese territorio incierto, habitado por las figuras del *ángel* y el *funámbulo*, es también el de la escritura poética.¹⁷

La palabra dice lo que la experiencia del amor obliga al poeta a decir. Pues la palabra poética, en cuanto que nombra lo sagrado, contiene la plenitud en ella misma. El alborear de la palabra es la inminencia de su significación. La palabra, al despertar, manifiesta su propio ser como lo sagrado y lo sustenta en unidad. ¿Pueden estar separados, en el des-

¹⁷ Sobre la condición sagrada del límite, véase el ya clásico libro de Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 24-35. Es en esta situación de *margen*, "ideal y material a la vez", donde se forma la escritura poética. Para más detalles, remito al importante ensayo de Jacques Ancet, "Lindero. Objetos de la noche", *Quimera*, Julio-Agosto de 1984, pp. 94-95, que sirve de introducción a la edición bilingüe de *Maternal memoria* (Paris, Obsidiane, 1984).

pertar, el amor y la palabra? La palabra debe ser sagrada, sin mezcla. Por eso, la palabra en su plenitud apunta hacia lo oscuro, hacia su disolución (“Luego vino la noche y las borro”). La palabra creadora opera la destrucción de las palabras o su reimmersión en el silencio. De ahí que la última significación de la palabra sea su silencio, la nostalgia de su disolución en el fuego del amor (“y nunca nadie más pudo tocarlas / sin quemarse en el halo de fuego”). La asociación de la experiencia amorosa a la poética cabría hacerla desde ese silencio último en el que la palabra se cumple.¹⁸

La experiencia de la materia es, en Valente, parte de su ampliación de lo poético. La palabra tiene que venir de adentro, de lo oscuro. La materialidad del poema, su textura, resulta inseparable de esa extensión de lo real que la palabra busca. La ciencia descubre la realidad por la experiencia; la poesía por su confrontación con el silencio. La palabra poética es, pues, radical y su irrenunciable voluntad de situarse en los límites es lo que le da su fuerza indestructible. Gracias a que en la palabra queda algún residuo de lo sagrado e inmemorial, puede continuar la lucha entre el poeta y el ángel. Se alcanza así un punto de suspensión entre lo espiritualmente real y lo humanamente imaginativo, quedando el lenguaje abrasado o disuelto por la súbita aparición de lo imposible. Ese sentir de lo imposible, que tan profundamente marca la escritura de *Material memoria*, sitúa a la palabra en su instante de inminencia, cuando todavía no ha sido interferida por la reflexión. Por eso el libro comienza con una invocación (“Ven / al hálito”). Y es que el poeta no cree del todo en la palabra hasta que no ha llegado a experimentarla. Lo que viene al canto no es el dios, sino la entera infinitud de la materia para dejar un residuo de fuego en el lugar único del poema. Materia de un canto indivisible en la estancia o división del canto. Estancias, modos de aparición de la realidad. Por eso *Estancias* (1980), libro en buena medida fagocitado por *Mandorla* (1982), como antes *Sobre el lugar del canto* (1963) lo había sido por *La memoria y los signos* (1966), continúa adhiriéndose a la anterior experiencia de lo material. Uno de los poemas nuevos, “Envío”, da cumplimiento poético a lo que todavía no ha dejado de ser, a lo que permanece porque ha quedado como resto

ENVÍO

Todo un instante puede
arder, sólo un instante
alzarse sobre el aire,
dar figura a la llama.

5

Bastaría

para que fuese cierta la memoria.

De nuevo el desplazamiento final resulta imprescindible. ¿No suenan los últimos versos como un voto poético? La palabra decisiva para esta fundamentación de la memoria es *la llama*. Porque la llama es la forma en que se revela la palabra. La memoria del amor deja un residuo de fuego, un resto cantable y lo que hace el instante poético de la palabra

¹⁸. El silencio, infinita suspensión de la materia verbal, es lo que hace a esta poesía moverse en la experiencia de los límites. No estaría de más, acaso, recordar las palabras de Maurice Merleau-Ponty: “En resumidas cuentas, hemos de considerar la palabra antes de que sea pronunciada, sobre el fondo de silencio que la precede, que no cesa nunca de acompañarla, y sin el cual no diría nada”, *La prosa del mundo*, Madrid, Taurus, 1981, p. 80. En efecto, la palabra se forma cuando se hace el silencio. Aunque en el segundo de los “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies” el silencio aparece tratado como elemento de composición poética, es cierto que el silencio está presente ya en el primer poema de *A modo de esperanza* y de él arranca todo lo que Valente ha escrito.

es “dar figura a la llama”, esto es, fundar y construir la palabra o el poema como el lugar o la estancia de la memoria.¹⁹

La escritura de *Tres lecciones de tinieblas* (1980) es paralela a la de *Material memoria* (1979) y asimilable, por tanto, a ese movimiento en formación de la materia germinante. Habría que leer estos catorce textos, que se formaron desde la asociación de la música con la pintura, como un texto único o canto primario de la materia del mundo.²⁰

Los catorce textos son variaciones sobre las catorce primeras letras del alfabeto hebreo, letras que participan del Nombre Inefable. Las letras se hacen memoria del Nombre. El retorno de las letras al Nombre, de las palabras al Verbo primordial, a la *materia prima* del lenguaje, hace percibir el movimiento inicial del cosmos que busca expresarse. La creación de la materia por el Verbo sigue activa en las letras del alfabeto sagrado, que son la manifestación de Dios. Entre la primera (*Aleph*) y la última (*Tav*) está ya contenida toda la Creación. Las analogías en la lengua sagrada resultan sorprendentes: en árabe, todo lo que es origen de algo se designa por el nombre de *Om* (*madre*); en latín, la palabra materia se relaciona con el femenino por excelencia: *mater*; en el versículo del *Génesis* (*Berechit Bara Elohim*), BET, la letra del comienzo, es femenina y sostiene la creación del mundo por el Verbo. Tal vez estas analogías remitan a la analogía entre la matriz o el sexo femenino y la escritura, visible ya en los orígenes de ésta. Lo cierto es que, según una hermosa parábola del *Zohar*, Dios escoge la BET para su acción creadora y desecha las demás letras. Por tal motivo la Bet abre la creación primordial

BET

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

Dentro del alfabeto sagrado, expresión de la realidad espiritual, la BET es la madre, la casa de Dios y la morada del hombre, hecho a imagen de Dios. Y la casa, lo mismo que la palabra, sirve para ofrecer alojamiento a la simiente sagrada. En la lengua hebrea las palabras son variables, tal vez para designar mediante idénticos radicales ontológicos la misma significación de esa inestabilidad de la materia en la que sobresale el agua, elemento mítico de las fecundaciones. El agua, que está en el fondo de la escritura de Valente, cumple una función creadora y tiende a privilegiar lo femenino. Para el Tao es la mujer quien resulta vencedora. A ello responde el proverbio chino: “El agua vence a la roca, lo femenino vence a lo masculino”. Tampoco debe sorprendernos encontrar en un mismo fragmento de Kafka el eco de una frase del *Bereshit Rabbá*: “Todo depende de la mujer”. Y es que el agua primordial significa aquí lo indiviso de la materia generadora y

¹⁹ Partiendo de la vinculación de Edmond Jabès con la tradición judía, que le es propia, habla Valente de la llama como “forma de las formas”. Véase su ensayo “La memoria del fuego”, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 256.

²⁰ El propio autor, en “Una autolectura” que aparece a manera de prólogo, nos dice: “Pueden leerse, pues, como un poema único: canto de la germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad”. A esta lectura cosmogónica alude igualmente María del Carmen González Marín en su artículo “Una lectura del cosmos: El último libro de José Ángel Valente”, *Insula*, núm. 413, p. 7.

fecundante. Ella es la palabra del Universo y la única que tiene un nombre.

Dentro de la Cábala, que se remonta hasta el nacimiento mismo del Verbo, importa señalar que el retorno al Nombre Inefable es retorno a la savia y al juramento, a la unidad. Materia antes de la forma, que se instala por sí misma en lo invisible, sin designio ni intención alguna, sostenida tan sólo por la infinitud de la realidad. El hombre tiene que dilatar la memoria hasta alcanzar la infinitud de la Creación. Esta identidad criatura-Creador viene representada por la ZAYIN, letra de valor siete y cifra de toda simiente

ZAYIN

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

Tras los seis días activos, Dios descansó el séptimo (“un dios entró en reposo el día séptimo”) e hizo de éste un día santo. Cifra sagrada ya entre los sumerios, el número 7 marca el acabamiento de un tiempo y el nacimiento de otro, es símbolo de la totalidad, de lo cíclico, de lo seminal. Y cuando la palabra entra en el inconmensurable mundo de lo seminal, el espacio y el tiempo quedan abolidos (“no hay memoria ni tiempo”) y esa misma palabra, análoga a la simiente, representa la iniciación, el nuevo nacimiento al estado primordial. Pues antes de que la realidad irrumpa, se despierta la palabra sin imágenes, naciente (“tu planta pisa el despertar”). Palabra en espera de decirse, de tomar forma, de convertirse en inminencia de lo posible.²¹

El pasado surge con la memoria. Después, esa memoria perdida se intenta recuperar por medio de la palabra. No hay, pues, una memoria independiente de la palabra, sino una memoria reconstruida poéticamente. Así acontece en *Sete cántigas de alén* (1981), donde la atemporalidad, el tiempo suspendido, tiene por objeto continuar el hilo de la memoria. Tiempo y memoria se contraponen. Frente al tiempo que introduce un límite en la continuidad, lo que hace la memoria es propiciar la duración del *más allá*, de lo eterno. Ese no tiempo de la eternidad o del instante, en que la voz se inscribe, es la unidad indiferenciable de la materia, zona germinal entre el silencio y la palabra, zona del balbuceo. Y ese balbuceo, en el que habita el sentir originario, es lo que hace que la palabra tiemble, según oímos en el poema central del libro

IV

²¹. Para el significado de la ZAIN como "secreto de la simiente fundamental", véase el estudio de Mario Satz, *Poética de la Kábala*, Madrid, Altalena, 1985, pp.53-57.

Sobre el estado de pre-aparición o antepalabra, véase Miguel Mas, *La escritura material de José Angel Valente*, Madrid, Hipérior, 1986, pp. 61-62.

O verbo.

Recompoñer o mundo
para máis ir poñendo
sobre unha morte outra
5 até atinxir o tempo
que se vai polo ollo
de luz da ponte.
Bandeiras sulagadas.

Noite

10 e señaírdá.

Latexa o verbo.

Y así el temblor que sostiene a la palabra poética (“Latexa o verbo”) sería su atmósfera o lugar natural y no habría en él oposición entre la inteligencia y el sentimiento, la atemporalidad y el efímero transcurrir, sino yuxtaposición en su neutro murmullo. Porque el temblor, en su inacabamiento, hace oír el canto celestial del ave en la primera cantiga (“*inda di o seu cantar*”); convierte la extrema lejanía en extrema proximidad dentro de la tercera (“*Voltei. Nunca partira*”); condensa el sueño de la red donde los cuerpos se unen en la quinta (“*coma si foran só un soio corpo*”). Tiempo, amor y muerte son lo mismo en la forma sin nombre del temblor. Esta espera silenciosa, en la que se produce el temblor de la palabra, tiende a la suspensión del lenguaje. Lo que se dice en el temblor, fuera del lenguaje, dice el todo del lenguaje. Con estos breves poemas, donde los recursos expresivos quedan reducidos al límite, Valente ha llevado la escritura más allá de sí misma con el fin de poner a prueba la realidad.²²

La cultura europea se ha alimentado a veces más del dualismo platonista que de la unificación cristiana. El Verbo se hizo carne, nuestra carne. San Ireneo y Tertuliano, en su lucha contra la devaluación del cuerpo que la gnosis y el platonismo suponían, afirman: “La carne es el quicio de nuestra salvación” (*Caro cardo salutis*); San Agustín dice: “De no haberse hecho tu Verbo carne y habitado entre nosotros, con razón hubiéramos podido juzgarle apartado de la naturaleza humana y desesperar de nosotros” (Conf. X, 43,69); y San Francisco llega a hablar de “Nuestro hermano el cuerpo”. Ser hombre es la comunión del espíritu con el cuerpo. Únicamente desde la encarnación del Verbo pueden aparecer asociados la palabra y el cuerpo, formando una sola materia, el cuerpo del amor. Ese espacio en que la materia y el espíritu coinciden es el de *Mandorla* (1982). A partir de la mandorla o almendra mística, lugar sagrado que simboliza la superación del dua-

²² En efecto, esa totalidad que busca la escritura va aquí ligada a la infinita posibilidad de la materia, ya visible en los libros anteriores a éste. El mismo poeta lo señala: “Istes poemas xurdiron en min de moi espontáneo xeito (xurdiron máis no ouvido que na pluma, pois as miñas dificultades de ortografía son moi grandes). Mais, certamente, non os considero, nin pola materia nin pola tensión, inferiores ó que nos derradeiros tempos teño escrito en castelán”, en el prólogo de Xesús Alonso Montero a *Sete cántigas de alén*, Edición do Castro, Sada. A Coruña, 1981, p. 1.

Por otra parte, esta escritura entendida como totalidad aparece ya anticipada en el título del libro, en donde el número 7 simboliza la totalidad del espacio y del tiempo. El poeta regresa a ese *más allá* de la memoria, al origen del que salió, pues como ha señalado Rof Carballo, hablando precisamente de Rosalía, “El Eros de la lejanía, la fruición de la lejanía se alimenta por la vinculación a lo maternal”, *Entre el silencio y la palabra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 238. Es esa memoria de lo maternal la que gravita sobre estos poemas y los convierte en un caso de poesía límite. Esa tensión de una forma que unifica la materia ha sido analizada por Claudio Rodríguez Fer en su importante artículo “A poesía galega de José Angel Valente”, *Grial*, núm. 74, 1981, pp. 412-424; y en su introducción a *Sete cántigas de alén*, Barcelona, Ambit, 1989.

lismo cuerpo-espíritu, lo que se pone a prueba es la formación de una escritura en la que todo se corresponde y recomienza. Ese adentramiento en su oscuridad es lo que desencadena la escritura en el poema que abre el libro

MANDORLA

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

Acaricié tu sangre.

5 Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.

Mandorla.

La mandorla, palabra ya presente en la cita de Celan al frente del libro, es aquí una llamada a caer en ese espacio cóncavo donde habita el engendramiento. El yo del poema desciende, y con él el lenguaje, para nacer nuevamente. El crecimiento hacia adentro hasta llegar a un centro, que se abre al respiro y a la visión, apunta hacia algo distinto de lo visible. Llegar a la mandorla sería llegar al centro o germen de lo posible. La mandorla, reino del ser y no del acontecimiento, sería el lugar buscado también por el poema.

La inclinación del hablar lírico hacia lo oscuro, donde no hay fronteras entre la carne y el espíritu, se orienta hacia una posibilidad del decir mismo. Materia y lenguaje latentes. Una escritura que fuerza nuestra disponibilidad, proponiéndonos una escucha, un estado de recepción silencioso. El silencio, al que continuamente tienden estos poemas, vuelve su escritura hacia algo que está abierto, no ocupado por nada ni por nadie, para poder ser ocupado poéticamente.²³

Esta disponibilidad ante la materia que anhela ser dicha, visible en las secuencias paradójicas y los espacios en blanco, está ciertamente asociada al movimiento de la continuidad de la materia, a una búsqueda acerca de la escritura

GRAAL

Respiración oscura de la vulva.

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

5 en tu vacío lleno Me respiraste
y yo latía en ti y en mi latían
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro.

²³ Para esta experiencia de la escritura como descubrimiento o apertura de lo no visible, explícitamente señalada en el poema "Janua" y que tal vez constituye uno de los impulsos fundamentales de la poesía de Valente, pueden verse los artículos de María del Carmen González Marín, "La poesía de José Angel Valente. *Mandorla*: puerta, quietud, semilla", *Insula*, núm. 442, pp.1 y 11; y de Antonio Domínguez Rey: "La poética de José Angel Valente: *Mandorla*", *Syntaxis*, núm. 5, 1984, pp. 8-21.

con ella". El cuerpo necesita de la luz para que nazca al trascender verdadero. Ese cuerpo transcendido sería señal de transparencia. Cuerpo de la luz o de la palabra poética, que trabaja siempre con una realidad transcendida.

Memoria y escritura se desarrollan unidas. Esa vinculación entre memoria y escritura, que tal vez hemos empezado a apreciar desde Walter Benjamin, se experimenta en los relatos de *Nueve enunciaciones* (1982), que es sobre todo un libro de la memoria. El poeta que aquí escribe con la precisión de la prosa está pidiendo que hable la memoria.²⁵

Casi todos los textos en prosa tienen un tema común: son relatos autobiográficos. Lo que Valente se obstina en mostrar mediante una escritura, en la que se mezclan poesía y experiencia, es todo ese mundo de la infancia y de la adolescencia, del que forma parte. Quizá uno de los más bellos relatos de la duración, de lo que la palabra hace ser inmortal, está en el recuerdo de su propia ciudad de origen

BIOGRAFIA

Nace, nació, naciera o habría nacido en los términos del Gallaecia regnum, en un lugar que acaso cabría llamar Aguas Calientes o Augasquentes, y suele llamarse Orense, aunque lo que ahora con tal designación se conozca poco o nada tenga en común con el posible lugar de su supuesto nacimiento. ¿Deriva el nombre Orense de un gótico Warmsee? ¿O tal vez de Auransio o Aransio, divinidad latina de las fuentes, con lo que Orense y Orange serían lo mismo? Nada en el nombre ni el lugar remite con fundamento a ninguna raíz áurea, sino a una raíz ácuea. Lo que allí viva o pueda haber vivido es hijo de las aguas. Aguas soterradas que, como señal o don de los dioses del fondo, vienen a la superficie burbujeantes, calientes. Bebió él esas aguas, que era necesario batir a causa de su grosor y que era necesario beber para defenderse de las miasmas de la muerte. Aguas. Burgo de las Aguas. Burgas. Aguas placentarias.

La voz del narrador comienza remitiéndonos al instante del origen en que todo está en suspenso ("Nace, nació, naciera o habría nacido"). En ese proceso de lo memorable, cualquier acontecimiento queda absorbido por el acto mismo del narrar que engendra la duración. De ahí que la inconclusión del narrar tenga cabida natural en el ininterrumpido fluir del agua. Y es que esas aguas del fondo, "que era necesario beber para defenderse de las miasmas de la muerte", dan a entender que el hilo de la memoria no ha sido cortado. "Aguas soterradas" o nocturnas, "calientes" o fecundas, "placentarias" o germinales, aguas, en definitiva, del primer día de la creación, que siempre el poeta recuerda.²⁶

²⁵ Como el artista moderno pretende crear una obra que tenga un alcance universal, la frontera entre prosa y poesía se ha vuelto cada vez más permeable. Desde Flaubert, la prosa ha aspirado a la condición de la poesía y estos relatos en prosa, igual que los de *El fin de la edad de plata*, entran de lleno en el uso radicalmente poético del lenguaje y tienen la misma calidad emocional. Por ser textos de memorias, son también relatos del desarrollo de la vocación de poeta y pertenecen a distintas épocas. Así, por ejemplo, el texto "El uniforme del general" apareció en *Número trece*, Las Palmas, Inventarios Provisionales, 1971, libro confiscado por la censura. Ese mismo relato, junto con "La visita", apareció más tarde en la revista *El viejo topo*, Extra / 6, 1976, pp.14-17.

²⁶ La propia escritura de Valente, que desencadena esa inmersión en la memoria para comenzar de nuevo, no es ajena a su experiencia de lo poético de partir siempre de cero. Así, pues, el retorno al origen engendra el renacimiento de un lenguaje inocente que escapa a toda norma.

Sobre la relación entre memoria y escritura, de una memoria que la escritura trata de recuperar, Valente ha escrito tres precisos ensayos: "La narración como supervivencia", *Culturas* (Diario 16), núm. 187, p. V; "Basilio en Augasquentes", *Culturas* (Diario 16), núm. 209, p. I; y "Una breve memoria", *El país*, 18 de mayo de 1987, Opinión / II. También es importante el apartado concedido a la memoria en el estudio de Tomás Sánchez Santiago y José Manuel Diego, *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada, Ediciones Ubago, 1990, pp. 258-271.

En el cuerpo resucitado ser y vida se han unido ya sin distinción alguna. ¿No será el cuerpo glorioso la memoria de la palabra perdida? En la palabra alienta el fuego del amor en la noche, la oscura materia de la luz, por eso *El fulgor* (1984) remite a la experiencia de *Mandorla*. Una vez que los dualismos se han superado en la concavidad de la mandorla, esa misma transcendencia de la dualidad en la unidad engendra un solo texto de diálogo con el cuerpo. La escritura de los poemas no hace más que revelar esta asunción radical de lo corpóreo. La materialización de lo espiritual, raíz última del misterio cristiano de la encarnación, ignora la distinción alma-cuerpo. Contra la oposición tradicional entre cuerpo y alma, es el cuerpo el que engendra la resurrección del alma

VII

Arrastraba su cuerpo
como ciego fantasma
de su nunca mañana.

5 Ardió de pronto
en los súbitos bosques
el día.

 Vio la llama,
conoció la llamada.

10 El cuerpo alzó a su alma,
se echó a andar.

La unificación de cuerpo y alma encuentra pleno fundamento en el lenguaje del poema. De la prolongada separación del comienzo, marcada por el imperfecto (“Arrastraba”), pasamos al instante poético del indefinido, que en su desplazamiento y unidad semántica (“Vio la llama, / *conoció* la llamada”) revela la identificación de “ver” y “conocer” en la lengua sagrada (“Elkana *conoció* a Hanna, su mujer”, I Sam. 1,19); y de ahí a la no separación del final, a la que contribuyen tanto la forma posesiva como la continuidad del pasado en el presente (“El cuerpo alzó a *su* alma, / *se echó a andar*”). La eficacia del poema consiste en colocar, uno al lado de otro, esos verbos esenciales que nos hacen salir de la separación y nos proyectan hacia la unidad sin término de la relación amorosa.²⁷

Si el cuerpo y el alma son inseparables, no pudiendo existir el uno sin el otro, también la palabra, y con ella la escritura, ha de situarse en lo indiferenciado, en el origen. Se produce entonces la aparición interminable de lo nuevo, según da a entender el último poema del libro

XXXVI

Y todo lo que existe en esta hora
de absoluto fulgor
se abrasa, arde
contigo, cuerpo,
en la incendiada boca de la noche.

²⁷ Al igual que la resurrección de Lázaro, donde la voz del Cristo es la que “levanta y hace andar” a Lázaro, también aquí la palabra engendra la unión sin fin. En tal contexto, el alma existe a causa de su cuerpo.

Para una visión de lo corpóreo dentro de la tradición cristiana, pueden verse los ensayos de Valente, “El misterio del cuerpo cristiano”, en *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 27-28; y “Los ojos deseados”, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Opus Cit., pp. 186-201.

Este final abrupto del poema resulta extremadamente revelador. Se entra sin más en el centro de la materia nocturna (“en la incendiada boca de la noche”), que viene dado por la súbita intensidad de la unión. En función de ese centro irradiante (“hora / de *absoluto* fulgor”), el lenguaje del poema no tiene un desarrollo argumental o lineal, sino que obedece al infinito ritmo del deseo. ¿A qué remite ese instante? Remite a lo único, a la no dualidad de cuerpo y espíritu, al origen. El origen es lo absoluto, lo real. El lenguaje del poeta lo lleva, desgarrado, lejos de su paraíso. Todo lo que es durable es el don de un instante. Y lo que hace aquí lo absoluto del instante poético es poner a prueba la realidad. Pocas veces el instante poético ha sido más completo que en este poema donde el fuego se hace llama, palabra. Esa palabra experimental, la que se adentra y consume, es también la que da la posibilidad de renacer. El poema sería así lugar de absoluta destrucción y transformación, fuego-luz, llama o palabra no precedera.²⁸

El hombre es un dios inmortal en un cuerpo mortal. Esa inmortalidad es recuerdo de la Unidad perdida, de la materia infinita. En esa visión de la eternidad de la materia, que sería una aproximación radical a la materia del mundo, se sitúa *Al dios del lugar* (1989). Ese espíritu creador supremamente anónimo, según revela la cita de Pound (“tiene un dios en él, / aunque no sé qué dios”), exige la abolición de toda imagen para manifestarse

Borrarse.

Sólo en la ausencia de todo signo
se posa el dios.

Reducir lo humano equivale a dejar sitio a lo divino. La palabra sólo se cumplirá en la medida en que nazca para *borrarse*, para engendrar lo que es opuesto a ella, lo absoluto. Esa voz crece para retirarse, para que surja un silencio desconocido: la voz del dios.

Lo sagrado es, sobre todo, una ausencia y el arte nace por necesidad de lo sagrado. La palabra, portadora de lo sacro, pide una ofrenda, un sacrificio, según vemos en el poema que da título al libro

Los sacerdotes
compusieron la víctima
como incruento se compone el cuerpo
nocturno del poema.

5 De dos en dos subieron las escalas
infinitas del aire
para ya nunca más volver.

Lento el primer latido
o párpado del día resurrecto
10 empezó a oírse.

²⁸ La poesía busca el instante y encuentra en el instante su razón de ser. Esa síntesis realizada por el instante va en contra de cualquier reducción simbólica. Porque, como ha señalado Henry Corbin, el símbolo “es la *cifra* de un misterio”, de una experiencia que nunca queda completamente explicada. Esa imposibilidad de explicación inserta el fulgor dentro de la tradición mística, a la que remite en muchos de sus poemas. Porque “el fulgor”, término místico por excelencia, se transfiere aquí a la experiencia de la unión amorosa y, en consecuencia, a una escritura sin término. Sobre el análisis simbólico del libro, puede verse el estudio y antología de Eva Valcárcel, *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos de la Poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, PPU, 1989.

A través de los sacrificios los sacerdotes cultivaban un vínculo con los dioses. El sacrificio, forma por excelencia de lo sagrado, es un pacto, un intercambio en que algo se ofrece para recibir un don superior. Se trata, por tanto, de una revelación. Se sacrifica “el cuerpo / nocturno del poema” para que en él se manifieste toda esa inmensa realidad innominada a la que la poesía alude. La transformación de la muerte en resurrección convierte el sacrificio en una experiencia poética y no sólo en un rito. Sea la ofrenda humana o poética, debe ser consumida. En esta comunión radica la identificación con el dios.²⁹

Al igual que la víctima se consume en el sacrificio, así queda el lenguaje disuelto en el poema. Sería, pues, el poema el lugar del sacrificio, el vacío que se abre indefinidamente, el grato vacío de la escucha (“Lento el primer latido / o párpado del día resurrecto / empezó a oirse”). Para que nazca la palabra verdadera, la que no morirá nunca, hay que estar a la escucha. Lo que ampara a esta escucha, en que la palabra se forma, no es la memoria, sino el olvido. Para ver una figura tenemos que tener un fondo, para que un recuerdo sea duradero tenemos que tener cierta capacidad de olvido. Sin duda es en este olvido, mediante el cual la palabra se libera de cualquier representación, donde se manifiesta de modo más preciso la visible ausencia de la figura memorable

Tú duras muerta, ida, en la llamada
de todas las imágenes
de mí que tú me dieras.

Yo no tengo durar
perdido en el olvido
tuyo de mí, muerta, en tu muerte,
en la extensión vacía
de tu nunca memoria.

(ANIVERSARIO)

Hay una memoria de los años oscuros, de la desolación dejada por su ausencia. La poesía sería el reconocimiento de esa memoria. A diferencia de Lázaro, Lucila nace del recuerdo afectivo. El poeta quiso expresar esa muerte y su muerte personal en esa muerte y no pudo (“Porque nada podía / ser dicho aún”). En los poemas de *A modo de esperanza* (“Lucila Valente”, “Aniversario” y “Destrucción del solitario”), el personaje resultaba más hiriente, mejor reconstruido en sus detalles. En “Otro aniversario”, de *La memoria y los signos*, todo se ha quemado y no queda más que el residuo de esa destrucción, la pura supervivencia del amor (“El duro diamante sobrevive a la noche”). Ahora, el ininterrumpido fluir del lenguaje, visible en la reiteración de una misma forma verbal (“Durar”) y en la asociación pronominal (“de mí que tú me dieras”, “tuyo de mí”), prueba que el hilo de la memoria no ha sido cortado. La continuidad del decir sirve para honrar la memoria del personaje, para hacerlo inmortal.

La poesía no descansa en la separación, descansa en la unidad. El poeta no existe sino para re-anudar lo que ha sido roto por la historia, de ahí que “escriba precisamente después de Auschwitz o después de Hiroshima”, para vivir la muerte y no morir ya más. Ese acercamiento a la muerte es ya un conjuro. La muerte se constituye en la voz del poeta

²⁹ A costa del sacrificio, la diferencia deja sitio a la unidad. El acto sacrificial es un acto poético. En efecto, lo que se consume en el poema es un sacrificio. La palabra se come. Lo que llamamos logofagia tiene múltiples correspondencias tanto en la vida religiosa como en la poética.

Para la noción de sacrificio como forma de la sagrado, véase Alain Daniélou, *Shiva y Dionisios. La Religión de la Naturaleza y del Eros*, Barcelona, Kairós, 1987, pp. 233-251.

(“Lenta, / pronunciada, la voz, la muerte / quiso en ella vivir, vivirse, “). Así que la escritura, asociada a un movimiento que no se interrumpe, afronta la verdad de la muerte y se mantiene en ella para subrayar el sin-sentido de la historia. Esta abolición de la historia conlleva una liberación de la palabra, que surge como imperativo moral ante la extinción nuclear de la especie: “Cuerpo del hombre / más alto que los cielos / ¿qué hiciste de ti mismo?”. Como si ahí, en esa pregunta, se concentrara la experiencia sufrida por incontables generaciones de hombres, un montón de ruinas, que es tal vez un acto de la memoria. Pues conviene no olvidar que “Hibakusha” es el nombre dado a los supervivientes de Hiroshima. Por encima de esta barbarie o proceso deshumanizante de haber lanzado bombas sobre poblaciones indefensas, lo que hace la palabra es dejar la muerte en la memoria para ya nunca más morir.

La muerte, la palabra (“Mi rostro era su máscara, / mi voz su voz”). Palabra de la muerte y de la nada sobre la que se articula el lenguaje del libro. *Nadie* y *nada* son, en efecto, términos que se repiten y son también múltiples los signos de una ausencia de lo sagrado: “el ángel irónico y oblicuo”, el pájaro como cifra del canto y del universo, las aguas nocturnas, “el viento y sus cenizas”. Restos de algo que aletea en el poema, del espíritu que es el recuerdo de la Unidad perdida (“¿Quién vendrá de lo alto / con fragmentos de viento / a darte nombre?”). Como en Pentecostés, el que viene de lo alto es el espíritu creador que anula la distancia y comunica la Unidad.³⁰

La memoria de esa Unidad, del dios, queda o se aloja en el poema. La obsesión de los *residuos* apunta hacia algo distinto de lo visible, a la condición misma de la escritura que, igual que en la poesía de Celan, es un estado y no un acto, casi una segunda naturaleza de la cual puede quedar un residuo (“Quedar / en lo que queda / después del fuego, / residuo, sola / raíz de lo cantable”). En el fondo, el poema es un residuo, una ceniza todavía caliente.

Hay quien ha tachado los últimos libros de Valente, sobre todo a partir de *Interior con figuras* (1976), de herméticos. En *No amanece el cantor* (1992) prosigue la misma escritura, hecha de materia-memoria, que vemos en *Mandorla*, *El fulgor* y *Al dios del lugar*. El cuerpo del amor y el de la palabra forman una sola materia. Y así el diálogo con el cuerpo es un diálogo con la plenitud de la materia, que aparece o se presenta en el poema con la terrible luminosidad de lo oscuro. Sin duda es en esta continuidad de la muerte o de la nada donde se experimenta con gran intensidad la vinculación entre memoria y escritura y donde se manifiesta de forma más exacta el imposible diálogo con el hijo muerto. Como si, en esa imposibilidad, se liberara la voz y volviera al origen. Lenguaje que abre un espacio neutro, un vacío sin límites, donde nada puede arraigarse. Es a esta ausencia de lenguaje, a este espacio murmurante donde la palabra se forma, al que nos lleva el poema liminar que da título al libro

El cuerpo del amor se vuelve transparente, usado como fuera por las manos. Tiene capas de tiempo y húmedos, demorados depósitos de luz. Su espejo es la memoria donde ardía. Venir a ti, cuerpo, mi cuerpo, donde mi cuerpo está dormido en todas tus salivas. En esta noche, cuerpo, iluminada hacia el centro de ti, no busca el alba, no amanece el cantor.

³⁰ Para este restablecimiento de la Unidad anulando la distancia, propio del lenguaje sagrado y que después hará suyo el Romanticismo, véase el estudio de H.A.Murena, *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 85-91.

Antes del alba está noche que la engendra. Tema de la albada, de la primera claridad, de la palabra germen. Hay que quedarse en esa noche y esa es tu esperanza y tu refugio. Cuerpo del amor visto como un refugio. Transcendencia es transparencia, claridad naciente, inminencia. La memoria es el espejo de nuestro vivir temporal. Hacer transparente “el cuerpo del amor” o de la palabra equivale a trascender “la memoria donde ardía”, que acaso adquiere así forma más perdurable, según nos dice Quevedo en su célebre soneto. Y claro está que, una vez que el lenguaje renuncia o se libera de sus contenidos previos, se retira al centro luminoso de su noche y desde allí apunta a un día que no ha llegado aún. Liberar el cuerpo del amor o de la palabra sería tal vez acercarlo a su nada, a ese territorio anterior al decir (“no amanece el cantor”), donde el lenguaje se manifiesta como transparencia recíproca de la muerte y del origen.³¹

Hay una inmersión en lo oscuro y un deseo de no salir de la noche, que puede ser el amor o la muerte. Esa entrada en el territorio de la muerte conlleva el naufragio de la memoria (“el naufragio *ideal* de la memoria”, como se dice en uno de los poemas) y la disolución del lenguaje, para que en el olvido esencial al lenguaje brote la absoluta transparencia del nombrar. Su propia desaparición es señal de su inminencia, de su futura aparición. Porque si se trata de aproximar la palabra a lo absoluto, de hacerla transparente, bien podría decirse que aquí nos hallamos en el estado de suspensión propio de la escritura poética. Los poemas en prosa del libro, en su apurada tensión expresiva, instalan a la palabra en el límite de lo nombrable donde tal vez resida el poetizar verdadero. Es la escritura poética, por su naturaleza misma, un estado de suspensión en el que la ambigüedad y la indeterminación se entremezclan y abundan. Hay un naufragio radical de la memoria, una disolución del lenguaje (“No amanece el cantor”), para que tal vez gracias a esa ambivalencia del amarillo (“Paisaje con pájaros amarillos”), el más divino de los colores al tiempo que el más terreno según Kandinsky, espacio de absoluta transparencia, se sostenga la relación con el hijo. ¿Cómo reconstruir ahora la imagen posible de aquel adolescente que no se decidía a cruzar el límite entre la vida y la muerte (“Quisiera retroceder o no seguir”, dice el poema “Agone” de *El inocente*) y que por fin lo ha hecho?. Es un diálogo como si esos dos personajes estuvieran al otro lado de la muerte y sólo en la muerte fuera posible el encuentro con el otro de uno mismo (“Tu signo era la luna. Tu Luz, lunar. Melancolía. Huella tan lenta de tu desaparición. Nunca estuviste tú de mí más próximo”). La muerte o la absoluta proximidad. La muerte está fuera del tiempo y la palabra poética nos conduce a ese tiempo fuera del tiempo, que es el de la escritura, a ese afuera del lenguaje en que el hablante está excluido. En el contexto del libro, la muerte pertenece a la esencia misma del lenguaje. El vacío que rodea el diálogo entre padre e hijo (“Ni la palabra ni el silencio. Nada pudo servirme para que tú vivieras”) o el llamamiento de una palabra que de testimonio de los dos (“Pasar al otro lado no es bastante sin el testimonio cierto del testigo que no he acertado aún a transcribir”) ponen de manifiesto que la muerte es la verdadera realidad. Tan sólo la muerte, espacio vital de la palabra, puede devolver al lenguaje toda su posibilidad. Hay aquí un lenguaje de la muerte, un lenguaje siempre recommenzado, reanudando indefinidamente.³²

³¹ Olvido y espera constituyen el ser mismo del lenguaje. Sucede así que la muerte da acceso al origen y que el olvido o el no decir son necesarios para que la inocencia y la memoria encuentren su unidad perdida. Para esta nueva visión en que la memoria consiste, véase María Zambrano “El ir y venir de la memoria”, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1981, pp. 80-91.

³² En el contexto del libro, escrito desde el límite de la muerte, ésta pertenece a la esencia del lenguaje. La muerte sería como “el testigo” que aparece en los poemas de Celan o como “el vacío” que rodea las figuras en las ficciones de Blanchot. Ha sido éste, quien hablando precisamente de Celan, ha identificado la muerte con la palabra. Ver su ensayo “El último en hablar”, *Poesía*, núm. 1, 1978, pp. 26-34.

En una civilización oral, como lo es la griega entre el siglo XII al VIII, *Mnemosyne* preside la función poética. La memoria trasladada al poeta, inspirado por el dios, a una edad primordial, a un saber del origen. La palabra cantada del poeta es inseparable de la memoria, que le permite “descifrar lo invisible”. Esta memoria sacralizada confiere también a la palabra un valor sacro, mágico-religioso.³³

Memoria constitutiva de la tradición y del individuo a la que éste pertenece. Por eso, la palabra del poeta, al estar hecha de materia-memoria, está destinada a sobrevivir. Es precisamente esta necesidad de duración la que otorga a la palabra poética su modo propio de creación. Porque el territorio de la memoria es el territorio de la creación, de la inmediata temporalidad. Isidoro de Sevilla afirma que: “Si los hombres no pueden retener los sonidos en la memoria, esos sonidos se esfumarán, ya que no pueden escribirse” (*Etimologías*, III,15). Cada acto sonoro conserva la posibilidad de hacer presente el fondo insondable de la memoria. Esta inmensa capacidad de la memoria (*ad campos et lata praetoria memoriae*, dice San Agustín en las *Confesiones*, X, 8), que la diferencia del contenedor en que se ha convertido, es la que vuelve la palabra a la unidad del origen. Y así la palabra poética vendría a ser una nostalgia del origen, una restitución del lenguaje originario.³⁴

Recorrer el ancho campo de la memoria es buscarse a sí mismo. Si la memoria es la morada del lenguaje, la misión del poeta es ir memorizando el verbo, para que el hombre alcance su verdad última. La memoria, íntimamente ligada a la palabra, crea el pasado salvándolo del olvido. Recoger la memoria es ingresar en el territorio de lo ritual al que la poesía nos lleva.

En el principio era el Verbo, y todo se hace memorable por el Verbo. Sólo el verbo, engendrado por la memoria, se memoriza en el poeta, siendo la palabra poética la que une la memoria con lo Inmemorial. La palabra permite continuar el hilo roto de la memoria y es la que da pervivencia a ese reconocimiento. La palabra poética sería así lugar de encuentro con la realidad total. Y es que en la poesía anida siempre la esperanza de que un día una palabra dirá todo lo que la memoria arrastra. Memoria del verbo, nostalgia de la creación inicial.

³³ En las obras de Homero y Hesíodo, las Musas son las palabras de la Memoria. Por eso, los que tienen el privilegio de guardar todo en la memoria se hacen inmortales, así Tiresias (Od, X, 493-495), Anfiarao (Sof., El., 841) o Etálida (Apol. Rodas, ARgn., I, 640 y ss.). Para esta sacralidad de la memoria, que da a la palabra una función mágico-religiosa, véanse los estudios de Walter F. Otto, *Las Musas. El origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires, Eudeba, 1981; y los ya citados de Marcel Detienne y de Jean-Pierre Vernant.

³⁴ Esa encarnación de la memoria va unida a la idea de encarnación del verbo. Frente al olvido nietzscheano, en el que tal vez subyace la noción de la voluntad de poder, la palabra del poeta deja que la memoria primera se exprese por sí misma, da lugar a la memoria de la experiencia. En este sentido, la memoria es sombra del nombre y el nombre es reconocimiento del lenguaje. Además de obras fundamentales como las de Paolo Rossi, *Clavis universalis*, Milán, Ricciardi, 1960; Frances Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974; Emilio Lledó, *La memoria del Logos*, Madrid, Taurus, 1984; y Eugenio Trías, *La memoria perdida de las cosas*, Madrid, Mondadori, 1988, he tenido en cuenta el ensayo de Valente, “Sobre el nombre escondido”, *Culturas* (Diario 16), núm. I, 14 de abril de 1985, p. III.