

Poética y palabra en José Angel Valente

juanalber@libero.it

Preguntarse por la poesía supone, antes que nada, preguntarse por la palabra, su materia formativa, con lo cual, la metapoésía entraña una metalingüística. Los críticos de la teoría literaria (cfr. García Berrio 1994, Pozuelo Yvanco 1988) concuerdan en que el lenguaje literario es una de las posibles vertientes del lenguaje humano, no siendo en ningún caso independiente del mismo.

Pero el lenguaje humano es el magma no sólo formativo, como lo sería la piedra en la escultura o el pigmento en la pintura, mas también englobador, pues una de sus funciones, independientemente de que sea o no usada en un molde artístico, como una poesía o una novela, es la poética, de acuerdo con la famosa clasificación que Jakobson realizó en 1921. Ello supone que la potencialidad sugeridora del lenguaje, su capacidad creativa, es parte consustancial al lenguaje mismo. La piedra es transformada para revivirla artísticamente; el lenguaje, no, pues conlleva ya la materia humana, el lenguaje es “la casa del ser” (Heidegger).

La función poética se basa en la forma, y no se corresponde necesariamente con la literatura, sino más bien con un lenguaje que no funciona sólo instrumentalmente. Dirige el lenguaje sobre sí mismo.

Esto nos explicaría por qué Valente, además de indagar sobre “el canto” lo hace también sobre la palabra. Valente atribuirá a la palabra, en relación con la vena misticista posterior, cualidades simbólicas inefables, retomando el Génesis – “el Verbo se hizo carne” – y la Cábala. (Valente 1992: *Tres lecciones de tinieblas*, “Autolectura”). No hay que olvidar que la palabra es una representación, y como tal sus cualidades no son sólo referenciales. En el origen está el mito, conocimiento puro y abarcador de la realidad.

Frente a la palabra original que Valente busca rescatar de lo informe, de lo inmemorial, está la otra, la que debe enterrar, la ampliamente repudiada del “discurso”, como forjadora falsa, como palabra interesada, y que según éste era la que en última instancia, desde la Ilustración, nos ha llevado a los discursos totalitarios

y luego a las democracias, formas *light* de las dictaduras. La palabra simple, liberada, es por tanto ya cercana a la palabra lírica, y de ahí, de la palabra lírica, la teoría poética de Valente evoluciona hacia la palabra “fundadora” a través de la poesía metafísica, la mística y la Cábala hebrea. Otro problema es hasta qué punto Valente ha asimilado estas últimas. Por tanto, más que de un discurso metapoético se trata de un discurso metarrepresentativo¹. Nosotros lo dirigiremos preferentemente a la palabra. Valente y sus compañeros de promoción son víctimas “no sólo psíquicas, sino también lingüísticas del fascismo (Rodríguez Fer, a cura de, 1992a: “Una peregrinación por el pensamiento crítico de José Angel Valente: en busca del centro”).

La lírica en particular lleva a su condensación muchas de las características del lenguaje literario en general. Su naturaleza es de una particular intensidad literaria, hasta tal punto que crea entorno a sí un margen de silencio presente en la actitud lectora y representado gráficamente por los márgenes. Escribir un poema es reclamar una intensa significación, que exigirá por parte del lector un esfuerzo para descodificarla.

La “promoción del 50” asume de lleno algunos de estos parámetros, sobre todo el del esfuerzo del lector, propiciado por su concepto poesía-conocimiento y por las técnicas desfamiliarizadoras. Sin embargo, si nos atenemos a otra característica intrínsecamente lírica, como es el hecho de que la poesía es representación del hablar real, por tanto frase imaginaria, los del 50 están a medio camino hacia la poesía-comunicación, hacia los años anteriores, aunque Valente teorice, y muy bien, la no comunicación, sosteniendo por ejemplo que la literatura va más allá de la ideología, y que la realidad sí tiene “contenido revolucionario” (Valente 1995: “Literatura e ideología. Un ejemplo de Bertold Brecht”). Conuerdo con Cañas (Cañas 1985:42) en que “no se espere un fácil acorde entre poesía y teoría en mi visión de este poeta”, con todo lo que eso conlleva, que es sin duda importante.

1. EVOLUCIÓN TEMÁTICO-FORMAL EN VALENTE

Estos parámetros con que hemos caracterizado / definido la lírica responden a una concepción poética inmanentista, contra la que se alza la poesía social-

¹ “El discurso metapoético puede presentar gran variedad de formas [...] el metapoema centra esa reflexión bien en el proceso comunicativo en su totalidad (la poesía), bien en algún elemento del proceso: en el mensaje (el poema), el código (el lenguaje, las palabras, los signos), el emisor (el poeta) o el receptor (el lector)”: Sánchez Torre 1991:137.

realista, en realidad ya desde antes de 1930. Según la concepción inmanentista, proveniente del Romanticismo, la lírica es un modo de expresión literaria cuya focalización primaria es el *yo*. ¿Dónde se coloca Valente? Tanto él como Castellet sostienen que el simbolismo -que representa de alguna manera una intensificación del Romanticismo en la importancia dada a la subjetividad- está enterrado, pero lo cierto es que por parte del crítico no sólo es un errado vaticinio para el futuro, sino para el presente, ya que el libro, en su edición revisada, es de 1965, cuando ya existían varias obras *Novísimas*. Y en cuanto a Valente, él, que lo había argumentado en el 57 (Valente 1995a:88), estaba, junto a su promoción, comenzando a girar hacia un mayor individualismo, cuya exacerbación tanto habían denostado antes. ¿Significa esto un cambio esencial en Valente? ¿Se podría empezar por decir de Valente lo que él dijo de Juan Ramón Jiménez?:

Los distintos períodos de la obra de Juan Ramón Jiménez no dibujan una progresión horizontal, sino una especie de progresión circular alrededor de un centro absolutamente inmóvil. De ahí la definitiva y característica unidad que, por encima de tales posibles etapas o períodos, exhibe esa obra [...] Este centro, absolutamente inmóvil, está constituido por los puntos de vista de Juan Ramón Jiménez sobre poesía, sobre el poeta, sobre el arte. Las consabidas etapas no suponen cambio alguno hacia puntos de vista radicalmente nuevos, sino intensificación de los mismos [...] (Valente: 1995a)

Y, en cambio, Valente pretende desmarcarse de Juan Ramón porque los postulados de éste “responden, en lo fundamental, a los supuestos del simbolismo europeo (Valente 1995a:87) para acercarse al que para entonces es maestro declarado por todos: Machado, quien, “vio con perfecta precisión la ruina de la ideología romántico-simbolista y de su correspondiente sentimentalidad” (Valente 1995a:88). ¿Cuál es esta sentimentalidad “en ruina”? “El culto al *yo* como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente el arte”. Querían hacer una literatura sin *yo*, y claro, no les sale. Sería como querer soñar en grupo.

En resumidas cuentas; sin traicionarse a sí mismo, a sus postulados fundamentales (poesía-conocimiento, lenguaje discursivo de una poesía narrativa o expositiva con la que denuncia de lo anquilosado o lo inauténtico), Valente introduce cambios evolutivos que se corresponden con el contexto europeo y con sus influencias personales, y así se da una mayor presencia del simbolismo y de un *yo* no muy lejano del juanramoniano, en tanto en cuanto se trata de una poesía más inmanente y un *yo* más poético y menos social, que ha perdido gran parte del complejo común a los del 50 sobre el oficio de poeta, creído inútil en

tiempos de penuria. Ejemplo: “El juego de hacer versos / se parece al vicio solitario” (Gil de Biedma, *Moralidades*) “¿Poeta?, ¡oh, no! sujeto / de una vieja impudicia” (Valente, *A modo de esperanza*). El humanismo solidario de Valente era de todas formas una declaración de principios, es testimonial, en transición hacia el ensimismamiento burgués, en una poesía nocturna, doméstica y solitaria, cuya lucha es contra la palabra y no contra facciones. De hecho, Valente “halla en la reflexión su verdadero ambiente poético [...] su fe no está puesta en la percepción del mundo, sino en la revelación que significa el poema” (Cañas 1985:155). Es decir, el que se ha llamado *yo* histórico de la primera parte de su obra, es un *yo* recluso, no en los hechos, sino en las categorías “habito con pasión el pensamiento” (“Maquiavelo en San Casciano”).

Del realismo cognoscitivo de los años 50 pasa a dar mayor espacio al irracionalismo expresivo, bajo un molde siempre tendente a lo discursivo, ya menos a lo expositivo, pero en resumidas cuentas, se puede concluir que las palabras que Valente aplica a Juan Ramón Jiménez explican también su propia trayectoria. “Estas sustancias analizadas observan en Valente una trayectoria doble. Por una parte, horizontal, con claro sentido diacrónico, creciendo en confianza, en fe en sí mismas. Por otra circular, de eterno retorno, con claro deseo de relectura y de reescritura” (Sánchez Santiago 1990).

2. CARACTERÍSTICAS DE SU POESÍA

2.1. Recursos de ocultación del poema y de su objeto: Técnicas de desfamiliarización: *Crítica lingüística. Hermetismo. Incertidumbre*

Crítica lingüística. Valente la practica en primera línea, dentro de la promoción del 50. Es de rigor situar esta crítica en el contexto más amplio de la política y la historia europeas y mundiales, con la intelectualidad antiburguesa que comienza ya a principios de siglo tras la revolución rusa y las vanguardias, se intensifica tras los conflictos bélicos, y se agranda tras el 68 francés. Ejemplos de ello serían Pasolini en Italia, Foucault en Francia, Miguel Espinosa en España, con sus obvias peculiaridades ². Valente utiliza la ironía y la subversión

² Miguel Espinosa, como Pasolini, ataca en sus libros a la burguesía española de los años 70 y 80, realizando en *La fea burguesía* (Alfaguara 1980) una fenomenología de sus comportamientos. En toda su obra, que de una filiación helenizante se desplazará poco a poco a una cristiana, realiza una búsqueda del *logos*, que basa en una vida lírica. Michel Foucault y su escuela teorizan sobre la imposición del “discurso” como elemento interesa-

del sentido, a menudo por la parodia, de las palabras desgastadas de la tribu. *El fin de la edad de plata* contiene como marco los poemas en prosa “Rapsodia vigésimosegunda” y “Hagiografía”, en sendos ambientes bíblico y homérico, con lo cual se realiza una crítica de la cultura occidental en sus dos pilares culturales, la destrucción de lo falseado y lo mostrenco, lo gregario y lo institucionalizado.

Cuando no utiliza la ironía, esta denuncia adquiere a menudo tonalidades proféticas en la obra valentiana, con lo cual se sitúa en una órbita ética y maniqueísta con tintes apocalípticos³ que también utilizaron los surrealistas franceses y los españoles. No es de extrañar, si tenemos en cuenta la importancia que reviste este pensamiento social para él, tanta, que reconoce que es el verdadero pensamiento social, ofrecer una palabra liberada. Este y otros argumentos concomitantes ocupan toda la primera mitad de *Las palabras de la tribu*, en los siguientes ensayos: “El lugar del canto”, “Literatura e ideología. Un ejemplo de Bertold Brecht”, “La respuesta de Antígona”, “Ideología y lenguaje”, “La hermenéutica y la cortedad del decir”, “Rudimentos de destrucción”. Todos defienden la palabra libre, asociada a lo lírico, a la imaginación, a la realidad, y atacan la palabra-instrumento y la palabra institucionalizada.

Hermetismo. Su hermetismo está presente en él desde un principio, para ir intensificándose, sobre todo cuando se trata de metapoesía, como correlato de la complejidad que se intenta transmitir. Por tanto, el hermetismo es un retraimiento más que respeta la ininteligibilidad, es más, que la perpetúa, comprometiéndose con ella. Ello está lógicamente en perfecto acuerdo con su apartarse de la poesía-comunicación y su progresivo aparcar la palabra-instrumento en aras de una palabra fundadora, a partir de *Tres lecciones de tinieblas*.

Incertidumbre. Es un hermetismo sobre sí mismo, es “el tipo de certeza que

do que desde la Ilustración desemboca en los totalitarismos y en las democracias, formas *light* de los mismos. Buena parte de las obras de Foucault se dedica a desmontar muchos engranajes sociales generalmente admitidos, para mostrar que detrás se esconden relaciones de fuerza e intereses político-económicos. Espinosa desmonta “el Calendario”, como apropiación que es del Tiempo, el Derecho, como perpetuación del Estado y ajeno a la justicia, la religión temporal alejada del Cristianismo... Foucault llega a refutar incluso el conocimiento, que tiene unos “modelos de verdad” programados no sólo en el dominio de la política o del comportamiento cotidiano, sino en el orden de la ciencia. *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1995.

³ Recordemos a Pasolini: “Considero a la burguesía no como un mal, sino como El Mal propiamente dicho”. Ya desde un principio, en *Poemas a Lázaro* encontramos estas connotaciones apocalípticas (“La ciudad destruida”).

nos propone la poesía de Valente” (Cañas 1985:206) Si, como hemos observado, es, de todos los del 50, el que “busca una verdad más verdadera”, no es menos cierto que ello le lleva a asumir constantes paradojas y a proceder a ciegas, por tanteo, sumergido en lo inefable, y en “la imposibilidad del canto”, que hace que su poesía se debata entre la práctica poética y la teoría poética, otra más de sus paradojas. Lenguaje “punto cero” y “poética del silencio” son denominaciones de por sí bastante ilustrativas de cuán importante es la incertidumbre, consustancial a esta poesía, y que se hace física en la actitud de espera y es los constantes vaivenes sin salida del *yo* poético.

2.2. *Visión poética: Luz. Meditación. Conocimiento. Silencio. Materialismo*

Luz. La espera, la vigilia, muy asociadas a la luz tan especial de la obra de Valente, una luz auroral, pero más cercana a la noche que al día, como si ante éste yaciese una desconfianza. Esta luz y esta palabra son previas a sí mismas, placentarias, latentes, germinales. En “Sobre la operación de las palabras sustanciales” especifica, citando a Ernst Bloch, que “la correspondencia poética del sueño-vigilia es la *latencia* del ser”. En estas circunstancias creadoras, la ausencia de sensorialidad es obligada. La luz existe casi como objeto independiente, pero objeto espiritual, y oscuro, a veces se diría que opaco. No sirve a los colores, no baña la tierra, sino que cuelga del cielo, pende de la noche, ya que es “el primer animal visible de lo invisible”, frase de Lezama Lima cara a Valente, que la cita al menos dos veces en su obra. La luz de la mañana, intensa, crepuscular, que espera al poeta en el alba tras la noche en vela.

Valente presenta a menudo la luz con algo que la contradice como tal: “luz remota”, “terrible luz”, “luces / en un ring”, “pronuncio luz / y lejos gime el día”. Como consecuencia de ello, el cromatismo está casi ausente en la poesía valentiana, de paleta muy restringida en sus tonalidades, encerrada en la cámara oscura de la reflexión. Su poesía está escrita en negativo, en el reverso de la claridad, que es la luz en su serenidad. No exactamente en la oscuridad, sino en el “límite, frontera, filo, lugar de lo todavía indistinto, lugar del comienzo o del origen, lugar del combate con el ángel” (Valente 1991:64)

La luz porta la significación, pero antes de significar, simplemente se manifiesta, a unos ojos que son como ella, nacientes a la luz. Porta consigo el misterio del significado y, como tal, también puede ser la revelación del poema que se ofrece al sujeto paciente, o, como en Claudio Rodríguez o en Juan Ramón, la inteligencia, que da “el nombre exacto de las cosas”, pero de ella Valente coge sólo el primer destello, como ante una desconfianza de la plena luz.

En relación con la concepción del poema como luz, revelación, está la del poeta como sensor femenino, pasivo (Valente 1992:12), elemento éste paralelo al de la no-identidad: el poeta debe carecer de *yo*, que está por descubrir. Es una forma de *purgación*, primer paso de los místicos en el camino hacia la *unión*. La *desposesión* de sí corre paralela a la de las posesiones propiamente dichas, en un camino de esencialidad.

Meditación. La denominación de “poesía meditativa”, entre las pocas que Valente acepta para sí, ya que rechaza la de “poesía de la experiencia”. En su última conferencia define la poesía como “el grano del pensar ardido” y remite a la tradición inglesa de Wordsworth, Coleridge, Browning, retomada por Unamuno, que acuña “la acertada expresión de “poesía meditativa”.

Visión de la poesía en ambas promociones (conocimiento/comunicación). Si unimos las dos características anteriores, de la vigilia y la de la poesía reflexiva, tendremos la no-comunicación. Como hemos apuntado, la visión de lo poético que defienden los del 50 se desmarca de la anterior en cuanto que es más autónoma, menos instrumental. A pesar de que su lenguaje es principalmente comunicativo, su norte ya no es la comunicación, y lo será cada vez menos, sin que por ello rehuyan a “la mayoría” y se encierren en una torre de marfil. Bousño sustentaba la tesis de la poesía como comunicación (Bousño 1976:20-8), que lanza Aleixandre. Como corresponde a su intención científica, la definición de Bousño adelanta curiosamente, en su complejidad, muchos de los parámetros que la generación posterior reivindica más o menos como propios en oposición a la precedente concepción de “poesía”. Además de puntualizar que la suya es una visión relativa a la concepción de su tiempo, y por tanto probablemente parcial, Bousño ya apunta que se trata de un “contenido psíquico”, en “fluencia”, es decir, dinámico; que éste no es el que comunicaría un hombre normal en una situación vital, sino que es “contemplado”, y que como tal, es fuente de conocimiento, inicialmente. Además es *mediato*, es decir, de un autor para un lector. La única diferencia, fundamental, de la tesis de Biedma con ésta, es que para Biedma la comunicación es “con-sigo mismo”, y por tanto predomina la función conocimiento, relegando a segundo plano esta “mediatez” del lector. En la línea de Biedma se encuentra Valente: “La poesía no sólo no es comunicación; es, antes que nada o mucho antes de que pueda llegar a ser comunicada, incomunicación, cosa para andar en lo oculto” (Valente 1995a: “Conocimiento y comunicación”). Barral teoriza lo mismo en “Poesía no es comunicación”. Este “autoconocimiento” es simultáneo al proceso creador, que para Valente tiene mucho de pasivo y de feme-

nino, lo cual aleja al poeta de la comunicación, que si acaso, es un efecto práctico posterior, y por tanto secundario, de la poesía. Por tanto, toda esta concepción poética no sólo resta importancia al factor comunicación, sino que entrona la “incomunicación”, con su consiguiente *soledad* (Cañas 1985:26). Esta incomunicación parte del presupuesto de la relación del poeta con el mundo y consigo mismo como parte del mundo – *reversibilidad, despersonalización* – por lo que los demás vienen sólo en segundo plano. Valente habla de la palabra “apariencial” en el mismo ensayo y “fulgurante”⁴. Dionisio Cañas, que también aporta una fundamentación teórica a esta visión, sitúa este conocimiento, echando mano de la fenomenología, en particular de Merleau-Ponty, y del simbolismo e idealismo de Bachelard, en la fe “perceptiva”, por tanto simultánea y exenta de análisis, propia al poeta, quien estaría en directo contacto con el “ser del mundo”.

Se trata, en suma, de una visión más inmanente e idealista de la poesía, menos utilitarista, que la de la generación anterior, por ello se ensancha también el horizonte temático -antiformalismo temático, “el peor de los formalismos”, dice Valente. Vemos que el realismo está dejando paso en esta generación de autores, al simbolismo.

“Poética del silencio”. Liberarse a sí mismo implica liberar a la palabra, y viceversa. Ello supone un implacable ejercicio de destrucción (Jacques Ancet, Prólogo a Valente 1995b), (“Noche primera”, *A modo de esperanza*). Buscar y ofrecer esa palabra verdadera (“que la palabra sea sólo verdad”) es la sustancia del verdadero compromiso del poeta (Valente 1995a), el verdadero compromiso social, que por tanto está en la liberación del lenguaje. Como era de esperar, esta destrucción-fundación conlleva también una *indecibilidad*, que es la de llevar al lenguaje a su “punto cero, al punto de indeterminación infinita, de infinita libertad”. Para Valente es “la imposibilidad del canto, único tema de la poesía” (Entrevista en televisión española. “Encuentros con las letras”, num. 223). Acierta a sugerir que el vacío y el silencio son no sólo moldes para el canto, sino canto en su germen. El silencio a que Valente hace tender el poema, ese estar por debajo de la línea de flotación, ese acercarlo a la muda materia⁵ recorre todo Valente, desde “Serán ceniza” – *A modo de esperanza*: “cruzo

⁴ “Poema querría decir así lugar de la fulgurante aparición de la palabra”, Valente 1980:9.

⁵ “Mucha poesía ha sentido la tentación del vacío. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio”. Valente 1992 (“Cinco fragmentos”).

un desierto / y su secreta desolación sin nombre”.

Silencio aludido y silencio creado alrededor, como molde en que el poema se graba y se grava, hacen de su poesía una experiencia límite, el límite ente el decir y el decir que no se llega a poder decir. Se trata por tanto de una poética del desposeerse, del intentar ir más allá de la simple creación o añadidura de algo, escogiendo más bien la limpieza de todo. Ello nos sitúa en una especie de inocencia, pero la inocencia es valor relativo, y se busca en cambio el “punto cero”, que debe ser, al menos en parte, científico, valor absoluto, en que las palabras resuenen como una voz en una cámara hueca. Una vez creado el momento anterior a la creación, se espera, se espera la experiencia. No hay nada previo, todo es simultáneo, el acto es siendo, y más que creación es un estatismo receptivo. En su constante lucidez vigilante sobre sí mismo, y de conjunción de teoría y de práctica poéticas, Valente se aproxima a Paul Valéry. Hacer así la palabra “disponible desde su natural silencio” (López Castro 1978:127) en una búsqueda de *esencialismo* poético, o liberarlo de la costra pesada y opresiva del poder y sus groseras jerarquías, la poesía de Valente se erige desde un primer momento como un retraimiento o retracción ⁶ desde la que se tienden hilos umbilicales como red de pescador en una vida placentaria y nocturna, por tanteo, a otras formas que remitan al origen, a un inframundo básico, que al cabo resulta en la materia, “piedra” (núcleo autocontenido y repleto de sí) (Valente 1991:15), el “centro”, el “corazón” (símbolo de la centralidad unitaria del ser). La piedra se vincula directamente con la palabra mediante su sinónimo “canto” (Arkinstall 1994:64), el cual significa a la vez “piedra” y “canción” o “poema”.

⁶ Retraimiento en el ámbito generacional, retracción además en Valente por su sentimiento placentario. La promoción del 50 escoge, para hablar de la colectividad, vivencias personales que puedan tomar un carácter colectivo. La fiesta y el rito en Claudio Rodríguez, la unión colectiva y silenciosa de los corazones en homenajes vividos a la memoria de algún personaje (Biedma, “Un día de difuntos, *Moralidades*) o de celebraciones colectivas (Valente, “La plaza”, *A modo de esperanza*) recuerdo sobre el terreno de soldados anónimos (Valente “Cementerio de Morette-Glières, 1944”, *A modo de esperanza*). Pero siempre interiorizado e intimista, en lugar de expresionista y crispado, con lo cual escapan de la categorización y el didactismo, aunque encierre resonancias morales que Cañas ve, quizás acertadamente, como algo más que resonancias, los ve “moralistas”, “aunque Valente [...] experimenta una verdad más verdadera” (Cañas 1985:159). Valente, una vez más, es paradigma: “Patria, cuyo nombre no sé”: la primera promoción de posguerra trata en cambio a España como entidad, aunque multiforme – Celaya *Cantos iberos* – habla de “moral individual” y en coincidencia con la estética. De la Concha, como Cañas, los encuentra a todos, “morales”. Claudio Rodríguez opina que la poesía es “moralidad”, ante lo que Bonald discrepa. Brines habla de “moral individual” y en coincidencia con la estética.

Materialismo. La misma textura del lenguaje valentino es material, en primer lugar debido a la dureza que emana de su huida de todo sentimentalismo, la inexpressividad afectiva da texturas pétreas al lenguaje, pero diríase incluso que pretende ir más allá del significado; realiza un vaciado, adelgazando cada vez más el sentido ⁷, hasta el punto de que pareciera dejar sólo los significantes, es ese “punto cero de indeterminación infinita”, el esqueleto de las palabras, que baña en una luz de trascendencia, la cual no llega a traspasar sin embargo la opacidad de la piedra, sobre la que se posa, como sobre un objeto oscurecido, en una suerte de luminosidad fantasmática.

La inexpressividad afectiva y las texturas lingüísticas pétreas a ella asociadas se pueden asociar con la pintura: ya Cézanne comienza la línea escultórica y volumétrica de los cuerpos, de las figuras, que va a desembocar en la deformación o fragmentación cubista. “Noche primera”, uno de los poemas-poética mayores de Valente, es ilustrativo a este respecto: trata a su “corazón” más como un objeto que esculpiera o mutilara físicamente – con el martillo y los cinceles del lenguaje – que como una convencional metáfora poética. “Empuja el corazón / quiébralo, ciégalo / hasta que nazca en él...” ¿qué ha de nacer? “el poderoso vacío / de lo que nunca podrás nombrar”. Ahí quiere llegar Valente. Tal y como nos hacía prever por tan forzado inicio, aparece algo “poderoso”, pero paradójicamente no se trata de algo, sino de su vacío, y que además “nunca podrás nombrar”. Poética que es antipoética, ya que se define por su imposibilidad, igual que el poema se define por su silencio. Estamos, por tanto, en pena “poética – o retórica – del silencio”. Se podría decir que el lenguaje de Valente adquiere una solemnidad de inscripción tallada, y ello sin caer en el retoricismo. Junto a una escondida tonalidad de admonición visionaria, lleva a la palabra a identificarse con la Verdad. A ello contribuye asimismo la escasez de metaforización.

2.3. *Algunos rasgos de estilo. Simplificación lingüística: escasez de metáforas, léxico llano, lenguaje discursivo.*

Escasez de metáforas. Ninguna poesía está desprovista de metaforización, ya que si aceptamos que la función de la poesía no es comunicar, sino la de constituir “una experiencia vivida inseparable de su enunciación” y que “el objeto del poema es absorbido por la esfera de la experiencia del sujeto y es en ella metamorfoseado”

⁷ “Palabra absoluta que, [...] está todavía sin significación en ella misma, pero preñada de significación. Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse” (Valente 1991:63).

(Pozuelo Yvancos 1988: 220) sabremos que poetizar es ya metaforizar. Podemos ir aún más lejos: la palabra, en cuanto representación, es ya una metáfora.

A pesar de ello, La promoción del 50, en consonancia con su estética realista y gnoseológica, elabora un lenguaje predominantemente referencial, con escasa metaforización, y aunque el uso de la metáfora crece a partir de los años sesenta, nunca llega a constituir un pilar en el discurso poético como lo fue en Juan Ramón Jiménez o en los primeros libros de la generación del 27.

Pero seamos al fin,
intrascendentes,
sin nudos y metáforas
seamos. (“De vida y de muerte”)

Léxico llano. Sin embargo, si una estética realista en el género narrativo, por ejemplo la de Ignacio Aldecoa, será de escasez metaforizante pero en cambio escogerá las subespecies nominales para especificar riqueza de realidad, la promoción del cincuenta se acerca, aun siendo realista, a la poesía “pura” por la elección de categorías genéricas en la sustantivación y un lenguaje llano en general. Escribirán “el niño, el pájaro, el mar”, en lugar de posibles y eventuales especificidades, en una llaneza que sin duda, también reviste un carácter comunicativo y social, por su accesibilidad que la aleja de todo preciosismo u ornamentación. Bastará elegir un poema de Valente al azar, por ejemplo “Lugar vacío de la celebración” – *El inocente* – para percibir que es escogen semas llanos, por “humanos”, y categorizantes más que especificativos. Veamos los primeros siete versos:

Yo nací provinciano en los domingos
de desigual memoria
nací en una oscura ratonera vacía,
asido a un dios como un trapecio a punto
de infinitamente arrojarme hacia el mar

nací vistosamente pegado a los residuos de mi vida
rodeado de amor,
de un amor al que aún amo más que a mis propios huesos [...]

Un mero repaso de los sustantivos – domingos, memoria, ratonera, dios, trapecio, mar, residuos, vida, amor, huesos; de los adjetivos – provinciano, desigual, oscura, vacía – y de los verbos – nacer, asir, arrojar, pegar, amar, odiar, no deja lugar a dudas sobre el hecho de que puede ser un léxico preciso, pero no es un léxico rebuscado.

Lenguaje discursivo. Siguiendo en este poema cogido al azar, observamos desde un primer momento, largos períodos subordinados a un verbo en recurrencia anafórica: “nací”. Períodos de varia clasificación: temporales y espaciales “en los domingos”, “en una oscura ratonera vacía” – es decir, narrativizantes, así como complementos del nombre, subordinadas relativas...

Asimismo la inclusión en el poema de varios adverbios en -mente, uso tan típicamente *social*: “infinitamente”, “vistosamente”, unido a profusión de participios: “asido”, “pegado”, “rodeado”. Queda claro que no estamos ante un lenguaje convencionalmente lírico, es decir, básicamente nominal – englobando bajo “nombre” tanto al sustantivo como al adjetivo, sino discursivo.

Sin embargo, ¿cuál es la naturaleza tonal de este lenguaje? Hay un meta-discurso paródico del lenguaje declamatorio, y está tan asimilado y es tan frecuente en la promoción del 50 y particularmente en Valente, que forma parte de su mismo lenguaje, sin necesaria actitud paródica, por paradójico que se antoje. Este poema es un ejemplo de ello. La ironía se ha pegado herméticamente al lenguaje “social”, de tal modo que ni siquiera tiene que ser consciente. En cuanto a su lenguaje, también se puede concluir, como hemos deducido de su poética, que “con todas sus metamorfosis ulteriores, la poesía de José Angel Valente guardará fidelidad a ese lejano arranque” del primer libro (Ancet 1996:13).

3. LA PALABRA EN A MODO DE ESPERANZA (1953-54), POEMAS A LÁZARO (1954-60), LA MEMORIA Y LOS SIGNOS (1960-5)

Ya a lo largo de sus primeros libros nos brinda Valente las claves de su sentir humano y poético.

En *A modo de esperanza*, sobre 25 unidades, cuatro son poemas-poética: “Destrucción del solitario”, “Noche primera”, “La rosa necesaria”, “De vida y de muerte”. Cuatro encontramos también en *Poemas a Lázaro*: “Primer poema”, “La última palabra”, “Objeto del poema”, “El cántaro”. En *La memoria y los signos* son cuatro los poemas-poética: “La señal”, “El moribundo”, “Un canto” y “Con palabras distintas”.

Veamos, dejando a un lado estos metapoemas, que requerirían estudio aparte, las unidades en que se hace alusión a la palabra.

3.1. *A modo de esperanza* (1953-4)

En este su primer libro ya se apunta la importancia y el significado del término “palabra” en Valente. Aunque numerosas son sus apariciones – doce veces sobre veinticinco poemas – se esbozan nada más, ya que, como corresponde al libro más “comunicativo” de Valente, no se señalan en absoluto propiedades trascendentes o germinadoras de la palabra, que incluso se rechazan.

Pero seamos al fin
intrascendentes,
sin nudos y metáforas
seamos (“De vida y de muerte”)

La rosa no,
ni la palabra sola. (“La rosa necesaria”)

Sí tenemos en germen la “poética del silencio”, como hemos puesto de relieve anteriormente.

Pero la palabra, en *A modo de esperanza*, es básicamente presencia, por tanto comunicación, y está usada en acepciones llanas, como indicio simple de vida. Ello no implica que la situación del sujeto lírico en el libro encierre verdadera comunicación, pues no hace sino evocar la calurosa palabra desde su soledad y aislamiento, con cierta melancolía.

Ni una lágrima
cae
ni una palabra, como
si todo hubiese sido consumado
(Hoy igual a nunca”)
Si hundo mi mano extraigo
sombra;
si mi pupila,
noche;
si mi palabra,
sed. (“El corazón”)

La palabra es un lejano, remoto indicio de vida para el sujeto aislado.

A veces, en cambio, sirve para definir a su emisor, instrumento de poder (“Las palabras / como ciegas banderas levantadas” (“Patria, cuyo nombre no sé”) o armas vencidas (...“las palabras caídas”...)). Instrumento de comunicación que sobra, o que resulta insuficiente (“palabras de consuelo / inútil” – “Como la

muerte” – (“[...] más frágiles que nunca las palabras”: “El adiós”). Otras veces rebasan los límites vitales y temporales, en un testimonio humano: “[...] Piadosamente / repito estas palabras / sobre la piedra escritas / con igual voluntad: ‘Alegre permanece, Tacio, / amigo mío, / nadie es inmortal’ [...]”.

Otras palabras son las que Valente alza por encima de la mayoría, y que hacen soñar al hombre, palabras comprometidas, necesarias sobre todo en un tiempo de miseria, para un gris burócrata, “El santo”: “Si alguien / deslizaba en su oído una palabra, / ‘libertad’, por ejemplo, sonreía”.

Como hemos podido comprobar, la palabra de *A modo de esperanza*, depende todavía del *yo* histórico. Se apuntan aspectos históricos “nada podía aún ser nombrado” y otros metapoéticos “el poderoso vacío / de lo que nunca podrás nombrar”, pero predominan los primeros, ya que incluso de los cuatro poemas-poética, dos – “La rosa necesaria” y “De vida y de muerte” – exponen una poética solidaria y antiformalista, con lo cual se podría extender a su libro lo que Valente certifica e la poesía anterior y coetánea, que se pliega a un “formalismo temático”, pero dando fe poética interior de ello, y con dolor. Se entrevé una lucha del *yo* poético por elevarse a la libertad poética, por ir de la palabra-comunicación hacia la palabra-representación:

la palabra,
aquella que da al canto
verdadera virtud
/
porque nada podía
ser dicho aún.

3.2. *Poemas a Lázaro (1955-60)*

Encontramos dos poemas en que acompaña a sentimientos positivos – libertad, alegría – , y en ambos casos desaparecidos en un pasado más vital. Se ha perdido el nombre exacto, y se ha perdido, en consecuencia, el sentimiento. “Tuve otra libertad / la amé con otro nombre [...] – “Tuve otra libertad” – “Cuántas veces [...] / pronunciáramos vida” – “Como un relámpago”.

La palabra es también presencia, puente entre dos almas, comunicación. Pero Valente la trae a colación en sentido opuesto, indicando su impotencia, los límites de la palabra, la incomunicación. “Permanecemos solos / dando voces, llamándonos / gesticulando” – “Los olvidados y la noche”, “Alguien ha dicho una palabra / como silencio en un hondo mar” – “El descuidado”, “Se deshacen / lentamente la luz y las palabras / la voz de la mujer resbala lejos, / muy

lejos, más allá / que la otra voz – allá – de la llamada” – “La llamada”; “la llamo y no me escucha” – “El otro reino”. Se indica la inadecuación de la palabra ante la ausencia, que antes, en la presencia, tampoco consiguió unir. Ej. “Yo te llamaba por tu nombre en vano [...] / y ahora te llamo solamente madre” – “Maternidad”; “No debo herirte [...] con palabras de amor” – “Pero no más allá”; “pronuncio luz / y lejos gime el día”; “dicho vida [...] y [...] muerte”; “palabra amistad / y alguien levanta el brazo armado”; además de la evidente y grave inutilidad de estas palabras, que producen efecto indeseado o incluso contrario, es de notar que hunden en la incomunicación ya de entrada, porque el sujeto lírico no pronuncia sentimientos, sino la palabra de los mismos, su representación, pareciera que la representación del sentimiento está por encima del sentimiento mismo, que más que vivido, es contemplado.

Pero difícil es
y triste
con manos pensativas
reconstruir la simple
razón de la alegría (“Como un relámpago”)

En “Hemos partido el pan” la expresión metalingüística se convierte en “he dicho la verdad”, y todo cambia: “claridad”, “La mesa está cubierta de claridad”. Nótese cómo se plasma el sentimiento del *yo* lírico sin necesidad de expresividad alguna, simplemente se escogen los aspectos más esenciales y esquemáticos, con alusiones bíblicas anafóricas, en forma de versículos, se sacraliza así una escena que bien podría ser cotidiana, incluso rutinaria.

Hemos partido el pan.
Está dispuesta
la vida a comenzar.

Hemos partido el pan,
los alimentos, hemos
dividido los sueños por igual.

Esta es tu casa.
Estoy, está
tu risa: he dicho
la verdad.

Hemos partido el pan
trémulo de futuro.
Hemos partido el pan.

La mesa está cubierta
de claridad

Junto a este poema en que la comunicación se establece por fin, y se ha dicho “la verdad”, “La plaza” ofrece exactamente ese mismo significado, pero desplazado a la colectividad, en una plaza, en ocasión de alguna reunión pública con intervención dirigida “a un sólo corazón unánime”. Tanto en éste como en el anterior poema se evita dar ningún detalle que concrete anécdota, todo queda esencializado y esquematizado. En ambos se pone la esperanza en el futuro -“sueño”-, aunque en éste se dé siquiera una brizna de escepticismo al final, ya que si el acto esperanzador ocurría en el pasado, el sujeto lírico está solo, en el presente, en la mismas piedras, es el único que renueva el compromiso. Ello no rebaja la carga positiva del poema, en que, siempre hablando desde el presente, el sujeto encuentra que “Tal vez entonces [...] fue la patria / un nombre más extenso / de la amistad o el amor”. Y aún más indicativas resultan ciertas palabras comunes a los dos poemas: “pilares”, “esperanza”, “fe”, que trascienden la situación.

En “Cementerio de Morette-Glières”, las víctimas anónimas españolas y hebreas en gran parte- son “palabra / sangre sonora de la libertad”, y se transmiten íntegros todos sus nombres, evitando el a-nonimato, lo cual adquiere especial significado en una poesía esencialista que evita la especificación. La plaza del poema homónimo también remite a una situación vivida, pero no se transmite su nombre.

Evidentemente, por su significado, hay que asociar estos tres poemas entre sí, en particular los dos últimos: si los muertos en guerra por un ideal son “palabra, / sangre sonora de la libertad”, las palabras de los mercaderes del engaño son “vanas / pues no les pertenece ni un sólo corazón”, son “globos hinchados”.

En los dos últimos poemas de la sección se intensifica hasta alcanzar la profecía de la destrucción apocalíptica de la ciudad – Hiroshima – que supone la introducción de un nuevo lenguaje en Valente, aunque estaba ya en germen anteriormente; el bíblico-apocalíptico: “Yo Juan, vi un pájaro / caer sobre la noche” (“Destrucción de la ciudad”). “Todo ese mundo negativo está presentado de una manera completamente visionaria, lo que supone un cambio de dirección respecto a la generación anterior, en donde ciertos temas se abordaban de manera más directa e himnicamente” (Lopez Castro 1992:42).

3.3. La memoria y los signos (1960-65)

En “Extramuros” se sugiere una impotencia comunicativa, en un trasfondo neorrealista, suburbios y desmontes, con lo cual esta incomunicación entre dos personajes adquiere, por extensión, un significado social implícito. No hay fuerzas ni razones para comunicar cuando el escenario está engullendo a los actores, a los que pareciera no atar ya nada, representando su “irrealidad” “las afueras de la vida” y las palabras son sólo algo en que esconderse.

que el hilo estaba roto,
el argumento falseado
el público difunto
y la palabra que correspondía
estúpida, grotesca, caída entre los dos

“Palabra” funciona también como simple sinónimo de poesía, paralelamente a “canto”. Ambos pueden ser más o menos trascendidos en ciertos poemas, mientras que en otros, como “El autor en su treinta aniversario”, se contempla un aspecto más banal, visto con cierta distancia por el autor: la palabra viene a ser la actividad, el oficio del autor, y en este poema la abandona para entrar en otro territorio, personal, que no es el de lo significante, sino el de su vacío.

En “No mirar” las palabras de un pasado puro y muerto son espíritu y materia de su recuerdo y por tanto de su poesía, las palabras representan un tiempo, un casa del ser, que necesita resucitar con la escritura.

Si otro niño reciente no llamara
a mi puerta de ahora
con aquellas palabras

Como presencia que es la palabra, calor es; lazo, amarra que a veces no se tendió cuando se pudo: “A veces viene la tristeza [...] de una palabra que no pronunciamos” – “A veces viene la tristeza” – y ello produce deriva. Estas palabras-sentimiento pueden dar calor a su propio emisor, por ser pronunciadas con fe: “mis últimas palabras nunca habrían / llegado a mis labios con más fe” – “Luz de este día”.

Las palabras, como hemos visto, califican a su emisor, a menudo a su pesar, son deladoras de una actitud que el poeta encuentra criticable (“El círculo”).

Palabras vacías, rituales de inercia, huera de sentido – “Sólo el amor” – en lugar de ser un puente suponen una distancia añadida, interpuesta. Si están in-

completas no conjuran la soledad, son “imposibles signos” (“Tierra de nadie”).

Pero también pueden llevar de la mano el amor y la pureza correspondidos: las palabras de amor de ella suscitan palabras poéticas de homenaje humilde y sincero (“Esta imagen de ti”), o significar ley sagrada para el amante (“Sé tú mi límite”): “Una sola palabra tuya quiebra / la ciega soledad en mil pedazos”.

Si los anónimos mártires de Morette-Glières eran “palabra / sangre sonora de la libertad”, en “John Cornford”, este nieto de Darwin y mártir también de guerra en el extranjero, en España, provoca en el autor que con su recuerdo “cuento despacio tus palabras”, palabra importante más que la del poeta “pasión consolatoria”, porque conlleva acción. Precisamente César Vallejo, tan admirado y retomado por Valente, se exaltaba, en “España, aparta de mí este Cáliz” por la lucha del miliciano, que admiraba al tiempo que lamentaba ser sólo poeta y no dar sangre sino sólo tinta. En “César Vallejo” Vallejo es el “nunca vencido”, “el pueblo, la promesa, la palabra”. Evidentemente esta acepción de palabra es la más alta, es la de los mártires de Morette-Glières, es la encarnación de algo. La “palabra profunda y grave” de Machado perdura también por su parte “fulgurante como una espada” “te somos fieles en la lucha” (“Si supieras”) A otro nivel, pero con admiración del poeta, Alberto Jiménez Fraud fue fiel a la verdad y a la libertad, y “guardó de las palabras / en tiempo de mentira / la fuente verdadera” (“Epitafio”) En el colofón de esta sección-homenaje, la sexta del libro, Valente escribe un poema de apología revolucionaria en nombre de la libertad, y la bomba es precisamente la palabra “...bajo / la gran puerta el mundo / la palabra que haga / saltar los duros goznes, / dar paso a la riada”.

La séptima sección, de siete poemas, es una conclusión en la que la palabra se vuelve tema principal. No tanto en el primer poema “El signo”, o el segundo, “De luz menos amarga”, como en los cinco restantes: En ellos se esboza casi una orografía de la palabra, comparando la palabra ultrajada y falsa a la que llegará, a la que vuela por encima de nosotros “y que un día el viento precipita / sobre la tierra” (“No inútilmente”). Es como si la palabra fuera un ser, y lo tuvieran encerrado, o amputado. Estos poemas son una lucha por ella, que nos representa a todos.

Hemos podido ver que se pueden agrupar tipológicamente las acepciones que Valente otorga al término “palabra”. Muchas de ellas son convencionales, pero existe otra, metafórica, cuyo sentido es trascendente, casi sacro, y se halla entre el lirismo fundador y la misma carne en que se transformó el verbo. Para Valente la palabra es más que un signo convencional que representa la realidad, entendida aquí “representación” como una sustitución arbitraria de realidad o de ideas. Desde un principio esta “representación” es para él una “presentación de nuevo”, no una sustitución, de la realidad. Pala-

bra es, sin exageraciones ni retóricas, un don de la divinidad, y como tal Valente se aplica a salvarla de las falsedades de los “mercaderes del templo”. Valente lo hará en la segunda parte de su obra si cabe con mayor ahínco, se aplicará a la destrucción y sobre todo a la fundación, en consonancia con una mayor *fe* en la palabra, en el arte, y en la mística.

BIBLIOGRAFÍA

- Ancet, J. (1996), *En torno a la obra de José Angel Valente*, Madrid, Alianza Editorial.
- Bousoño, C. (1976), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- Bousoño, C. (1985), *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar.
- Cañas, D. (1985), *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente)*, Madrid, Hiparión.
- Arkinstall, C. R. (1994), *El sujeto en el exilio: un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Angel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, Michigan, UMI.
- García Berrio, J. (1994), *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- Gil de Biedma, J. (1994), *El pie de la letra*, Barcelona, Grijalbo.
- Lacalle Ciordia, M. A. (2000), *La poética de José Angel Valente*, Pamplona, Departamento de ed. y cultura.
- Lacalle Ciordia, M. A. (1998), *José Angel Valente: La palabra, lugar de encuentro*, Tudela.
- López Castro, A. (1978), *La poesía de José Angel Valente*, Santiago de Compostela, Universidad.
- López Castro, A. (1992), *Lectura de José Angel Valente*, Santiago de Compostela, Universidad.
- Pozuelo Yvanco, J. M. (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- Rodríguez Fer, C. (1992a), *Material Valente*, Madrid, Júcar.
- Rodríguez Fer, C. (1992b), *José Angel Valente*, Madrid, Taurus.
- Ruiz Soriano, F. (1997), *Poesía de posguerra*, Barcelona, Montesinos.
- Sánchez Santiago, T. y Diego, J. M. (1990), *Dos poetas de la generación del 50: Carlos Barral y José Angel Valente*, Granada, Ubago.
- Sánchez Torre, L. (1991), *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética de la poesía española del siglo xx*, Oviedo, Publicaciones universidad.
- López Fernández, L. “El esencialismo poético en José Angel Valente”, Universidad de Georgetown, KY (EEUU).
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/valente.html>
- Valente, J. A. “El sin por qué, la razón de la rosa”, 14.05.2001.
<http://www.elmundo.es/2000/07/19/cultura/19N0156.html>
- Valente, J. A. (1980), *Punto cero*, Barcelona, Alianza.
- Valente, J. A. (1985), *Entrada en materia*, (ed. Jacques Ancet), Madrid, Cátedra.
- Valente, J. A. (1991), *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de la piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets.

- Valente, J. A. (1992), *Material memoria*, Madrid, Alianza.
Valente, J. A. (1995a), *Las palabras de la tribu*, (2ª ed.), Barcelona, Tusquets.
Valente, J. A. (1995b), *El fin de la edad de plata*, Barcelona, Tusquets.