

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

TESIS DE POSGRADO PRESENTADA  
DENTRO DEL PROGRAMA DE  
MAESTRIA EN LETRAS HISPANICAS

**SUJETOS Y POETICAS  
EN JOSE ANGEL VALENTE:  
IMAGINARIOS  
RE -(DES)- ENCONTRADOS**

ALUMNA: LIC. MARCELA ROMANO

DIRECTORA: DRA. LAURA SCARANO

NOVIEMBRE DE 1999.

Servicio de Información Documental  
Dra. Liliana B. De Boshi  
Fac. Humanidades  
UNMDP

## INDICE

INTRODUCCION.....	4
-------------------	---

### PRIMERA PARTE. ASPECTOS TEORICOS E HISTORIOGRAFICOS GENERALES

#### CAPITULO PRIMERO. EL SUJETO DE LA ESCRITURA. RECORRIDOS DE UN CONCEPTO PROBLEMATICO.

1. ALGUNAS PREGUNTAS.....	8
2. GUÍA SUSCINTA PARA EL VIAJE.....	10
3. DESBORDES IMPERTINENTES.....	14
4. EL "YO" DE LA LINGÜÍSTICA: DEL PROHOMBRE AL PRONOMBRE.....	19
5. DEL PARADIGMA BIOGRAFISTA AL PARADIGMA FICCIONAL.....	21
6. SUJETO POÉTICO Y FICCIÓN: UNA DISCUSIÓN INACABADA.....	25
7. MUERTE Y RESURRECCIÓN DE LA CARNE: DEL SIGNIFICANTE EN FUGA A LOS CUERPOS REENCONTRADOS.....	30
8. POST-SCRIPTUM: LA CRÍTICA DEL SUJETO Y EL SUJETO DE LA CRÍTICA.....	38

#### CAPITULO SEGUNDO. PAISAJES DE UNA EPOCA: LA "PROMOCION" DE LOS SESENTA.

1. PREVENCIONES LIMINARES.....	41
2. UNOS NOMBRES, UNAS ANTOLOGÍAS, UNOS GESTOS.....	47
3. PALABRAS CRUZADAS.....	55
3.1. En torno a una polémica.....	56
3.2. Confluencias posibles.....	61
3.3. La <i>palabra en el tiempo</i> .....	66
4. CODA: A LOS CUATRO VIENTOS.....	71

### SEGUNDA PARTE: SUJETOS Y POETICAS EN JOSE ANGEL VALENTE: IMAGINARIOS RE-(DES)-ENCONTRADOS.

#### CAPITULO PRIMERO. SUJETO Y PROGRAMAS POETICOS: LA TRAVESIA AUTORREFERENCIAL.....

1. ESCENAS DE BATALLA.....	77
----------------------------	----

1.1. El programa "social".....	78
1.2. La tensión "moderna".....	92
1.3. <i>Las palabras se pudren</i> .....	96
2. LA LLEGADA AL "PUNTO CERO".....	98
3. LOS ESCONDITES DEL ERIZO.....	104
3.1. Palabra y materia.....	105
3.2. Palabra y cuerpo.....	116
3.3. Palabra y silencio.....	121
4. <i>QUÉ QUEDA EN LOS ESPEJOS</i> .....	129
<b><u>CAPITULO SEGUNDO. HISTORIAS DE SUJETO:</u></b>	
<b>LA TRAVESÍA "TEMPORAL".....</b>	<b>138</b>
1. SINGULAR, PRIMERA PERSONA.....	139
1.1. <i>En el reino de lo discontinuo</i> .....	139
1.2. Unas palabras para Eneas.....	145
1.3. Escritos sobre el cuerpo.....	148
1.4. <i>Bajo el signo de la feminidad</i> .....	154
1.5. <i>Cuerpos lastimados o variaciones del ser para la muerte</i> .....	160
2. EL SUJETO PLURAL. POÉTICAS Y POLÍTICAS.....	167
3. LECTURAS PARA NADIE.....	176
<b>ALGUNAS CONCLUSIONES.....</b>	<b>187</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CITADA Y/O CONSULTADA.....</b>	<b>198</b>

*Descubre tu presencia,  
y máteme tu vista y hermosura;  
mira que la dolencia  
de amor, que no se cura  
sino con la presencia y la figura.*

San Juan de la Cruz

*Où t'en vas-tu, hésitant comme un  
sommambule, au-dessus d'un toit?*

Lautréamont

## INTRODUCCION

Esta tesis sostiene como hipótesis de trabajo las alternativas de configuración del sujeto poético en los textos del poeta español José Angel Valente (Orense, 1928). Poeta señalado por la crítica como el integrante menos clasificable de la promoción de "medio siglo", su escritura se exhibe en la emergencia de una enunciación de configuración polémica. Al tiempo que trabaja con los materiales programáticos de la poesía "social" precedente, parecè reescribir(se) con la voz utópica de la modernidad, para, finalmente, desmontar estos paradigmas en la puesta en escena de las fracturas y carencias de una palabra ya imposibilitada de significar, en los bordes de todo relato moderno.

En la primera parte, el capítulo titulado "*Aspectos teóricos. El sujeto de la escritura: recorridos de un concepto problemático*" intentará despejar las miradas teóricas sobre esta particular subjetividad, construida históricamente sobre diversos modelos epistemológicos. En la base del debate surge, inevitable, la pregunta en torno a la "veracidad" o "ficcionalidad" de este sujeto, pregunta a la que intentamos responder desde diferentes modelos y formaciones ideológicas y culturales: el efecto de "verdad" y la consecuente "falacia biográfica"; la reducción a la mera pronominalidad a partir de la lingüística; la conversión en "función" en la práctica crítica del estructuralismo; su estatuto "ficcional" en las teorías sobre la ficción más contemporáneas; su desaparición con el posestructuralismo y su "resurrección" a la luz de los enfoques, de orientación sociocrítica, de marcado protagonismo

en las actuales discusiones teóricas.

El segundo capítulo, "*Paisajes de una época: La promoción del 60*" pretenderá reunir algunos intentos clasificatorios, nombres, tendencias, homenajes, proyecciones, y dar sumaria cuenta del papel de Valente en este complejo contexto lábilmente denominado "generacional", a partir de los debates por entonces vigentes.

La segunda parte de esta tesis consistirá en el estudio detallado de la producción poética del autor escogido, examinando las estrategias de figuración del sujeto de la escritura y sus posibles mediaciones, enmascaramientos y multiplicaciones. Situada en el cruce de distintas tendencias, esta voz parece volverse a un tiempo, según sugerimos, individual y colectivizada, utópica y contrautópica, factual y adelgazada, en un escenario en donde el "yo" se confirma y desaparece alternativamente.

De este modo, el primer capítulo, "*Sujeto y programas poéticos: la travesía autorreferencial*", intentará espigar el problema de la escritura sobre la escritura en la construcción del sujeto-poeta y la polémica entre diversos imaginarios estéticos. La travesía propuesta se detiene en tres flexiones: 1. La voz "social" y lugar del poeta en la sociedad, donde confluyen ideología y práctica poética; 2. La voz "trascendental", asentada entre la(s) mística(s) y la "modernidad literaria"; 3. la voz desencantada, que parece transitar desde el anonadamiento extático a la nada, en una suerte de autismo semiótico.

El segundo y último capítulo, "*Historias de sujeto: la travesía «temporal»*", buscará desbrozar las historias privadas

y públicas de esta subjetividad, a través del análisis de las construcciones de sujeto individuales y colectivas. En el primer caso, se intentará reconstruir el diagrama de un sujeto en singular, instalado entre una angustiosa temporalidad existencial y la formulación de una subjetividad (o el cuestionamiento de tal categoría) que permite la emergencia de un "tiempo" diversamente concebido. Seguidamente, se abordarán los problemas de la escritura sobre la "realidad", el rol "testimonial" y la construcción del contexto en la mirada del texto.

Esta tesis, como se podrá inferir a partir de su título, no pretende dar cuenta de la multiplicidad de problemas que nos interrogan desde una escritura tan vasta y compleja como la del autor elegido. Este trabajo es, además, una lectura posible, que esperamos aporte alguna novedad, algún valor, a la vasta bibliografía crítica ya existente en torno a José Angel Valente, una de las voces más singulares de la poesía española contemporánea.

**PRIMERA PARTE: ASPECTOS TEORICOS  
E HISTORIOGRAFICOS GENERALES**

**EL SUJETO DE LA ESCRITURA: RECORRIDOS DE UN  
CONCEPTO PROBLEMÁTICO.**

*¿Quién escribe? ¿Quién habla en un poema?  
¿Quién narra en una novela? ¿Quién es ese yo de  
las autobiografías? ¿Quién cuenta un cuento?  
¿Quiénes conversan en esa imaginada pieza de  
de tres paredes? ¿Qué voz, activa o pasiva,  
habla, narra, cuenta, charla, instruye, se  
deja ver escrita? ¿Quién es ese ventrílocuo  
oculto que habla en este mismo momento por  
mi boca o -más bien- por mis dedos?*

*La pluma, por supuesto, a primera vista  
o de primera mano anoche. O la máquina de escribir  
ahora en la mañana. Una segunda mirada sonora,  
escuchar otra vez ese silencio, nos revelaría  
-a mí en este instante, a ti, lector, enseguida-  
que esa voz inaudita, ese escribano invisible, es  
el lenguaje.*

*Peró la última duda es también la primera: ¿de  
qué voz original es el lenguaje el eco?*

Guillermo Cabrera Infante

**1. ALGUNAS PREGUNTAS**

La categoría de "sujeto" constituye uno de los principios fundamentales, por su fuerza cohesiva, de la configuración del texto como acto semiótico y, por lo mismo, nos permite conectar la práctica escrituraria con los restantes discursos culturales de una época y de una sociedad, descubrir imaginarios estéticos y formaciones ideológicas subyacentes, y, en fin, todos aquellos "mundos posibles"<sup>1</sup> por

---

<sup>1</sup>. El concepto de "mundo posible", emergente de las teorizaciones respecto de la "referencia" en literatura, describe una amplia trayectoria desde Leibniz (que lo pensó, desde ejemplos extraídos de la ficción literaria, como alternativa ante lo factual, para explicar la categoría lógica de la posibilidad) hasta, por ejemplo, L. Dolezel. Este último opera a partir de una crítica a los modelos construidos sobre la base de un único universo factual, al que se contrapondría un universo ficcional, derivadas de las especulaciones leibnizianas. Su desafío consiste en pensar, como lo interpreta Pozuelo Yvancos "una semántica de la ficcionalidad radicalmente diferente [...] que pueda explicar el concepto de particulares ficcionales" dentro del mismo

los cuales los textos articulan y modelizan simbólicamente lo real.

El de sujeto es un concepto espeso, adensado, constituido por dos líneas de fuerza complementarias: por un lado, la noción involucra necesariamente otros elementos del proceso. Además de la complejidad y quizás de la improcedencia<sup>2</sup> que supone la pregunta "¿quién/quienes habla/n en un poema?", que la teoría intenta resolver con mayor o menor felicidad, se ven involucrados en este desbrozamiento teórico el problema de la referencia (¿qué dice?)<sup>3</sup> y el del destinatario: ¿a quién?<sup>4</sup> La otra línea adensa la dificultad porque, ante otras posibles preguntas ("¿dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo?"), es preciso continuamente circunscribirlo, delimitarlo, definirlo. ¿Es simplemente un signo que da cuenta de su propia fuga, una

---

universo literario: *"La literatura representa no «ideas» o universales sino individuos concretos en sus crono-topos, particulares criaturas de ficción... Los mundos ficcionales literarios tienen para Dolezel una especificidad al ser corporeizados en los textos literarios."* Cfr. José María Pozuelo Yvancos. Poética de la ficción. Madrid: Síntesis, 1993: pp. 133 y ss.

<sup>2</sup>. Darle a una subjetividad textual un "habla", hacerla agente de un "acto de habla", atribuirle un deíctico personal como "quién"... ¿no es sino hipostasiar una persona real? Pero... ¿cómo formular esta pregunta prescindiendo de este efecto tan incorporado a nuestra percepción literaria e incluso teórica?

<sup>3</sup>. Entendemos en principio la "referencia" como una operación constructiva del discurso y, por lo tanto, el resultado y efecto de esa operación, enteramente modelizante, autoriza el ingreso -siempre mediado- del "contexto" en el texto.

<sup>4</sup>. Cuando pensamos en el destinatario de ese acto de habla particular tenemos en cuenta tanto al objeto interno de dicha locución, interlocutor potencial o efectivo dentro de la ficción misma, cuanto al lector "posible", reconstruible a partir de la enciclopedia tramada por el texto.

prosopopeya (Paul de Man),<sup>5</sup> la marca de una ausencia (Derrida)?<sup>6</sup> ¿O esta ficción atrapa inevitablemente, en su red semiótica, a los sujetos reales, creando y haciendo presentes cuerpos, cuerpos históricos, sociales, culturales, genéricos, que reclaman mucho más que ser designados, simplemente, como desplazamientos del lenguaje, signos verbales autorreferentes o resultados arbitrarios de unas palabras?

## 2. GUÍA SUSCINTA PARA EL VIAJE

"No hay sujeto absoluto", dice Michel Foucault. El sujeto

---

<sup>5</sup>. En general, y aunque no es un aspecto del problema que trataremos aquí en su especificidad, los estudios sobre autobiografía, al explorar justamente ese espacio de tránsito en que se ubica dicho género, convencionalmente posicionado entre la ficción y la realidad, aportan reflexiones interesantes para dar cuenta de la condición del sujeto de/en la escritura. En su artículo "La autobiografía como desfiguración", Paul de Man insiste en el carácter "tropológico" del sujeto autobiográfico que extiende, por su parte, a todo sujeto textual. La figura más exacta en esta relación de sustitución es, para el autor, la prosopopeya. Citamos al respecto las palabras finales del mencionado artículo: *"En cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y el sentido de un mundo que sólo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento. La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y la voz) desposee y desfigura en la misma medida que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada"*. Cfr. en Angel Loureiro (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Barcelona: Anthropos, Colección Suplementos, 1991.

<sup>6</sup>. "Ausencia -nos dice el autor- como una modificación continua, una extenuación progresiva de la presencia [...], operación de suplementación [que] no es exhibida como ruptura de presencia sino como reparación y modificación continua, homogénea de la presencia en la representación". Cfr. Jacques Derrida, "Firma, acontecimiento, contexto", en Márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra, 1989: 347-342.

es una construcción epistemológica, y, en este sentido, cada disciplina, cada práctica discursiva o científica, diseña su concepto de "sujeto". El literario es tan sólo uno de ellos, y, en principio, nuestra exigencia debe situarse en develar cómo opera esa construcción a la que llamamos "sujeto" en literatura.

En este sentido, la historia del sujeto en la literatura (que es la historia, en realidad, de la teoría literaria de parte del siglo XIX y de todo el siglo XX) puede leerse, tal vez con mayor transparencia, en la historia de una de sus figuraciones posibles: la de "personaje", cristalización más acabada de la subjetividad en el discurso narrativo y dramático.<sup>7</sup> Todavía hoy punto central del debate teórico, esta categoría recibe los impactos de la discusión permanente en torno a los límites (estrechos o extensos) dentro o fuera de los cuales deben estudiarse los textos literarios.

Así lo entiende José María Díez-Borque, cuando, estudiando la noción de "personaje", sintetiza con lucidez

---

<sup>7</sup>. En lo que a poesía respecta, el concepto de "personaje poético" se halla relacionado estrechamente con una de las formas del "correlato objetivo" formulado por Eliot y que deriva en este caso particular, nos parece, en la figura del "monólogo dramático". Según Eliot, "el único modo de expresar una emoción en forma de arte es encontrando un «correlativo objetivo»; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción particular" (Cfr. T.S. Eliot, "Hamlet", en Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión. Bs. As.: Emecé, 1944. Por su parte, Juana Sabadell, recogiendo opiniones de distintos autores, define la forma "monólogo dramático" como el procedimiento por el cual "el poeta da voz y crea un personaje para mostrar los hechos desde dentro, es decir, para producir un efecto de inmediatez y objetividad manteniéndose, a la vez, distante" (Cfr. Juana Sabadell Nieto, "El monólogo dramático entre la lírica y la ficción", en Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura, 2, (1991): 178).

esta travesía, apoyándose en una curva de teorizaciones que van desde Todorov y Ducrot al semiólogo teatral Patrice Pavis. Según Díez-Borque, la crítica formalista y estructuralista nos habla, y con razón,

*"de la imposibilidad de establecer la equiparación «personaje»-«persona», de modo que su análisis no puede reducirse ni al punto de vista, ni a sus atributos, ni a su psicología. Pero el problema nace, como muy bien dice Pavis, del efecto persona, del efecto realidad, ya que el «personaje» lleva en sí los signos de configuración propios del sujeto humano [...] Parece inevitable que el receptor proyecte la imagen que recibe del personaje sobre sus experiencias vivenciales, sobre sus conceptos de padre, rey, mujer..."*<sup>8</sup>

Los inmanentistas pretenden escapar de este espejismo proponiendo vías de análisis del personaje dentro de la dinámica estructural del texto. En esta línea, surge, por ejemplo, el concepto greimasiano de "actante", que transparenta la primacía de la "función" como modo de tipologizar asépticamente esta problemática categoría. En opinión de Díez-Borque, si resulta obvio que tales clasificaciones, en aras de una consideración inmanente y funcional, conducen a una limitación en el estudio del personaje, también resulta impertinente la equiparación

---

<sup>8</sup>. Cfr. José María Díez-Borque, "Notas sobre la crítica para un estudio del personaje de la comedia española del Siglo de Oro", en Carlos Castilla del Pino (comp.). Teoría del personaje. Madrid: Alianza, 1989: 97-120.

1)

¿Quién escribe? ¿Quién habla en un poema? ¿Quién narra en una novela? ¿Quién es ese yo de las autobiografías? ¿Quién cuenta un cuento? ¿Quiénes conversan en esa imaginada pieza de tres paredes? Qué voz, activa o pasiva, narra, cuenta, charla, instruye, se deja ver escrita? ¿Quién es ese ventrílocuo oculto que habla en este mismo momento por mi boca o -más bien- por mis dedos?

La pluma, por supuesto, a primera vista o de primera mano anoche. O la máquina de escribir ahora en la mañana. Una segunda mirada sonora, escuchar otra vez ese silencio, nos revelaría -a mí en este instante, a ti, lector, enseguida- que esa voz inaudita, que ese escribano invisible, es el lenguaje.

Pero la última duda es también la primera: ¿de qué voz original es el lenguaje el eco?

Guillermo Cabrera Infante

2) Primer poema

(de Poemas a Lázaro, 1960)

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

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

[...]

Poeta, oh no,  
sujeto de una vieja impudicia:  
mi historia debe ser olvidada,

mezclada en la suma total  
que la hará verdadera.  
Para vivir así,  
para ser así anónimamente  
reavivada y cambiada,  
para que el canto, al fin,  
libre de la aquejada  
mano, sea sólo poder,  
poder que brote puro  
como un gallo en la noche,  
como en la noche, súbito,  
un gallo rompe a ciegas  
el escuadrón compacto de las sombras.

personaje-persona, que opera también por reduccionismo, violentando el estatuto mediador propio de la práctica literaria. El autor no propone en su artículo una solución, pero basta, nos parece, con su señalamiento del problema, que apunta, en cuanto a la noción de "sujeto" en la literatura, a una encrucijada en la cual hay que encontrar un tercer camino: en efecto, la falacia biográfica ("efecto de verdad"), ha originado otra falacia: la asfixia de la "ficción/función" (entendida como "pura invención"), a partir de la cual la crítica literaria tiende a caer, peligrosamente, en una zona aséptica, de poéticas sin políticas, tan falaz como la primera.<sup>9</sup>

La pregunta que nos seguimos haciendo es ¿cómo elaborar una teoría del sujeto y conceptos operativos para su análisis que, capitalizando los aportes de la lingüística y las corrientes inmanentistas derivadas de ésta nos permita, con una vuelta de tuerca más, encontrar una noción de "sujeto" que trascienda la "cárcel de la ficción" y dé cuenta de los procesos históricos, culturales, sociales, en los que esa voz se inscribe y a los que inscribe? Debe ser posible dejar de pensar el concepto de "ficción" como "pura invención" en una hermenéutica que incorpore, también con categorías más o menos formalizables, el contexto en el texto.

---

<sup>9</sup>. Estos dilemas parecen también haber preocupado a sociocríticos destacados como Edmond Cros, quien, en su teoría y su práctica crítica, ha tratado de conjugar las por él definidas "nociones operativas...regidas por la escritura" (en lo referente a las categorías de "narrador" y "personaje") con el ineludible "trazado ideológico de esa[s] ilusion[es] de lectura" (Cfr. Edmond Cros, "Relato y personaje como categorías textuales", en Literatura, ideología y sociedad. Madrid: Gredos, 1986: 142 y ss.).

### 3. DESBORDES IMPERTINENTES

Comencemos abordando la cuestión por el camino de la historia literaria. Si el "sujeto" es, básicamente, un discurso históricamente situable donde confluyen imaginarios diversos de una época y de una sociedad, debemos preguntarnos, ahora, por el origen de algunas figuras de sujeto que modelizan la literatura desde los comienzos de la modernidad, o desde las formaciones culturales que la prepararon.

En su análisis de este concepto en su ensayo sobre las vanguardias argentinas, Francine Masiello argumenta que *"las teorías pos-estructuralistas aparecen como un desafío a los supuestos del humanismo clásico y a la filosofía idealista que lo fundamentó"*<sup>10</sup>. Si, en la teoría estética hegeliana, como interpreta Abbagnano, *"el objeto no es ya una realidad externa e independiente, porque es la manifestación del concepto, esto es, de la subjetividad misma"*,<sup>11</sup> en la institución literaria tradicional *"el hombre era considerado como origen de toda significación y controlaba la totalidad del texto, [limitado] [...] para siempre, a la única voluntad del autor"* (Masiello, 16). Esto conlleva el surgimiento de una subjetividad textual unificada, hegemónica y autoritaria, que dispone excluyentemente de las redes de sentido planteadas por el texto. El mundo externo, lo "otro" no serían para el sujeto

---

<sup>10</sup>. Cfr. Francine Masiello, "Introducción. 1. La «vanguardia» literaria: Boedo y Florida", en Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia. Bs. As.: Hachette, 1986: 11 y ss.

<sup>11</sup>. Cfr. Nicola Abbagnano, "Capítulo IV. Hegel", en Historia de la Filosofía. Barcelona: Montaner y Simón, 1955: pp.495.

sino la escenificación des-agregada pero coherente de esa identidad unívoca. De algún modo, esta figura es la que diseña el mapa de los discursos culturales de la "modernidad" literaria, que, en el caso particular de España, se extiende desde el modernismo hasta (inclusive) la vanguardia del 27. Esta discursividad "moderna" constituye un paradigma, que, como lo entiende Laura Scarano, se diseña a partir de "tres matrices: concepción trascendentalista del arte, ideología carismática del artista y autonomía de la obra, con la consecuente postulación de un lector minoritario y la desvinculación de la praxis artística con respecto a la praxis vital".<sup>12</sup> De las matrices mencionadas, las dos primeras tienen su arraigo en una poética anterior, la romántica, cuyo impacto en la formación del concepto de "sujeto" pervive hasta la actualidad, específicamente en el ámbito de la producción y de la crítica en torno al género poético.

El siglo pasado asiste, con el Romanticismo, a la explosión del concepto de "yo" y al intento de explicar, por medio de este concepto, la totalidad de lo real. Este faro centripeto, discurso historizable entre tantas otras posibles formas de construir la subjetividad, es analizado por Susan Kirkpatrick en su libro sobre las escritoras del Romanticismo español. Allí la autora retoma la noción de "revolución cultural" con la que Friedrich Jameson analiza los profundos cambios sociales de fines del siglo XVIII, e intenta dar

---

<sup>12</sup>, Cfr. Laura Scarano, "Introducción. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española", en Scarano, Romano, Ferrari. La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española. Bs.As.: Biblos, 1994: 22.

cuenta de esta subjetividad diversa que, mediante el giro de lo "público" a lo "privado" (tanto en la organización de la familia como comunidad como en las creencias religiosas y las nuevas formas del trabajo) introduce la clase burguesa. El discurso literario, en este sentido, no sería sino una práctica específica que modeliza, a través del "yo" (específicamente del "yo" poético), este imaginario burgués:

*"La función del Romanticismo en la formación de la cultura burguesa fue [...] representar la subjetividad como «yo» individual, en una forma y un contenido que permitieran a los lectores interpretar su experiencia inmediata y concreta desde el punto de vista que distinguía el sujeto que percibe y desea del mundo físico y social que lo rodea".<sup>13</sup>*

En la misma introducción a su estudio remarca la existencia de una ley clave dentro del programa romántico. Esta ley consiste en la analogía entre el arte y la experiencia vital (luego cuidadosamente evitada por las poéticas inmediatas posteriores), que nos lleva a pensar directamente en otra analogía: la identidad entre vida y escritura, entre "autor" y "sujeto poético". Identidad que, como sabemos, ha originado en la operación crítica la llamada "falacia biográfica", que intenta reponer en cada signo del texto un acto empírico y lo decodifica como un gesto

---

<sup>13</sup> Cfr. Susan Kirkpatrick. Las románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850). Madrid: Cátedra, 1991.

autobiográfico indirecto o implícito. A ello ha contribuido asimismo, como esbozamos antes, la figura de autor característica del Romanticismo, el mito del "genio" y los poderes demiúrgicos de su imaginación, que ha dotado a la instancia productiva -inclusive hasta la vanguardia, en el caso español- de una jerarquía y un protagonismo excluyentes en la producción de sentido de los textos.<sup>14</sup>

Si bien los estudios sobre ficcionalidad en el discurso, a los que a continuación aludiremos, han reclamado una y otra vez la independencia del "sujeto textual" de cualquier tipo de residuo extratextual (incluyendo los referentes a la instancia de producción misma), la cuestión sigue sin resolverse respecto del sujeto "poético" o "lírico", específicamente.

En un ya canónico ensayo, Walter Mignolo establece la diferencia entre "rol textual" y "rol social" del poeta, diferencia que, en cierta práctica crítica e incluso en el saber común, reconoce límites en extremo borrosos:

*"La estrecha relación que la lírica, en oposición a la narrativa, guarda entre la imagen textual y la imagen social del poeta [...] tiene en el interior del enunciado una relación paralela [...] Al evitar la*

---

<sup>14</sup> Este mito del origen se acompaña, según Jauss, de otros mitos complementarios. En su análisis histórico de la noción de "lector", afirma que "al concepto clásico de obra de arte autónoma le corresponde la contemplación en soledad como comportamiento paradigmático del receptor [...] El carácter artístico de la obra es exhibido con valores estéticos como perfección, forma como totalidad, [etc.]". Cfr. Hans Jauss, "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en José A. Mayoral (ed.). Estética de la recepción. Madrid: Arco, 1987, p. 73.

narratividad o reducirla al mínimo, la enunciación lírica privilegia el plano del «discurso» en oposición al plano de la «historia» (privilegiado por la narrativa) y, en consecuencia, acentúa la sensación de que estamos frente a un acto de habla y no frente a personas y acciones. La lírica estrecha la distancia entre enunciación y enunciado [...] De esta manera, la figura o la imagen textual del poeta no sólo se confunde con su imagen social (por ejemplo, el autor), sino que no hay distinción tan clara entre la imagen del poeta que enuncia y el que actúa, en oposición a la clara distinción que hacemos entre el narrador que cuenta y el personaje que actúa".<sup>15</sup>

En el mismo artículo, Mignolo agrega una observación que nos parece fundamental: "La razón de esta intuición no parece provenir, sin embargo, de la estructura del lenguaje, sino de la configuración de la institución literaria misma. El rol social correspondiente a la institución es el del poeta, y también lo es el rol textual" (133). Este "desborde" (surgido de pactos y convenciones históricas entre los productores y los consumidores del género) es claramente percibido en ciertas prácticas críticas sobre poesía (a través de frases modélicas como "aquí el poeta expresa el dolor por la pérdida de su amada") o en la enciclopedia del hombre común.<sup>16</sup> Pero

---

<sup>15</sup> Cfr. Walter Mignolo, "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", Revista Iberoamericana, 118-119, (enero-junio 1982), pp. 131-148.

<sup>16</sup> La escritura poética es una práctica común, por ejemplo, en el mundo de los adolescentes, y da cuenta de diversos "despertares" neorrománticos: el amor, la amistad, los ideales.

no es sólo en estos lugares, como veremos, donde se actualiza esta percepción.

#### 4. EL YO DE LA LINGÜÍSTICA: DEL PROHOMBRE AL PRONOMBRE.

Frente a la falacia biográfica y sus excesos interpretativos, la formalización de la lingüística como ciencia y la determinación del lenguaje como un objeto delimitable de esa misma ciencia han permitido una lectura restrictiva, acotada, de este "yo". Benveniste, desde el análisis del discurso, apoyado en la lingüística de la enunciación, nos asegura que *"a través del lenguaje el hombre se constituye como sujeto, porque sólo el lenguaje establece [...] el concepto de ego; [...] el yo no puede ser definido más que en términos de locución, no en términos de objetos, como lo es el signo nominal"*.<sup>17</sup> En la misma línea Provost-Chaveau afirma que *"el enunciado concebido como objeto-evento, totalidad exterior al sujeto hablante que lo ha producido, es sustituido por el enunciado-objeto fabricado en el que el*

---

La experiencia nos demuestra que, en su mayoría, estos textos quieren dar cuenta de un "yo" real que desea "expresarse" en la escritura. Aún hoy, en las escuelas medias, suele definirse el género poético como la "expresión de los sentimientos del autor", lo cual encasilla la poesía como el espejo de un "yo" que siempre desbordará su pronominalidad, su funcionamiento como lenguaje. La misma observación puede aplicarse al examinar algunas participaciones de ciudadanos comunes en concursos literarios de menor importancia. De este modo, la poesía, para estos grupos, deja de ser un género de ficción para entrar en la amplia gama de los géneros autobiográficos; de corte intimista, como la carta, el diario íntimo, la confesión, algunos de ellos muy cultivados, por lo demás, por los más jóvenes.

<sup>17</sup> Cfr. Emile Benveniste. Problemas de lingüística general. México: Siglo XXI, pp. 175.

*sujeto hablante se inscribe permanentemente en el interior de su propio discurso*".<sup>18</sup>

Es el acto de enunciación el que constituye, entonces, dos "sujetos" otros del autor, o del locutor empírico: el de la "enunciación", disparador de ese mismo acto (entendido como consciencia estratégica del texto),<sup>19</sup> y el del "enunciado", inscripto como tal en el discurso. Este sustancial desplazamiento, que implica el reconocimiento de una subjetividad formalizable, construida en y por el lenguaje (Lacan lo pensará así en su teoría psicoanalítica), nos permite hablar, en una primera instancia, de un sujeto otro distinto del "autor", ese mito del origen, emergiendo con el lenguaje y, por lo tanto, modelizado por él. Este "yo" que "dice" dentro del texto (o que "habla" oblicuamente a través de sus máscaras) es un "modelo", una "versión" de subjetividad, describible y verificable de los bordes del texto hacia adentro y que atañe, virtualmente, a cada discurso. En todos los casos, ya no es éste el origen atemporal e inamovible de la obra, sino una construcción del

---

<sup>18</sup> Cfr. Provost-Cheveau, citado por Catherine Kerbrat-Orecchioni. La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje. Bs. As.: Hachette.

<sup>19</sup> El giro "sujeto de la enunciación", de Ducrot, ha tenido lecturas encontradas. Nosotros optamos, con Lozano, Peña Marín y Abril, por definirlo como el "responsable del conjunto de operaciones puestas en marcha a lo largo del texto", es decir, el agente del acto enunciativo, instalado en un lugar semiótico de mediación entre el autor real y el enunciado propiamente dicho: "Este principio representante, cuya imagen reconstruimos al final del recorrido textual, [...] en términos teóricos y metodológicos, no se confunde con el sujeto empírico (emisor, autor...) que efectivamente haya producido el texto." Cfr. Jorge Lozano, Cristina Peña Marín y Gonzalo Abril, "Sujeto, espacio y tiempo en el discurso", en Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual. Madrid: Cátedra, 1989.

lenguaje, un producto él mismo, virtualmente de-construible, es decir, susceptible de generar su propia desaparición.<sup>20</sup>

##### 5. DEL PARADIGMA BIOGRAFISTA AL PARADIGMA FICCIONAL

A partir de estas especulaciones, el problema de la ficción (y con él, el de la ficción-sujeto) se convirtió, durante las dos últimas décadas, en un debate importante de la teoría literaria. José Ma. Pozuelo Yvancos analiza este nuevo centro de fuerza de los estudios teóricos a partir de lo que considera la conformación de un nuevo paradigma, que *"sustituye una poética del mensaje-texto por una poética de la comunicación literaria"*.<sup>21</sup> En el mismo artículo, Pozuelo reflexiona acerca de las zonas de las teorías y de los textos irradiadas por este debate: lo que él mismo denomina, tal vez algo radicalmente, "ontología literaria"; en segundo lugar, el estatuto pragmático de la literatura, es decir, las condiciones de producción, circulación y consumo de los textos; finalmente, las estrategias de organización textual, atinentes a la retórica y a los géneros literarios. De uno u otro modo, en su opinión, las teorías de la ficcionalidad

---

<sup>20</sup> El mismo Mignolo, en el artículo citado, da cuenta de estas operaciones en la poética de la vanguardia. En igual sentido opina Francine Massiello respecto de las poéticas y discursos del posestructuralismo, en el libro mencionado (16). La pregunta que nos hacemos, sin embargo, es la siguiente: ¿es homologable la desaparición del "yo" a la desaparición del "sujeto"? ¿puede pensarse un "hablar" autoengendrante, sin una "subjetividad" (cualquiera sea ella) que lo haga nacer?

<sup>21</sup>. Cfr. José Ma. Pozuelo Yvancos, "La teoría literaria reencuentra la ficción", *Insula*, 552, (diciembre 1992): pp. 11-13.

contemporáneas (la filosofía analítica en la que deriva la teoría de los "actos de habla" y las teorías de la ficcionalidad del discurso, entre otras) trabajan sobre estas zonas de modo diverso, y, como veremos, polémico. En estas revisiones, aparece una y otra vez problematizado el concepto de sujeto literario y, en especial, el de sujeto poético.

La teoría de los "actos de habla", de base fregiana, había partido de la consideración de los textos literarios atendiendo a su carácter no denotativo, en contraste con los discursos naturales, susceptibles de ser interrogados, por lo mismo, desde la oposición verdadero/falso. En este sentido, las condiciones "performativas" de cualquier acto de habla común se mantienen suspendidas en todo texto de ficción. Para los teóricos de esta línea la literatura, y entonces el sujeto dentro de ella, se inscriben en el campo de lo "indirecto", lo "decolorado", lo "fingido", frente a los discursos "serios" emergentes del campo "referencial".<sup>22</sup>

Pero autores como Ohmann, por ejemplo, avanzan sobre algunas hipótesis apenas subrayadas por Austin, quien, sobreponiéndose sobre un primer y dominante impulso desviacionista (en consonancia con lo dicho líneas arriba), concede que la literatura podría ser también una imagen o representación de un hablar. Ohmann concede, con los teóricos de la *speech acts*, que una obra literaria, "carece de las fuerzas ilocutivas que le corresponderían en condiciones

---

<sup>22</sup>. Un estudio pormenorizado del trayecto especulativo de estas teorías puede verse en Pozuelo Yvancos, 1993: 83 y ss.

normales"<sup>23</sup> Pero en un momento de su reflexión (llevando al extremo el gesto más tardío del autor de How to do things with words?), se desprende de la tradicional operatoria contrastiva de su escuela e intenta una definición de lo literario desde su propio fuero normativo. De este modo, en el mismo artículo, y poniendo el acento en los pactos pragmáticos de la comunicación estética, agrega: "el escritor *finje* relatar un discurso y el lector acepta el fingimiento...Su fuerza ilocutiva es mimética...[e] intencionadamente imitativa" (28).

Dando un paso más adelante, la línea definida por Pozuelo como "teoría de la ficcionalidad en el discurso" (Mignolo, el mismo Pozuelo, Martínez Bonati), sostiene, con diferentes figuras conceptuales, que el autor *no finje hablar en serio, habla en serio*", (Pozuelo, 1992, 12) pero no es él quien habla sino una "fuente de lenguaje imaginario",<sup>24</sup> un "espacio

---

<sup>23</sup>. Cfr. Richard Ohmann, "Los actos de habla y la definición de literatura", en J.A. Mayoral (comp.). Pragmática de la comunicación literaria. Madrid: Arco, 1987: pp.28.

<sup>24</sup> "Mi planteamiento es básicamente diferente: las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas: son afirmaciones, tienen objeto de referencia, son verdaderas o falsas. Pero: no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario. Porque son ficticias y parten de un mundo ficticio, pueden tener, además de las propiedades comunes a toda frase, propiedades fantásticas. Por eso es natural en ellas lo que sería ilegítimo en el discurso real...Las frases ficcionales no difieren de las reales en la naturaleza y estructura del "speech act" a que pertenecen, ni en su función lógica, sino en su *status ontico*" (63) El autor "no está fingiendo escribir o hablar sino imaginando, entre otras cosas, un discurso ajeno y ficticio, y anotando el texto correspondiente a ese discurso puramente imaginario para que un lector pueda reimaginario. El acto de escribir ficciones no es un "acto de habla" ni auténtico

enunciativo emergido en/con la "semantización literaria",<sup>25</sup> que involucraría también, para Pozuelo Yvancos, como veremos, al sujeto de la lírica. En esta contexto, Bárbara Herrstein Smith establece la distancia entre "sucesos verbales" (enunciados naturales) y "estructuras lingüísticas" (enunciados de ficción) y retoma el concepto de "representación del habla" para los géneros de ficción: lo que se imita no es la realidad, sino el habla, la enunciación humana, de modo que, deducimos, ese sujeto-que-habla es una "representación", a su vez; de un "locutor".<sup>26</sup> Gerard Genette por su parte, se basa en la hipótesis searleana en su consideración de la literatura como acto de habla "fingido", para polemizar luego con ella. Para Genette, en el pacto ficcional (la conocida "regla F" de Schmidt),<sup>27</sup> estos

---

ni fingido." Cfr. Félix Martínez Bonati, "El acto de escribir ficciones", en La Ficción Narrativa (su lógica y ontología). Murcia: Universidad de Murcia, 1982: 61-69.

<sup>25</sup>. Para Mignolo la convención de ficcionalidad en el nivel de la enunciación consiste "en un doble acto de lenguaje, uno ficcional y otro verdadero. O, mejor aún, uno ficcionalmente verdadero; el otro, verdaderamente ficcional". Cfr. Walter Mignolo, "Sobre las condiciones de la ficción literaria", Escritura, VI, 12, (julio-diciembre 1981): pp. 263-280.

<sup>26</sup>. Cfr. Barbara Herrstein Smith. Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje. Madrid: Visor, 1993: pp.40 y ss.

<sup>27</sup>. En su comportamiento pragmático, la regla "F" "estipula que para todos los participantes en la comunicación estética rige la instrucción de actuar tendiente a obtener de ellos que de entrada no juzguen los objetos de comunicación interpretables referencialmente [...] El productor de objetos de comunicación estética fictiviza su papel mediante una separación conciente de las instancias «persona real» y «papel adoptado».[...] Esta fictivización del papel del productor debe ser reconocida por el receptor para que la comunicación se lleve a cabo con éxito". Para Schmidt, el cumplimiento del pacto exige otro tanto del receptor. Cfr. Sigfried Schmidt, "La comunicación literaria", en Mayoral: pp. 198-212.

supuestos actos "fingidos" se transforman en actos ilocutivos, enunciados serios dentro del mundo ficcional: "*Los géneros de ficción son aserciones fingidas [...] que disimulan, en tanto actos de lenguaje indirectos, actos ficcionales que son ellos mismos, por ser actos de lenguaje sui speciei, por definición, serios*".<sup>28</sup>

De modo integrador, y de acuerdo con las reflexiones citadas, estos autores parecen superar, en su teorizaciones, la dicotomía ortodoxa de los pensadores de la *speech acts* para trabajar de las fronteras de la literatura hacia adentro, considerando como eje de su especulación el verosímil ficcional con su legalidad específica. Como consecuencia, y en lo que respecta al "sujeto" de la literatura, este trabajo intrínseco reniega de la condición falsamente "falsa" de éste y apuesta enteramente a su naturaleza "ficcional". Naturaleza que se constituye y opera como el resultado de una mimesis independizada de toda necesidad de verificación con lo real. Lo cual, por su parte, parece traer otros problemas.

## 6. SUJETO POÉTICO Y FICCIÓN: UNA DISCUSIÓN INACABADA

El fatigoso recorrido recién efectuado ha intentado recoger, de modo sumario, las especulaciones en torno a los problemas de la "ficcionalidad" en literatura, en el que muchos de los autores citados parecen, desde distintos marcos teóricos, coincidir en la superficie. Este recorrido, sin

---

<sup>28</sup>. Cfr. Gerard Génette. Ficción y dicción. Barcelona: Lumen, 1993: p.53 y ss.

embargo, presenta sus escollos al tratar específicamente el concepto de "sujeto poético", abordado, también problemáticamente, en apartados anteriores.

El mismo Genette, en el libro aludido, realiza una distinción polémica: frente a los géneros de ficción (la novela, el drama), ubica la poesía dentro de lo que él llama géneros de acento en la "dicción" (formal, procedimental): "*Es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales*" (27). En esto coincide con Käte Hamburger, quien, al oponer enunciados de realidad a enunciados ficcionales, circunscribe los segundos sólo al género narrativo y al drama ("*función mimético/ poética autoengendrante*" detrás de la cual "*el sujeto-origen desaparece*"),<sup>29</sup> dejando la poesía (y todo relato en primera persona) dentro de los enunciados de realidad, aunque "especial". Para Hamburger, en el poema lírico

*"el sujeto de la experiencia reemplaza [...] la intención por la inclusión de grados variables del objeto en sí mismo [...] El sujeto lírico no toma por contenidos de su enunciado el objeto de la experiencia pero sí la experiencia del objeto. [...] La experiencia puede ser fictiva en el sentido de invención, pero el sujeto de la experiencia y con él el sujeto de la*

---

<sup>29</sup>. Cfr. Käte Hamburger. Logique des genres littéraires. Traducido del alemán por Pierre Cardiot. Paris: Editions du Seuil, 1986: 238-258). La traducción es nuestra.

enunciación, el yo lírico, no puede ser más que real".(243)

De esta suerte de metamorfosis, que sitúa al sujeto poético en un limbo entre su condición "real" y "ficticia", se apropia por su parte Susana Reisz. En un controvertido artículo, dice, siguiendo a Todorov, que dada la imposibilidad de verificación con el extratexto, los enunciados líricos no son ni verdaderos ni ficticios, sino "autónomos". La poesía cobraría, en este sentido, un estatuto independiente entre la producción ficcional y la no ficcional, y su carácter sería, como ella misma señala, "indecidible". En el análisis de Reisz se distinguen enunciados ficcionales de "auténticos actos de habla del poeta". Esta segunda categorización se haría presente cuando "la situación interna de enunciación"<sup>30</sup> se homologue a la instancia enunciativa extratextual, empírica. Ahora bien, la pregunta que no formula ni resuelve la autora es ¿cómo verificar esa intersección absoluta de voces? Y, si seguimos a Enrique Pezzoni en su afirmación de que "la ficción aparece como el modo central de manifestación del sujeto [en todo lenguaje, en todo discurso]"<sup>31</sup> ¿cuál sería, en todo caso, la utilidad de esa verificación?.

Esta dificultad de superar el "efecto de verdad" que produce el sujeto poético en el campo de la recepción lectora y crítica (recordemos el ya citado Mignolo, 1982), parece no afectar las reflexiones de Herrstein Smith, quien, en el libro

---

<sup>30</sup>. Cfr. Susana Reiz de Rivarola, "¿Quién habla en el poema?", *Filología*, XX, (1985): pp.41-42

<sup>31</sup> Extraído de cuadernillos de clases impresos en la UBA y, por lo que sabemos, inéditos.

mencionado, le confiere una condición esencialmente ficcional. En su capítulo "La poesía como ficción", sostiene que "*como forma artística mimética, lo que un poema representa distintiva y característicamente no son imágenes, ideas, sentimientos, personajes, escenas, o mundos, sino discurso*"(41). Siguiendo esta línea especulativa, el sujeto, o mejor, el enunciador de esa discursividad sería, para retomar sus propias opiniones citadas más arriba, un "locutor" fictivizado, el resultado de unas operatorias textuales, separado de sus instancias empíricas de producción. Un sujeto, en definitiva, tan ficticio como el narrador o cualquiera de los personajes de la narrativa o el drama.

En esta línea, Pozuelo Yvancos, en su minucioso ensayo "Lirica e finzione. In margine a Charles Batteux", rastrea, por un lado, las razones de exclusión de la lírica de los géneros de ficción y, postula, por otro, la pertenencia incuestionable de esta práctica a dicha zona de la producción discursiva. Para Pozuelo, a la falta de rigor crítico y al retraso teórico respecto de los estudios sobre poesía, se suma el protagonismo del idealismo romántico, que, entre otros factores, ha obrado (tal como lo esbozamos anteriormente) en la "desficcionalización" del género: "*Toda esta corriente idealista [Pozuelo aquí liga en un mismo linaje Romanticismo, Croce, Vossler, estilística] ha divulgado en la teoría misma la relación expresivo-subjetivo-sentimental del poeta*"<sup>32</sup>. Por esto mismo, y con la intención de enhebrar un linaje

---

<sup>32</sup>. Cfr. José Ma. Pozuelo Yvancos, "Lirica e finzione. In margine a Ch. Batteux", Strumenti Critici, XV, I, (enero 1991), 63-93. La traducción es nuestra.

contrapuesto, donde poesía y ficción se hallan unidas (tal sus propias hipótesis y las de autores próximos como Martínez Bonati y García Berrío), recupera reflexiones de teóricos lejanos en el tiempo: así reaparecen el murciano Francisco Cascales (1617) y Ch. Batteux (1746). De este último Pozuelo cita una serie de especulaciones que sorprenden por su notable actualidad respecto de los debates vigentes, y que le sirven de autoridad para confirmar sus propios postulados. En su defensa a la refutación de sus teorías hecha por Johann Adolf Schlegel, Batteux afirmaba:

*"Yo he probado dos cosas: la primera, que los sentimientos pueden ser fingidos como las acciones; que en tanto parte de la naturaleza, pueden ser imitados como el resto.[...] La segunda, que todos los sentimientos expresados en la lírica, fingidos o verdaderos, deben ser subsumidos por las reglas de la imitación poética, es decir, que deben ser verosímiles, escogidos, sostenidos, tan perfectamente como pueden serlo en su género".*

(45)

Mímesis y póiesis: representación de la naturaleza (los "sentimientos" forman parte de lo real) y adecuación de esa representación a las formas de producción de sentido específicas del género. Mímesis y póiesis, es decir, ficción. La poesía, y los sujetos/voces/egos que la configuran, en opinión de estos autores, son discurso, construcciones del lenguaje. Como tales, no deben ser exiliadas de estos debates, que han tenido siempre a las tipologías textuales clásicas

(narrativa y drama) como protagonistas excluyentes.

## 7. MUERTE Y RESURRECCIÓN DE LA CARNE: DEL SIGNIFICANTE EN FUGA A LOS CUERPOS REENCONTRADOS

Ahora bien, saliendo de estas polémicas, ligadas más directamente a la lingüística de la enunciación y sus derivaciones teóricas en los estudios literarios, nos interesa presentar la importancia que, en la hermenéutica de la subjetividad, cobró otro protagonista fundamental de esta historia: el posestructuralismo.

Frente al mito romántico-burgués del origen, el estructuralismo había puesto en escena el unipersonal del texto. En este "texto", cada figura de la subjetividad se reducía a la presentación de una "función" dentro de la lógica de los hechos, en una gramática que prescindía abiertamente, para su lectura, del autor y de su contexto de producción. La obra se presentaba al lector y a sus críticos como un tejido perfectamente trabado y legible, donde cada elemento, por mínimo que fuera, podía ser explicado y encuadrado en una red integradora de sentido. De este modo nos hablaba un lejano Barthes en 1966: *"El arte no conoce el ruido (en el sentido informativo del término): es un sistema puro, no hay, jamás hubo en él, unidad perdida"*.<sup>33</sup>

Pero, tras el agotamiento del modelo (y de muchos otros

---

<sup>33</sup>. Cfr. Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en AAVV. [1966]. Análisis estructural del relato. Bs. As.: Tiempo Contemporáneo, 1970: pp. 17.

modelos) el signo, que armonizaba todos los desvíos en la metafísica de la presencia, deviene *gramma*, **significante**, efecto de la *differànce*. Nos dice Jacques Derrida:

*"En esta cadena abierta de la differànce [...] se inserta el motivo , el operador de generalidad llamado «diseminación» [que] no quiere decir nada en última instancia y no puede recogerse en una definición [...] porque la fuerza y la forma de su disrupción revientan el horizonte semántico. [...]. El suplemento y la turbulencia de una cierta ausencia marcan el límite del texto, prohíbe su formalización exhaustiva y clausurante o por lo menos la taxonomía saturante de sus temas, de su significado, de su querer-decir".<sup>34</sup>*

Esta nueva mirada teórica, que desdeña llamarse a sí misma "teoría", dibuja una lectura de la subjetividad que, en el sujeto textual como en la figura del autor, está signada por ese efecto de "diseminación". Así, Julia Kristeva, en su análisis de la poesía de Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, y enfrentada a la metafísica del sujeto unitario del pensamiento lógico, formula sus postulados en torno al sujeto textual: "sujeto en proceso" (des-constituido)<sup>35</sup> sujeto/"negativo", sujeto cero/"lógico", instancia producida e inmediatamente estallada en la dinámica indeterminada del significante, del

---

<sup>34</sup>. Cfr. Jacques Derrida, [1972] "Posiciones", en Posiciones (Entrevistas con Henri Rose, Julia Kristeva y otros. Valencia: Pre-textos, 1977:....

<sup>35</sup>. Cfr. Julia Kristeva, "El tema en cuestión. El lenguaje poético" , (s/r): pp. 262.

cual pasa a ser un mero dispositivo, paradójicamente derivado, y no derivador u origen de lo enunciado. Definido en el "espacio paragramático",

*"en ese otro espacio en que las leyes lógicas del habla son conmovidas, se disuelve el sujeto y en lugar del signo se instaura el choque de significantes que se anulan mutuamente, una operación de negatividad generalizada [...] que aniquila.[...] Un sujeto cerológico, un no-sujeto viene a asumir ese pensamiento que se anula"*<sup>36</sup>

El estallido del sujeto desborda también hacia la figura del autor, centro de gravitación medular en la producción de las discursividades hasta el estructuralismo y ahora reducido a la mera "relación entre las capas textuales mismas".<sup>37</sup> Otro Barthes, por su parte, decreta formalmente su "muerte" en el

---

<sup>36</sup>.Cfr. Julia Kristeva, "Poesía y negatividad", en Semiótica I. Madrid: Fundamentos, 1981: 89 y ss.

Esta noción de sujeto, desprendida de los trabajos citados de la autora y explorada con mayor detenimiento en libros como La revolución del lenguaje poético, parece constreñirse al campo de la escritura poética, o, mejor, a una serie histórica de esa escritura, correspondiente a la "modernidad literaria", que entiende básicamente el poema como un gesto desviante, desautomatizador, respecto del habla común. Los conceptos de "chora" semiótico, "espacio paragramático", "sujeto en proceso" y la estructura ortocomplementaria tomada de Dedekind podrían iluminar no el lenguaje poético (que la autora esencializa a partir de escrituras historizables como las de los autores que trata) sino un tipo particular de lenguaje poético, al cual nos referimos líneas arriba. En este sentido, las escrituras "sociales" o "de pretensión referencial" (Scarano), cuyo "verosímil pragmatizante" (Dalmaroni) es su principio constructivo de base, no serían, para Kristeva, poesía. Cfr. respectivamente Laura Scarano, "Aproximaciones a una poética figurativa (en torno a una teoría de la referencia)" en Scarano, Romano, Ferrari, 1994: pp. 29-55 y Miguel Dalmaroni, "Inestabilidad y reconfiguración del sujeto en los primeros textos de Juan Gelman", en Estudios de lírica contemporánea, 4, (1990): pp. 21-45.

<sup>37</sup>. Cfr. Jacques Derrida. La diseminación,

artículo sobre Sarrasine de Balzac, al postular, desde el principio, que

*"la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es el lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco -y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe".<sup>38</sup>*

Michel Foucault lo convierte en "función", pero su célebre artículo de 1968, nos parece que, al situar el problema dentro del campo cultural y social y al tratar de leer en él las tensiones de estos campos, supera el fundamentalismo de sus colegas para officiar de gozne entre la muerte del sujeto y su resurrección. Su estudio de los lugares históricos e institucionales donde esta función se ejerce como tal le permite llegar a conclusiones que superan, parafraseando a Vattimo, la "glorificación del significante"<sup>39</sup> y reintroducen el problema en la vasta y

---

<sup>38</sup>. Cfr. Roland Barthes, "La muerte del autor", en El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura. Barcelona: Paidós:pp. 3-71.

<sup>39</sup> Gianni Vattimo critica específicamente las lecturas nietzscheanas al calor de una dinámica "deseante" en el campo intelectual francés y opina, en la polémica filosófica establecida entre el "ser" y el "devenir" que "la propuesta teórica de Deleuze (en Diferencia y repetición, por ejemplo), comporta la «glorificación del simulacro», que se encuadra perfectamente en la línea de una absolutización de la apariencia que tiene en su base la atribución al devenir de los caracteres «fuertes», afirmativos, «imponentes» del ser, y no, en cambio, la asunción del devenir como único ser, que resultaría de tal modo despojado precisamente de sus connotaciones metafísicas y de alguna manera «despotenciadas». Cfr. Gianni Vattimo, "Nietzsche y el más allá del sujeto", en Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica. Barcelona: Paidós, 1992: pp. 38.

compleja red de la/s sociedad/es, la/s cultura/s, la/s ideología/s:

"...Se podría encontrar [en la función autor] una introducción al análisis histórico de los discursos. Quizá es tiempo de estudiar los discursos [...] en las modalidades de su existencia: los modos de circulación, de valorización, de apropiación de los discursos varían con cada cultura y se modifican en el interior de cada una"<sup>40</sup>

La definitiva resurrección del sujeto será propiciada, finalmente, por el retorno del "sentido" y de la "intención" como consciencia estratégica en la constitución de las textualidades. Los textos revelan ahora "proyectos de comunicación inmanente", ponen en acto una "previsión de intercambio comunicativo", más allá de los "proyectos contingentes" establecidos por las condiciones de su circulación y consumo.<sup>41</sup> El reingreso del "sentido", además, dispara el problema de la subjetividad hacia fuera de la pura "ficción" o la "ausencia", proponiendo lecturas críticas que se comprometen con la literatura en tanto práctica esencialmente social. Esto es, una actividad diferenciada en

---

En este sentido, para Vattimo, la mentada "deconstrucción" del sujeto de la posmodernidad no sería sino una re-construcción en otro lado, a la medida de un nuevo travestismo metafísico, el del "significante".

<sup>40</sup>. Cfr. Michel Foucault, "¿Qué es un autor?", en Revista Conjetural, 1, (agosto de 1984): 87-110.

<sup>41</sup>. Las citas son de Gianfranco Bettenini, "El giro pragmático en las semióticas de la representación", en AAVV. La crisis de la literariedad. Madrid: Taurus, 1987: pp. 164. En igual sentido opina Fernando Lázaro Carreter, "El poema lírico como signo", en el libro recién citado: pp. 79-97.

cuya producción simbolizante los procesos sociales, políticos, históricos, ideológicos, dejan de ser entelequias para convertirse en campos de lucha en constante reconfiguración.

En este sentido, es saludable el retorno a Bajtin, por la vía de lecturas alternativas/rectificativas a la de Julia Kristeva, que dominó la nuestra propia hasta hace algunos años. Así Iris Zavala y su grupo (entre quienes se destaca Miriam Díaz-Diocaretz) releen el concepto de "polifonía", que Kristeva, en su noción de "intertextualidad"<sup>42</sup> reducía a relaciones puramente textuales, en su definición autoengendradas. Desde una teoría de la diferencia y de la alteridad (son críticas enroladas en los estudios de género), ponen el acento en lo "dialógico, pero lo dialógico como voces auténticas, y no puramente voces textuales".<sup>43</sup> Estas reflexiones, que permiten pensar la "polifonía" ahora como "intersubjetividad",<sup>44</sup> lleva a la definición del sujeto en

---

<sup>42</sup>. Cfr. Julia Kristeva. Semiótica I, ya citado.

<sup>43</sup> Cfr. Iris Zavala, "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico", en Miriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala (coords.). Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana. I: teoría feminista: discursos y diferencias. Barcelona: Anthropos, 1993: pp 75.

<sup>44</sup>. Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano han notado también esta limitación, que atribuye al texto los roles del sujeto productor. En una línea opuesta a la kristeviana, coinciden con Zima, quien opina que "toda actividad intertextual adquiere un carácter intersubjetivo en la medida en que se trata siempre de sujetos colectivos y de su ideología, tal como se manifiestan en el plano textual [...]. Intertextualidad e intersubjetividad son inseparables y la primera debiera ser considerada como una manifestación de las relaciones entre grupos (entre intereses sociales) sobre el plano textual". Cfr. Zima..., citado en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Literatura/Sociedad. Bs. As.: Hachette: pp. 56-58.

literatura, como "socialidad deíctica",<sup>45</sup> en tanto se construye por su remisión a otras voces (a otros sujetos), apropiadas, reacentuadas, excluidas en el "fondo dialógico" del que habla Bajtin. Ahora bien, esta "socialidad deíctica" no es estable, unívoca, lineal, sino provisoria y relacional: el sujeto no es meramente una "ficción", mucho menos una "función" desteñida dentro del discurso, sino una "posición" (Zavala, 68 y ss.) cruzada por diferentes líneas de fuerza. Todo esto no significa que la construcción del sujeto en el discurso en tanto "posición" pueda pensarse deconstructivamente, en el sentido negativo de imagen azarosa o en fuga. Esta provisionalidad evita las metafísicas pero ejerce dentro de los textos operatorias significantes que remiten, siempre, a su "inscripción en los cuerpos".<sup>46</sup> Las posiciones de sujeto dan cuenta, entonces, de las ideologías (no de "la ideología"), de las identidades (no de "la identidad"), de los "loci de enunciación"<sup>47</sup> que condicionan los modos del decir y del simbolizar, siempre histórica y culturalmente diversificados.

---

<sup>45</sup> Cfr. Miriam Díaz-Diocaretz, "«La palabra no olvida de dónde vino». Para una poética dialógica de la diferencia", en Diocaretz-Zavala, 1993: 91.

<sup>46</sup> Cfr. Iris Zavala, "Mijail Vajtin: responsividad, sujeto, poética social y lo imaginario social", en Insula, 552, (diciembre de 1992): pp. 13.

<sup>47</sup> Cfr. Walter Mignolo, "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales", en Revista del CELEHIS, 4, 4/5, (1995): 265-290. El título del artículo, escrito en el ámbito especulativo de los "estudios culturales" cifra en parte su desarrollo, que opone a lo "posmoderno" (paradigma de superación de lo "moderno" configurado e irradiado por Europa y los Estados Unidos) lo "postcolonial" (paradigma que daría cuenta de la tardomodernidad en el Tercer Mundo).

Por este camino, es posible pensar en la existencia de sujeto/s textual/es cuyas voces se constituyan como tramas dialógicas de otras muchas voces: voces privadas y voces públicas, voces pretéritas y actuales, escritas y orales, cultas y populares, hegemónicas y subalternas. En este paisaje polifónico resulta impropio, como vemos, atenernos al "relato" del "sujeto" como instancia individual y estrictamente delimitada, por lo que debemos pensarlo en plural, tejido que a su vez pone en escena diferentes "imaginarios"<sup>46</sup>.

Estas voces (estos sujetos) establecen su lucha de poder en los discursos: son, siempre con Bajtin, "*vehículo de ideología(s)*". De modo que los lugares que ocupan en los textos y las relaciones de enfrentamiento y solidaridad que establecen entre sí no pueden ser nunca neutras, sino que están marcadas por una intención de revelación u ocultamiento

---

<sup>46</sup> Nos restringimos aquí a la utilización de la categoría de "imaginario social", uno de los conceptos operativos claves de la historia cultural, y lo entendemos como el "*vasto campo de representaciones colectivas en donde se articulan...ideas, imágenes, ritos y modos de acción*" (Cfr. Bronislaw Baczko, "*Imaginación social, imaginarios sociales*", en Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Bs. As: Nueva Visión: pp. 17). Esta producción simbólica, "*incesante y esencialmente indeterminada*" (Castoriadis), que anima la vida social a la cual "representa" y de ningún modo "refleja" ilusoriamente, debe pensarse siempre en plural, porque resulta imposible reducir la actividad colectiva imaginante a un único, homogéneo y coherente "imaginario". Existen, pues, "imaginarios", cruzados histórica y socialmente por los modos de producción simbólica específicos de cada grupo de clase, genérico, cultural, racial. Así como los actuales interrogantes de las ciencias sociales, han superado, como bien aclara Baczko, "*todo enfoque monodeterminista de la historia*" (25), el concepto de "imaginarios" desplaza desde hace tiempo el de la "*weltanschauung*" romántica, que pretende coagular en una única y compacta "visión del mundo" la heterogeneidad y permeabilidad de la imaginación colectiva respecto de su tiempo y de su entorno.

que lleva la lectura de los textos hacia afuera, es decir, hacia una ideología autoral determinada e históricamente constituida.

Una mirada "posicional" de la subjetividad en el discurso permite escapar del concepto de "ficción" como pura invención para adentrarnos en el concepto de "representación" en tanto operación simbolizante, no "creadora" (en un sentido individual y jerárquico), sino "mediadora" entre el mundo y múltiples formas de decirlo (y de vivirlo). De este modo, la encrucijada que inicialmente planteamos se resolvería, quizás, como sugiere Laura Scarano, al

*"recuperar el lugar de enunciación con su complejo universo de saberes y poderes. [Esto] nos permite resemantizar el concepto para nuestro provecho, pensar las travesías de la subjetividad anudada a su ubicación geo-cultural, sexual, racial, trascender el cerco lingüístico desde donde fue pensada sin negar su carácter primariamente verbal".<sup>49</sup>*

## 8. POST-SCRIPTUM: LA CRÍTICA DEL SUJETO Y EL SUJETO DE LA CRÍTICA

Llegados a este punto, nos parece entonces, que la categoría de "sujeto" nos lleva a las puertas de una pregunta crucial: ¿cuál es el sentido de la crítica, para qué sirve la

---

<sup>49</sup>. Cfr. Laura Scarano, "Travesías de la subjetividad: ficciones de sujeto/posiciones de sujeto", en Revista del CELEHIS, 6, 9, (1997): 13-31.

crítica?. Si, como dice irónicamente Miguel Dalmaroni, "todo es verbal, nada es real",<sup>50</sup> si las voces de los textos son simplemente construcciones lingüístico-ficcionales, ¿para qué sirve la crítica?. Por ello, consideramos decisivo realizar un movimiento que nos sitúe en un punto intermedio entre nuestra especificidad (donde cabría el concepto de "ficción", dijimos, como "representación", "modelización") y, digamos, una convicción ética, moral, que dé un sentido y una utilidad política a lo que hacemos. Esto significaría asumir nuestra tarea no como un juego del lenguaje, en el que también nosotros desaparecemos, sino recuperar en los textos las presencias reales, de nosotros y de los otros. Si, como asegura Beatriz Sarlo, "la historia no se hace a ciegas, ni es un proceso sin sujetos, ni un espacio donde la libertad está ausente", sería deseable, si no urgente, que dejásemos de ser "expertos" para poder, en alguna medida, en la medida de lo posible hoy, ser "intelectuales".<sup>51</sup> Y, en este sentido, nuestro concepto de "sujeto" de la literatura resulta una llave de acceso ineludible, que elegiremos perder o conservar. Si la conservamos, no podemos, ni debemos, dejar de

---

<sup>50</sup> Ampliamos sus reflexiones: "...Quien sólo sea capaz de analizar textualidades, parodias, semiosis, allegoresis, diégesis y tramas, imaginarios y fictividades, toponimias y topologías, pero no pueda decir por qué un libro o una práctica son buenos o malos, ni cómo su discurso o una práctica se ligan con la verdad de lo real y con el presente [...] serán profesores o profesionales, investigadores prolijamente categorizados e incentivados, pero no críticos". Cfr. Miguel Dalmaroni, "Todo es verbal, nada es real", en Paredón y después, 5, (octubre-noviembre-diciembre 1995): 20-21.

<sup>51</sup>. Cfr. Beatriz Sarlo, "Intelectuales", en Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Bs. As.: Ariel, 1994: pp. 190.

preguntarnos, junto con Cabrera Infante, como al principio de este capítulo: *"Pero la última duda es también la primera: ¿de qué voz original es el lenguaje el eco?"*.

## CAPITULO II PAISAJES DE UNA EPOCA:

## LA "PROMOCION" DE LOS SESENTA

"Lo que más nos une es que no nos parecemos en nada"

Claudio Rodríguez

## 1. PREVENCIÓNES LIMINARES

Estudiar la poética de José Angel Valente no exige situarlo, necesariamente, en un contexto "generacional", pero hacerlo significa subrayar la irreductibilidad de su escritura (en realidad, de cada escritura) y desmontar, entre otras cosas, una venerada y aún vigente operación historiográfica tan cara a la crítica española.

Si nos detenemos en las periodizaciones más corrientes de la historia literaria que nos ocupa, desde fines del siglo XIX encontraremos el agrupamiento de los diversos actores del campo intelectual bajo el rótulo de "generación":<sup>1</sup> las del

---

<sup>1</sup> En realidad este concepto nace con Cournot en 1872, cuando publica sus Considérations sur la marche des idées pero es reelaborado y popularizado por Julius Petersen en Alemania con Die literarischen Generationen de 1930 (Cfr. Wellek y Warren. Teoría literaria. Madrid: Gredos, 1974: pp. 320). En el ámbito español el criterio es retomado por Ortega, Laín Entralgo y Julián Marías, con algunas variantes. Según Debicki, Petersen "llegó a establecer ocho condiciones con las que determinar y definir las generaciones: herencia común, fecha de nacimiento, educación, diversos medios por los que establecen lazos comunitarios, experiencias comunes, liderazgo, un lenguaje generacional propio y el estancamiento de la generación previa" (tomado de J. Petersen. Filosofía de la ciencia literaria. México: FCE, 1946: pp. 164-68 y citada en Andrew Debicki [1982]. Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971. Madrid: Júcar, 1987: pp. 36).

98, el 14, el 27, el 36. Después de la Guerra Civil, continúa este criterio segmentativo combinado con otros de pretensión más laxa ("promoción", "grupo", "oleada", etc) pero de similar efecto neutralizador.

Todos conocemos las limitaciones de estos modos de leer las producciones simbólicas y los presupuestos de linealidad y sucesividad que engañosamente inscriben en la percepción lectora. Este capítulo no pretende seguir otra ruta que la propuesta por esta misma tradición periodizadora, pero advirtiendo los riesgos simplificadores que la misma entraña. Conceptos operativos como "generación" o incluso "promoción" no hacen sino poner entre paréntesis la heterogeneidad que lucha por instalarse en toda escritura, silenciando en consecuencia sus fisuras y contradicciones y demarcando autoritariamente campos de sentido que muy bien podrían fundarse en otro lugar.<sup>2</sup>

Una suerte de coartada para reparar los tajos profundos (y a veces insalvables) con que este criterio hiende arbitrariamente la serie literaria podría surgir a través de la configuración de "modelos" o "paradigmas"<sup>3</sup> (poéticos, en

---

<sup>2</sup> En otro sentido, argumenta Pedro Provencio: "*La verdadera vida independiente de una generación, si alguna tiene, comienza sólo después de la extinción de todos sus componentes. Mientras vive un poeta, su obra está abierta a los vientos internos y externos a ella misma [...] y todo encuadramiento la amenaza de esclerosis*". Cfr. Pedro Provencio, "El grupo poético de los años 50", en Cuadernos Hispanoamericanos, 503, (mayo 1992): 123.

<sup>3</sup>. El concepto de "paradigma" nos conduce a ciertos modos de pensar la historia de los cambios científicos que propone Thomas S. Kuhn en su clásico libro La estructura de las revoluciones científicas (México: FCE, 1978), originariamente escrito en 1962. Para Kuhn, un "paradigma" se conforma a partir de ciertos presupuestos teóricos generales, en que acuerda la comunidad

este caso). de larga duración, que contemplarían, dentro de sí, tendencias con mayor o menor grado de intersección y distancia.

Dentro de esta orientación, aunque sin formularlo explícitamente en estos términos, Carlos Bousoño ha intentado, con sus definiciones de "poesía contemporánea" y "poesía postcontemporánea", abordar la periodización literaria desde fines del siglo XIX desde una perspectiva más amplia. Sin pretender ahondar en sus hipótesis (que matizan, por cierto, y no contraponen radicalmente una y otra formación discursiva), sí es necesario traer aquí sus opiniones respecto de los desplazamientos producidos en la serie. Para el autor

*"la poesía de posguerra española representa el intento de romper en bloque con la poesía llamada «contemporánea» [...], si llamamos así a la poesía que se escribió en Europa desde Baudelaire hasta la segunda guerra mundial, poesía signada por el individualismo y el irracionalismo en su más evidente modalidad. [...] (278). La nueva época que se inicia en España hacia 1947 [...] consistirá en la afirmación y la solidaridad del escritor con respec-*

---

científica, para subvertir el estado desorganizado de la "preciencia", y arribar al estadio de "ciencia normal", donde se admiten, empero, desajustes y reajustes permanentes. Cuando los desacuerdos superan los acuerdos básicos, el modelo de Kuhn contempla, entonces, las nociones de "crisis", "revolución" y por lo mismo, la suplantación o desplazamiento de un "paradigma" por otro. De todos modos, en las ciencias humanas y sociales, que no se rigen por las operaciones probatorias de las ciencias experimentales ("verdad"/"falsedad", entre otros), este criterio puede, pese a su laxitud respecto de otros, resultar igualmente abusivo.

to a la colectividad, [...], con una mayor dosis de elementos conceptuales [...] y concientemente captables".(296)<sup>4</sup>

En 1960, con un similar esquema, la polémica antología publicada por el catalán José María Castellet, ya había observado la confrontación entre la para él acabada "tradición simbolista" y la "actitud realista" de la poesía vigente por ese entonces.<sup>5</sup>

El problema de estas teorizaciones, tan cercanas a las producciones poéticas de los autores a que se refieren, es que, si bien intentan superar los abruptos cortes del criterio "generacionalista", abordan una cronología limitadísima y de matizaciones reducidas. Esto les impidió evaluar, en su momento, tan pegados al "realismo" como estaban, qué iba a suceder por los años 70, con, por ejemplo, los "Novísimos", que rompieron abierta y decididamente con los modos de representación de la poesía "social" precedente.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Cfr. Carlos Bousoño, "Poesía contemporánea y poesía poscontemporánea" en Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1970: pp. 277 a 353.

<sup>5</sup>. Cfr. José María Castellet. Veinte años de poesía española. Barcelona: Seix Barral, 1960.

<sup>6</sup>. Estas posturas iniciales serán revisadas años más tarde. Castellet, en su antología Nueve novísimos poetas españoles de 1970 se ve obligado a rectificarse postulando ahora la resurrección de aquella "tradición simbolista" a la que había crucificado. Esta proclamación del retorno simbolista es revisada por Laura Scarano, quien examina las posturas de autores como Inman Fox, Philip Silver y Gustave Siebenmann, quienes consideran la poética social de posguerra como una "desviación" del modelo simbolista hegemónico, recuperado, en opinión de estos autores, con los "Novísimos". Cfr. Laura Scarano, "Hacia una teoría del sujeto en la poesía española", en Scarano, Romano, Ferrari. La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española. Bs. As.: Biblos, 1994: pp. 26, notas 44 y 45.

Más contemporáneamente, y observando la totalidad de la poesía española posterior a la Guerra Civil, Laura Scarano postula el concepto de "modelo" como criterio segmentativo de la serie poética española desde el Romanticismo hasta la década de los 70: "La hipótesis central consiste en proponer la articulación de dos modelos discursivos alternativos y diferentes (no sólo desde el punto de vista artístico sino epistemológico) dentro de la secuencia diacrónica" (Scarano, 1994, 21). El "punto de inflexión" de esta dinámica sería la llamada poesía "social", que inaugura "una cambio evidente de función que moviliza la evolución de la serie provocando el desplazamiento de un modelo poético moderno hacia otro contramoderno (o «posmoderno») (22). Para la autora, este salto no afecta meramente las retóricas ni los aspectos conceptuales y temáticos de los textos, sino que radicaliza su interrogación a la práctica poética y sus modos de producción, circulación y consumo, a partir de tres preguntas claves: ¿quién escribe? ¿qué escribe y cómo? y ¿para quién?:

"[Este nuevo modelo está basado] en la liquidación virtual del modelo hegemónico (modernismo-simbolismo-vanguardia), constituido por tres matrices: concepción trascendentalista del arte, ideología carismática del artista y autonomía de la obra, con la consecuente postulación de un lector minoritario y la desvinculación de la práctica artística con respecto a la praxis vital.

---

[...] *La emergencia de un modelo alternativo, basado en una concepción semiótica del lenguaje (transitiva), suspende la ideología moderna y trascendentalista del arte poético, cuestiona su valor demiúrgico y el rol carismático del artista, restablece los vínculos de la praxis artística con la praxis social/vital, naturaliza desde los textos la figura del poeta y la acerca al hombre, relativizando por fin la función gnoseológica y problematizando en última instancia los vínculos entre las palabras y las cosas". (22-23)*

Estos son, básicamente, los ejes operativos comunes a una serie de poetas que, con distintas escrituras, integran el panorama poético español desde los años 40 hasta los 70. En este sentido, dentro del mismo modelo podría hablarse de tres flexiones o poéticas: 1. los "sociales" mayores del 40/50 (Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro), que sientan las bases de la nueva práctica, postulando, en sus primeras producciones, la operatividad histórica, revolucionaria, de la palabra poética; 2. la "promoción del 50/60" (grupo al que nos dedicamos particularmente) que, alternativamente adhiriendo y cuestionando el legado de sus mayores, comienzan a exhibir la declinación de toda fe social; 3. los "Novísimos" (Père Gimferrer, Guillermo Carnero, un dudoso Manuel Vázquez Montalbán) que, en su falso retorno al hermetismo poético moderno, extreman el desencanto en ciernes de sus predecesores y formulán una poética puramente lúdica, cuya única certeza

es la incapacidad de referir.<sup>7</sup> Además está decir que, en el amplio tránsito descripto, unos y otros autores se entremezclan y confluyen: piénsese, por ejemplo, en la escritura literalmente "atomizada" del último Celaya, uno de los más entusiastas y vigorosos "sociales" mayores. Y en otros, como Valente, que entran y salen del modelo propuesto para dar cuenta de una escritura que se quiere, siempre, en los márgenes de todo sistema.<sup>8</sup>

## 2. UNOS NOMBRES, UNAS ANTOLOGÍAS, UNOS GESTOS

Presentar el estado de la cuestión general en torno a los estudios de la "promoción del 60" significa abordar una densa bibliografía que revisa nombres, antologías, colecciones, premios, gestos públicos de los poetas involucrados a veces y excluidos otras.<sup>9</sup> Llama la atención, por lo menos, la

---

<sup>7</sup> Esta es, fundamentalmente, la propuesta desde la cual opera el grupo dirigido por la Dra. Scarano y llamado "Semiótica del discurso", algunas de cuyas integrantes trabajamos el segmento en cuestión: primeros "sociales" (Scarano), "promoción del 60" (Romano), "Novísimos" (Marta Ferrari).

<sup>8</sup> En obra ensayística última, Andrew Debicki, rectificando ciertas limitaciones de su periodización en La generación de 1956-1971, invita a pensar la producción de estos poetas a partir de 1960 como "poesía de la posmodernidad", incluyendo por ejemplo a González y Carnero, por su insistencia en la práctica autorreferencial. Cfr. por ejemplo, Andrew Debicki, "Poesía española de la posmodernidad", ALE, 165-80.

<sup>9</sup> Citamos aquí, por razones prácticas, las fuentes bibliográficas de las que este capítulo, además de las ya mencionadas, es deudatario: Guillermo Carnero, "Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y Guerra Civil" y "La poética de la poesía social en la postguerra española", ambos en Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX. Barcelona: Anthropos, 1989: pp. 274-298 y 299-336 respectivamente; Andrew Debicki, "Poesía española de la

cantidad de ensayos dedicados a examinar estas cuestiones y a los autores mismos (Gil de Biedma y Valente, particularmente), producidos en estos últimos años. En parte, porque algunos de estos poetas aún continúan escribiendo (el mismo Valente, o Angel González, por ejemplo) o lo hicieron hasta hace poco tiempo (los recientemente desaparecidos José Agustín Goytisolo y Claudio Rodríguez). Pero quizá exista otra razón más poderosa, que tiene que ver con el protagonismo de una nueva flexión dentro del modelo: la "poesía de la experiencia" que, luego de los juegos culturalistas de los Novísimos y Posnovísimos, domina todavía en el campo cultural de esta última década, con poetas como Luis Alberto de Cuenca y Luis García Montero, entre otros. Estos jóvenes autores han

---

postmodernidad", en Anales de Literatura Española, 6, (1988): pp. 165-80); también de Debicki. Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond. Kentucky: The University Press of Kentucky; del mismo autor, "New poetics, new works, new approaches: recent spanish poetry", en Siglo XX/20th Century, (1990-1): pp.41-53; Antonio Hernández. La poética del 50. Una promoción desheredada. Madrid: Endymión, 1991 [1978]; José Olivio Jiménez, "Nueva poesía española (1960-1970", en Insula, 288 (noviembre de 1970): pp.1-12 y 13; Margaret Persin, "La poesía española desde los años 50: una perspectiva estética", en Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1986; Angel Prieto de Paula, "La lírica hacia 1965: un «plan de desarrollo» para la poesía", en Musa del 68. Claves de una generación poética. Madrid: Hiperión, 1996; Manuel Rico, "El acceso a la contemporaneidad de la poesía española. Las claves de una ruptura escalonada", en Cuadernos Hispanoamericanos, 504, (octubre de 1992): pp. 57-64; Carme Riera. La Escuela de Barcelona. Barcelona: Anagrama, 1988; Fanny Rubio, "La oleada de los sesenta", en Fanny Rubio y José Luis Falcó. Poesía española contemporánea (1939-1980). Madrid: Alhambra, 1984: pp. 57-72; Josep Maria Sala Valldaura, "Insolación. El grupo y la generación de los cincuenta", en La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta. Barcelona: Anthropos, 1993: pp.11-79; Laura Scarano. La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro. Una escritura en diagonal (La constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra). Tesis doctoral inédita, UBA, 1991.

declarado que sus escrituras son en gran medida deudatarias de aquella promoción, y sus propios "padres" (o "abuelos", en todo caso), se han encargado de ponerlo de relieve. El mismo Goytisolo opinaba en 1994: *"Los nuevos poetas retoman esa tendencia pero no la copian. Es una poesía con personalidad propia, una nueva forma de expresar la experiencia. Rescatan el lenguaje común, el tema de la cotidianidad. Los mejores son los que enlazan con perfil propio, con la poesía de Jaime Gil de Biedma"*.<sup>10</sup>

El grupo del 60 tuvo su núcleo de emergencia en lo que Riera llama la "operación generacional"<sup>(20)</sup><sup>11</sup> comandada por José María Castellet, y que constituyó, inicialmente y después, la llamada "Escuela de Barcelona", integrada, en principio, por Goytisolo, Gil de Biedma y Carlos Barral. Contactos amistosos con poetas de otras zonas de España, antologías, homenajes, congresos, actos, hicieron todo lo demás. De este modo se configura/n la "segunda generación de posguerra" (Florencio Martínez Ruiz, José Luis García Martín),

---

<sup>10</sup>. Cfr. Marcela Romano "Escribir, decir, cantar: una utopía empecinada. Charlando con José Agustín Goytisolo y Paco Ibáñez" (Entrevista). En Revista del CELEHIS, 4, 4/5, (1995): pp. 330.

<sup>11</sup>. Sala Valldaura recoge las palabras de Carlos Barral, que dan cuenta de este lanzamiento, cuya cifra es la citada antología de Castellet: *"Nos reuníamos unos cuantos: generalmente estábamos Jaime Gil de Biedma y yo mismo sentados en la alfombra; cambiábamos ideas y Josep Maria Castellet tomaba notas. La verdad es que no estábamos nada de acuerdo con la Antología de Castellet ninguno de nosotros, pero nosotros éramos la fuente de información. El, la verdad, no tenía en aquella época muchas noticias acerca de la poesía contemporánea. Y bueno, hubo batallas..."* (Cfr. Carlos Barral, en "Encuentros con el 50. La voz poética de una generación, Insula, 494, enero 1988: 23, citado a pp. 12-13). Para una ampliación de esta "operación", ver Riera, 182 y ss.

la "generación del realismo crítico"(Castellet), la "generación del 50"<sup>12</sup> (Persin, Provencio, Sala Valldaura, Prieto de Paula), la "generación de medio siglo", la "generación de 1956-1970" (Debicki), los "hijos de Blas de Otero" (Castellet, Sala), "los hijos de Antonio Machado" (Castellet), la "generación de Collioure" (Eugenio Paduro), "los nietos del 98" (Marra-López); los "niños de la Guerra" (Rubio, Debicki), la "generación moral/ ética" (Jiménez, Provencio, Cano), la "oleada de los sesenta" (Fanny Rubio), la "promoción desheredada" (Antonio Hernández), "la poesía del conocimiento" (Debicki). Incluso algunos autores, como Prieto de Paula y José Battló, advierten sobre una posible subdivisión cronológica dentro del mismo grupo (De Paula, 19).

José Olivio Jiménez, en una opinión que suscribimos (dado que debemos optar por alguna denominación entre las circulantes), se decide por "promoción del 60":

*"Los primeros tanteos de esa conciencia crítica pueden datarse en los años que van del 50 al 60 [...] No obstante, me parece más exacto configurar con ellos la que aquí llamaremos «promoción del 60» [...] pues no es hasta ese momento cuando alcanzan una plenitud evidente, no sólo*

---

<sup>12</sup>. Carme Riera prefiere hablar de "los cincuenta" "puesto que en 1950, contrariamente a lo que ocurrió en el 98 y en el 36, desde el punto de vista histórico o político, o literario en el 27, no sucedió nada comparable a lo ocurrido en las fechas que dan nombre a las tres generaciones anteriores" (17).

en la realización, sino también en la forja de una definida voluntad de estilo y en su lúcida manifestación". (pp.1)

Por otra parte, como apunta Debicki, es esta década la que asiste a la irrupción de los libros claves del grupo, en especial entre los años 65-66: Alianza y condena, de Claudio Rodríguez; Palabra sobre palabra, de Angel González; Palabras a la oscuridad, de Francisco Brines; La memoria y los signos, de José Angel Valente y Moralidades, de Jaime Gil de Biedma (Debicki, 1987, 39).

El listado de los nombres constitutivos de esta "promoción" es variable, y depende en gran medida de los intentos antologizadores surgidos a propósito del grupo (y a propósito de claros intereses editoriales). Fanny Rubio pone de relieve el hecho de que entre 1961 y 1978 aparecieron diez antologías,<sup>13</sup> de las cuales la mencionada de Castellet es la inaugural, en 1960, en la que el editor menciona e incluye, hacia el final, a algunos jóvenes de la "poesía actual".<sup>14</sup>

El estudio de cada antología en particular es abordado de modo minucioso por Sala Valldaura y Carme Riera y, aunque

---

<sup>13</sup> Mencionamos, a excepción de las que aparecerán a continuación analizadas, las siguientes: Nuevos poetas españoles, de Jiménez Martos (1961); Antología de la lírica española actual, de José Luis Cano (1964); Poesía hispánica 1939-1969 de J.P. González Marín (1970); La nueva poesía española, de Florencio Martín Ruiz (1971); Antología parcial, de Jaime Ferrán (1976); El grupo poético de los años 50, de Juan García Hortelano (1978), entre otras.

<sup>14</sup> Con posterioridad, en su obra Un cuarto de siglo de poesía española (Barcelona: Seix Barral, 1965), Castellet amplía su inicial Antología hasta el año 1964 y matiza sus postulados más extremos en torno al triunfo del "realismo".

no nos detendremos en ello, basta decir que se constituyeron; durante su armado, en verdaderos campos de batalla entre nombres incluidos y excluidos, lo que demuestra, entre otras cosas, las razones extraliterarias que pesaron en cada selección: amistades y enemistades, tertulias compartidas o silenciadas, coincidencias y desinteligencias políticas, centralidad del grupo catalán respecto de los poetas no catalanes, etc.

Entre las antologías existentes, se destacan las de Ribes y Battló. Aunque, en opinión de Riera, la antología de Francisco Ribes, Poesía última, aparecida en 1963, no da cuenta de la designación generacional, es tomada como punto de partida para el lanzamiento de cinco poetas "intocables" del grupo: Eladio Cabañero, Angel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Angel Valente.

Una de las más interesantes parece ser, para los críticos, la Antología de la nueva poesía española de José Battló, publicada en 1968, que subdivide el grupo en dos "promociones": los nacidos antes de 1935 y los nacidos con posterioridad a esa fecha. A los mencionados se suman los nombres de Carlos Barral, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo. Junto con los poemas, Battló incorpora la respuesta de los poetas a seis preguntas formuladas por él (tal como lo había hecho el mismo Ribes en su Antología Consultada de la joven poesía española de 1952), lo que permite, a los autores seleccionados, opinar, entre otras cosas, acerca de su pertenencia o no a una generación. José

Agustín Goytisolo niega esta posibilidad rotundamente (Riera, 20) como lo hará más tarde el mismo Valente, en su férrea resistencia a ser incluido en cualquier recorte generacional, tal como lo testifica Antonio Hernández. A una carta de consulta que el editor envía, Valente contesta "*rogándome su no inclusión*" (Hernández, 15).

Las publicaciones de estos poetas se reparten entre distintas casas editoriales, pero algunas de ellas organizan colecciones específicas para ellos. Es el caso de la colección *Colliure* (con el topónimo francés deliberadamente castellanizado), editada en Barcelona por Jaime Salinas bajo la dirección de Castellet, donde publicaron sus obras tempranas Angel González, Goytisolo, Barral, Valente, Caballero Bonald, Gil de Biedma y el hasta el momento no mencionado Alfonso Costafreda, además de algunos de los "sociales" fundadores. Otras colecciones los reciben: *Ocnos*, *Provincia*, *El Bardo*. También ciertos premios los aglutinan inicialmente: *Guipúzcoa*, *Adonais*, (de la colección madrileña del mismo nombre, vinculada a la revista *Insula*), *Boscán*, éste último otorgado a Costafreda, Goytisolo, Caballero Bonald y Carlos Sahagún (Rubio, 62-64). Dos revistas, *Estilo* y especialmente *Laye*, en sus segundas etapas, agrupan particularmente a los autores de la Escuela de Barcelona (Riera, 123-147).

Junto con el intento coagulante de las antologías y las colecciones y revistas, la crítica señala una serie de prácticas de sociabilidad o militancia y gestos públicos comunes que dieron lugar a la formación de la "promoción".

Carme Riera advierte, por ejemplo, que distintos autores del grupo, todos ellos antifranquistas, militaban o simpatizaban con el PC español entre 1954 y 1958 (18). La misma autora dedica un capítulo de su libro a examinar las relaciones amistosas del grupo de Barcelona, a través de las tertulias en los bares y en las casas (83-120).

Además de estas coincidencias en el ámbito de la vida privada, la asistencia a distintas actividades de orden público también confirma a estos autores dentro de una común franja en el campo intelectual español. En 1956 participan, varios de ellos, del Congreso Universitario de Escritores Jóvenes, en Madrid. En febrero de 1959 viajan a Collioure para rendir homenaje a Antonio Machado, figura clave de esta "promoción" y a la cual nos referiremos en un apartado específico. En mayo del mismo año los catalanes acuden a Formentor, por mediación de Caballero Bonald, para participar de las Conversaciones poéticas organizadas por Camilo José Cela. Luego del verano, el mismo grupo realiza, apadrinados por José Hierro y Carlos Bousoño, una lectura de sus poemas en El Ateneo de Madrid, con éxito notable de público y crítica. Este último acto significó para Gil, Goytisolo y Barral atravesar la frontera comarcana y, por lo mismo, intentar una identificación transcultural con poetas que, bajo el mismo signo, escribían en otras zonas de España. En enero de 1961 se organiza en la Universidad de Barcelona un homenaje a Miguel Hernández, otro de los mártires emblemáticos de la dictadura franquista. En 1962 la editorial Ruedo Ibérico (con sede en París), edita dos volúmenes paradigmáticos: un libro

de homenaje a Cuba en ocasión de la invasión de Bahía Cochinos por los Estados Unidos, Los poetas cantan a Cuba, donde participan Blas de Otero, Angel González, Gil de Biedma, Goytisolo; y, en el mismo año, Versos para Antonio Machado, con textos de los autores mencionados y de otros como Valente, Rodríguez, Gloria Fuertes, Joan Oliver, etc. En 1964 se realiza, en Collioure nuevamente, un segundo homenaje al poeta sevillano (Riera, 233-243).

Sin embargo, más allá de estos gestos y emprendimientos, es posible, para los críticos, aunar todas estas escrituras en una poética común, que, en sus inicios, desafía, sin desautorizarlo, el legado de los "sociales" mayores.

### 3. PALABRAS CRUZADAS

Pese a que muchos estudios señalan la básica "heterogeneidad" del grupo (Provencio, por ejemplo), un análisis de su comportamiento dentro de la serie literaria nos indica, por los años de irrupción, una actitud similar: el cuestionamiento de la poesía "social" precedente, la primera flexión, dijimos, del modelo "contramoderno" que diseña las poéticas de la posguerra española. Claro está que este cuestionamiento no tiene como blanco a los "sociales" más destacados (como Otero y Hierro, cuyas poéticas son, para los nuevos autores, un magisterio ineludible)<sup>15</sup> sino contra la

---

<sup>15</sup> Laura Scarano, en su tesis, observa con minuciosidad el crecimiento de estas poéticas más allá de su inscripción generacional (1991, 420).

pobre retórica epigonal en la que derivó, hacia fines de los 50, el gesto en principio revolucionario y novedoso de estos poetas.

### 3.1. En torno a una polémica

Un punto de inflexión fundamental de este pasaje se constituye alrededor de la polémica "poesía como comunicación" -"poesía como conocimiento", de la que participan distintos poetas del grupo y en la que Valente, particularmente, adquiere un rol protagónico, con reflexiones que serán sostenidas y profundizadas en sus sucesivos textos ensayísticos.

La confrontación pura entre los dos términos ("comunicación" vs. "conocimiento") resulta falaz y a todas luces simplista, pero fue la estrategia dialéctica con que los nuevos poetas pretendieron romper con la decadente poesía que, en su afán excluyente de "comunicar", había olvidado su estatuto específico de práctica artística. En realidad, en las bases del modelo, aún en sus mejores resultados, estaba la voluntad de romper con el minoritarismo de la poesía "moderna" y con el concepto de arte autónomo predicado hasta la vanguardia del 27. Como lo entiende Guillermo Carnero, *"la voluntad de comunicación tiene dos dimensiones. Una de restricción temática que predica la atención a lo humano y lo colectivo; otra que consiste en utilizar un lenguaje que no sea hermético para el lector común"* ("La poética de la poesía social...", 305).

Lo cierto es que los mismos sociales fundadores, e incluso sus maestros, como Vicente Aleixandre, hicieron público este lema más allá de sus textos poéticos. Por el 50 decía Celaya: *"El arte es comunicación.[...] Consiste, precisamente, en ese pasar transindividual, en ese movimiento retenido pero palpitante que [lo] anima, en ese ser del autor y del espectador uno para otro y en el otro"* (de Poesía última, citado en Riera, 151). Pero es Aleixandre quien acuña en la revista España (identificada con la primera oleada social) el aforismo "Poesía: comunicación", luego retomado por Carlos Bousoño en la primera edición de su Teoría de la expresión poética de 1952. Más tarde, en una conferencia de 1955 Aleixandre mismo profundizaba en este concepto, condensando, de paso, las notas distintivas de la poesía "social" de fines del 40 y principios del 50: *"Yo diría que el tema esencial de la poesía de nuestros días es [...] el cántico del hombre en cuanto situado, es decir, en cuanto localizado, localizado en un tiempo, [...] y localizado en un espacio, en una sociedad determinada"* (De Algunos caracteres de la nueva poesía española, citado en Debicki, 1986, 19). "Poesía; comunicación" era, en definitiva, en el contexto productivo e interpretativo de la época, un decir heterónimo (en términos adornianos) que debía dar cuenta del diálogo virtualmente posible entre quienes escribían y quienes (también virtualmente) leían, en un tiempo y un espacio coincidentes. Subrayamos esta virtualidad porque, en la práctica, los poetas "sociales" nunca alcanzaron, como quería Blas de Otero, "la inmensa mayoría", justamente porque

escribieron libros, cuya circulación se limitó, como era de suponer, a los destinatarios de siempre: los claustros literarios y académicos.<sup>16</sup>

Frente al aforismo aleixandrino, surgen las réplicas de los nuevos poetas. Como consigna Riera (152 y ss.), los primeros en responder fueron tres catalanes: Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y, fundamentalmente, Enrique Badosa.

Barral, por ejemplo, objeta, más que al maestro Aleixandre, las reflexiones de Bousoño, que son, en su opinión, "fantasmas teóricos": *"La teoría de la poesía como comunicación constituye, cuando se formula científicamente, una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético, simplificación que desconoce la autonomía del momento creativo en el que nace un estado psíquico determinante del poema"* (en "Poesía no es comunicación", *Laye*, 23, citado en Riera, 153). Lo que Barral subraya en esta fuerte disidencia es que el acto poético y su resultado final, el poema, no son, como quería Bousoño, "relatos" a posteriori de experiencias psíquicas previas sino un decir y un dicho nuevos y originales, que se hacen y se viven en el proceso mismo de la escritura.

Jaime Gil, por su parte, a partir de sus lecturas de Eliot, destaca que la intención "comunicativa" sólo puede concretarse en la especificidad de la forma, en la legalidad

---

<sup>16</sup>: Llama la atención que la crítica consultada (con excepción de Prieto de Paula y Scarano, 1991) no mencione siquiera un vehículo alternativo fundamental que, por los años 60, dio cauce efectivo a estas aspiraciones. Nos referimos a la canción "de autor" española, que, entre muchos otros aportes, musicalizó gran parte del corpus de la poesía "social" de posguerra e incluso, de preguerra, tal el caso de Machado, Hernández y León Felipe.

autónoma del lenguaje poético: "Lo que se comunica [estéticamente] es el poema mismo en tanto que forma dotada de virtualidad propia".<sup>17</sup>

En 1958 Enrique Badosa publica su ensayo "Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de comunicación", en la revista Papeles de Son Armadans. Retomando a sus colegas e irritando la réplica a Bousoño, sella el nuevo lema alrededor del cual se reunirán, con mayor o menor distancia, los integrantes del 60. Para Badosa la práctica poética es una forma de conocimiento alternativa de la filosofía, por la cual el poeta "intuye y crea", a partir del lenguaje mismo, que es su herramienta fundamental. Badosa subraya que la poesía no puede ser "sólo comunicación de un estado interior del poeta; si así fuera, perdería su capacidad de ser medio de conocimiento" (citado en Riera, 159).

Otros poetas participan en el mismo sentido, como Sahagún o Rodríguez (Jiménez, 11) pero es Valente quien, fuera del círculo catalán, interviene con mayor intensidad en este debate, del que seguirá dando cuenta, oblicuamente, su obra ensayística más tardía. En un artículo de 1955, "Conocimiento y comunicación", sostiene:

*"Toda poesía es, ante todo, un gran caer en la cuenta. En el momento de la creación poética lo único dado es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera*

---

<sup>17</sup>. Cfr. Jaime Gil de Biedma, [1955], "Poesía y comunicación", en El pie de la letra. Barcelona: Crítica, 1980: pp. 33.

sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador [...] De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás porque todo poema es un conocimiento «haciéndose» [...] Por existir sólo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella, el conocimiento poético conlleva, no ya la posibilidad, sino el hecho de su comunicación".<sup>18</sup>

La revisión en torno a la polémica "comunicación"-  
"conocimiento" no ha tenido otro objetivo que el de enmarcar

---

<sup>18</sup>. Cfr. José Angel Valente, [1955] "Conocimiento y comunicación", en Las palabras de la tribu. Barcelona: Siglo XXI, 1971: pp. 3-10.

No examinaremos aquí la progresión especulativa de Valente en torno al "conocimiento" poético en sus múltiples ensayos. Como ya se verá en los capítulos centrales de esta tesis, la enciclopedia mística del autor lo llevará del concepto de "conocimiento" al de "inconocimiento" poético, a través del cual se revela el deshacimiento (de la voz, del sujeto, de la palabra) predicado, entre otros, por San Juan de la Cruz. En esta línea, Valente sostiene que la palabra poética es "palabra [...] que se niega a una función utilitaria, que niega el lenguaje como pura instrumentalidad, que apunta esencialmente a un saber del no saber, a un entender del no entender". (Cfr. José Angel Valente, "Sobre la operación de las palabras sustanciales", en La piedra y el centro [1982], en Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro. Barcelona: Tusquets, Colección Marginales: 60-70. El subrayado es nuestro).

Algunos críticos, como González Herrán, han señalado el protagonismo teórico de Valente en su época generacional y observado, lúcidamente, cómo esas reflexiones se cruzan con las de poetas más tardíos, como el "novísimo" Gimferrer, quien ha dedicado ensayos a la poesía de Valente (Cfr. José Manuel González Herrán, "José Angel Valente en su contexto generacional", en Claudio Rodríguez Fer (ed.). Material Valente. Madrid: Júcar: 1994: 15-31).

y justificar una preocupación que reingresa con la "promoción del 60" (de la que nunca se desentendieron, dicho sea de paso, los mejores poetas de la generación anterior) y que se intensificará con el correr de la década hasta llegar a los Novísimos. El problema no parece ser ahora qué decir, sino cómo hacerlo. El problema ahora es, en suma, el lenguaje poético.

### 3.2. Confluencias posibles

La renovación impulsada por los nuevos poetas origina en la serie de la poesía española de posguerra dos desplazamientos sustanciales, que atañen a la voz poética (y los mundos por ella construidos) y a un modo otro de pensar el lenguaje.

Si la poesía "social" precedente había pretendido "colectivizar" el sujeto como modo de representar a aquellos cuya voz no era escuchada, la enunciación ahora explora su singularidad, su individualidad, sin despegarse, empero, del hombre concreto del que pretende dar cuenta.

Los "sociales" mayores, en sus poemarios más programáticos, habían aspirado a realizar, contra todo residuo neorromántico o vanguardista,<sup>19</sup> el tránsito del "yo" al

---

<sup>19</sup>. Guillermo Carnero matiza con sagacidad estos rechazos, comparando "la mentalidad del poeta social típico" con "la renunciación cristiana del misionero". Aludiendo a unos escritos programáticos de Celaya, incluidos en la *Antología* de Leopoldo de Luis, argumenta: "[Allí] se habla del poeta social como de un Cristo que, cargado con la cruz y por amor a sus semejantes, no ha de temer el sufrimiento en una tarea que se equipara a la redención." (Cfr. Carnero, "La poética de la poesía social...":

"nosotros", a través de una operación constructiva que Laura Scarano define como "*colectivización de la voz*" (1991, 1994).

En este sentido, casi toda la crítica en torno a los 60 marca ahora el desplazamiento inverso, aunque con objetivos distintos de los planteados por las poéticas hegemónicas de preguerra.

Ya Luis Jiménez Martos, en la Antología citada, señala como característica grupal "*un palpable regreso al individualismo; más aún, al intimismo*" (citado en Sala Valldaura, 19). En el mismo sentido, otro antologista, José Battló, definía como uno de los ejes conceptuales dominantes "*el yo que prima. Un yo referido sobre todo al que fue, antes que al que es*", (citado en Sala, 29) lo cual reintroduce en estas poéticas el problema de la temporalidad, no ya histórica o colectiva, sino prioritariamente existencial. En opinión del mismo Sala, la vuelta a la primera persona del singular no evita, sin embargo, y en continuidad con los predecesores del grupo, la atención a lo real colectivo: "*...sobre la base de [un] equilibrio entre, de un lado, la subjetividad de todo impulso artístico y, de otro, la necesaria o responsable permeabilidad ante la realidad (sobre todo social), se trazan las coordenadas éticas y estéticas de la generación del cincuenta*" (56). Por su parte, en la formulación de sus reflexiones respecto de esta nueva figuración de sujeto, Angel

---

323-324). Esta figura de autor, inscrita también en las voces de los mismos poemas (y aquí el novísimo Carnero cita como ejemplos, entre otros, a González y a Valente) nos lleva, ineludiblemente, al Romanticismo y su concepción a menudo "martiroológica" del genio creador.

Prieto de Paula afirma, con Bousño, que la poesía española de posguerra tiene como sustento de sentido básico "el yo social para quien, desde un realismo de partida esencialmente coincidente en ambas generaciones, los componentes de la primera prestarían mayor atención al elemento «sociedad», en tanto que los de la segunda harían lo propio con el elemento «yo»" (13-14). Ahora bien, este retorno al "yo" no supone, para Debicki, una resurrección del "yo" desmesurado del Romanticismo:

"El mayor acento puesto en lo personal [...] trae igualmente consigo la tendencia a relacionar las preocupaciones individuales con más amplias pautas vitales y no sólo con los temas específicos de una sociedad o un momento político. También trae consigo una tendencia a la autorreflexión y al autocomentario, que claramente conduce a abundantes concomitancias intertextuales y a la impresión de que los poetas crean y descubren su visión de la realidad al mismo tiempo que componen sus poemas, y nos invitan a hacer otro tanto mientras los leemos. La concreción y el «personalismo» de tal poesía, en este sentido, difiere de manera radical del confesionalismo [romántico]; no conduce a la mera expresión de preocupaciones privadas intrascendentes, sino a la recreación y representación de visiones individuales

dotadas de la más amplia resonancia y predicabilidad".<sup>20</sup> 1986, 31)

Como opinan muchos, la empresa "ética" de sus mayores se continúa, pero resignificada de modo diverso. José Olivio Jiménez sostiene que estos autores "se acerca[n] a la exploración del mundo humano desde la personal posición de cada quien.[...] No rechazarán a priori la legitimidad de la poesía social pero si la cultivan [...] lo harán [despojándola] [...] de su lastre retórico [...] [para volverla] incisivamente crítica, irónica, satírica y esgrimida desde la intransferible experiencia de cada poeta." (11) Este "empeño de conocimiento integral de la realidad y del hombre" que el mismo autor señala (13), y que opera, en principio, como ruta común de estos poetas, será justamente lo que les permita, progresivamente, apostar a escrituras cada vez más personales y distanciadas entre sí.

En estas búsquedas, dijimos, la preocupación por el hacer poético se vuelve fundamental, y de ello ha dado cuenta el debate, extensamente referido, entre poesía como "comunicación" y poesía como "conocimiento". Apelando a

---

<sup>20</sup> Parte de estas afirmaciones son cuestionables a partir de una lectura atenta y no prejuiciosa de algunos poetas del período. ¿A qué llama Debicki "preocupaciones privadas intrascendentes"? ¿A las interrogaciones que los románticos se hicieron sobre el amor, la muerte, el sentido de la vida, el misterio?. De estas preguntas, en su mayor parte sin respuesta (como en los románticos), están colmados los libros de Valente, González, Rodríguez, por no nombrar a los mismos Hierro y Blas de Otero. Lo que sí es posible afirmar (algo que Debicki no aclara) es que, en algunos de estos poetas, como Angel González, estas preocupaciones se formulan (a veces) en voz baja, en un tono menor, alejado deliberadamente del patetismo de cierta poesía romántica.

diversos registros (más narrativos unos, más líricos otros), estos autores pretenden alejarse de la estética del "realismo" utópico y profético, para empezar a cuestionar, desde la práctica misma, los alcances y los límites del decir. En principio, este gesto depurador contiene la genuina necesidad (y la certeza) de encontrar un lenguaje otro para la poesía. El regreso al lirismo en el primer González, en Valente y en todo Claudio Rodríguez, la continuación de un coloquialismo (González, Gil, Goytisolo) ahora mostrado desenfadadamente en su carácter de artificio, como efecto y mediación estéticos, dan cuenta de este posicionamiento diverso. Si en ellos puede hablarse de poesía "social", en primer lugar ésta debe ser *póiesis*, un trabajo específico y diferenciado sobre un lenguaje que no es el de la "realidad", sino, en todo caso, su representación.

Progresivamente, sin embargo, esta insistencia derivará, con el correr del tiempo, en interrogaciones cada vez más angustiosas en torno a la imposibilidad no ya de transformar el mundo por la palabra (tal la aspiración de los primeros "sociales"), sino de poder decir el mundo. De allí, el creciente distanciamiento del sujeto poético (sucesivamente desplazado, enmascarado, y, al fin, fracturado); de allí la "indecidibilidad" de sentidos, que envuelven al lector en un abanico de lecturas contradictorias (Persin, 15); de allí, también, el juego, en principio inocente, del humor, la ironía y la parodia, que irán, con el tiempo, socavando todo trascendentalismo estético (Rubio 61-65); de allí, finalmente, el protagonismo de operaciones como la autorreferencia y la

intertextualidad (Debicki, 1988), que revelan la apelación desesperada al simulacro, a la literatura que se tiene como espejo de sí misma, ante la impotencia de poder hablar de lo "real". La "alta estima por la palabra" inicial, de la que habla Sala (56) se convierte, en las escrituras más tardías de estos autores, en un giro en el vacío, que, en muchos casos, derivará en la constatación nihilista del fracaso de todo decir. Así lo escribe uno de ellos, Francisco Brines, en Insistencias en Luzbel (1977): "*Mirad al sigiloso ladrón de las palabras, / repta en la noche fosca, / abre su boca seca, y está mudo*".<sup>21</sup>

### 3.3. La palabra en el tiempo

Si bien para muchos la figura de Antonio Machado constituyó una de las bases de la cuestionada "operación generacional" de Castellet, y que, en realidad, la trascendencia de su magisterio no fue tal en los poetas del período,<sup>22</sup> resulta indudable que la escritura machadiana y los supuestos teóricos que la sostuvieron reingresa de manera particular en diversos poemarios de estos escritores.

El poeta sevillano, como bien anota Fanny Rubio, fue

---

<sup>21</sup>. Cfr. Francisco Brines, "El porqué de las palabras", de Insistencias en Luzbel, incluido en Selección propia. Madrid: Cátedra, 1995: 204.

<sup>22</sup> Algunos, como Fanny Rubio, subrayan al mismo tiempo la "inevitable continuidad de Otero y Hierro" (60). Más osadamente, y en gran medida polemizando con Debicki, Sala Valldaura ve en estos autores la recuperación de poetas en apariencia distantes, como el mismo Jiménez, Lorca y Cernuda (46-53).

siempre una presencia incuestionable en las poéticas de posguerra: inclusive en la primera década de la misma, los autores en principio más proclives al régimen franquista, recuperaron al Machado intimista, elegíaco, de Soledades, galerías y otros poemas (1907) (Rubio, 24 y ss.).

Sin embargo, fue el grupo de los "sociales" fundadores quienes forjaron una primera imagen machadiana<sup>23</sup> cercana a sus propios postulados poéticos. Al margen de sus textos de creación (Campos de Castilla, de 1912 y 1917)), el autor había dejado claramente acuñadas en el campo intelectual de su tiempo sus teorías poéticas, que, hacia los treinta, polemizaban abiertamente con la vanguardia histórica española.

En este sentido, Machado se había mantenido fiel a su propia ideología estética, cifrada en unos versos de 1902 que resultaron claves para entender su propuesta posterior y, entonces, su pervivencia en las poéticas más tardías: "*Ni mármol duro y eterno/ ni música ni pintura,/ sino palabra en*

---

<sup>23</sup> El concepto de "imagen" o "figura de autor" se propone ampliar la mirada sobre la subjetividad en los textos, en la medida en que incorpora las representaciones simbólicas (propias y ajenas) que de los autores se forjan en el campo cultural y social, y que condicionan notablemente nuestra recepción de sus producciones. Esta categoría no debe confundirse con la de "autor implícito", no marcado pero instalado en los textos como consciencia estratégica de organización textual e intencionalidad ideológica. A veces, incluso, la "imagen de autor" y el "autor implícito", que remiten a un mismo sujeto empírico, establecen entre sí relaciones de diferencia y hasta de contradicción. Remitimos para una ampliación (y en todo caso para una definición más rigurosa que la nuestra propia) de estas reflexiones al lúcido artículo de María Teresa Gramuglio, quien, además de precisar con rigor este concepto lo hace operar en la serie literaria argentina a través de los ejemplos de Manuel Gálvez y Roberto Arlt. Cfr. Ma. Teresa Gramuglio, "La construcción de la imagen", en Héctor Tizón y otros. La literatura argentina. Santa Fe: UNL-Ediciones de la Cortada: pp. 35 y ss.

el tiempo". La poesía "temporalista" de Machado, deudataria del pensamiento filosófico de Bergson y Heidegger, no podía sino colisionar, al menos en sus bases más generales, con los postulados puristas, "deshumanizados", del 27:

*"Me siento[...] algo en desacuerdo con los poetas del día: Ellos proceden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes más en función conceptual que emotiva. [...] Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene de su propio existir: son pues, temporales, nunca elementos acrónicos existencialistas [...]. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo y, al par, revelaciones del ser en la conciencia humana."* <sup>24</sup>

Este ideario, que Machado desarrolló en diversos escritos y fundamentalmente, en su Juan de Mairena, es leído, por algunos críticos, y por algunos poetas, en un doble estatuto, existencial (personal) e histórico social. Aurora de Albornoz, por ejemplo, asegura que, además de la impronta bergsoniana de sus meditaciones, "«palabra en el tiempo» y «diálogo del hombre con su tiempo» nos llevan a pensar en un Machado poeta social, además. Podemos interpretar que ese «tiempo» en que la palabra se dice no es sólo un «tiempo vital», sino, además,

---

<sup>24</sup> Cfr. Antonio Machado, "Poética" (1931), en Antonio Machado. Poesías completas. Madrid: Espasa-Calpe: 1980: 71-72.

un «tiempo histórico»<sup>25</sup>

De este, "tiempo histórico" machadiano se hizo especialmente cargo el primer grupo de poetas "sociales" de posguerra, cuyo advenimiento había intuido y deseado el mismo Machado. Lo hacen de diversos modos. En sus escrituras, con su retorno a la poesía "hablada" ("*Escribo/hablando*", decía Blas de Otero), o con la vuelta al folklore tradicional (por ejemplo, el uso de la copla, en Gabriel Celaya).<sup>26</sup> Pero, fundamentalmente, el magisterio machadiano vertebró, indirectamente, los poemarios de estos autores a partir del gesto civil del Machado noventayochista de la segunda edición de Campos de Castilla, de 1917: el Machado ácido, crítico y elocuente quien luego, ante los hechos políticos más tardíos, optará por defender la ideología republicana, con las consecuencias posteriores que lo llevarán al exilio y a la muerte en Collioure. Estos episodios, silenciados en la primera década de la posguerra por los poetas "oficiales", volverán a ser reivindicados por la poesía "social" para configurar una imagen del autor solidaria con sus propios postulados estéticos y políticos. Machado, de este modo, es, para estos poetas, y también, en sus primeros textos, para quienes los sucedieron, el paradigma del mártir, embanderado con los perdedores, los muertos, los exiliados. En este punto,

---

<sup>25</sup>. Cfr. Aurora de Albornoz, prólogo a Antonio Machado. Antología de su prosa II. Madrid: Edicusa, 1976: 29.

<sup>26</sup> Sin embargo, debemos destacar aquí que ya la vanguardia había buceado en estas formas tradicionales, en dos de sus figuras claves: García Lorca y Rafael Alberti. Incluso Juan Ramón Jiménez había incursionado en aquéllas en su poesía de juventud.

los del 50 y los del 60 se unen en una serie de gestos públicos que, como vimos, dan cuenta de una común adhesión al maestro.<sup>27</sup> y <sup>28</sup>

Ahora bien, más allá de este retorno simbólico del hombre Machado, varios poetas del 60 parecen reorientar, en sus propias escrituras y de distintos modos, la "palabra en el tiempo" predicada por el maestro en un sentido ya no exclusivamente colectivo sino existencial e individual: el tiempo intuido en la existencia, en la constitución/desconstitución de la propia identidad. Así, como veremos en el capítulo correspondiente, José Angel Valente se hará cargo de este legado en la percepción angustiosa de la temporalidad humana y en las quiebras consecuentes en la densidad de la propia subjetividad, del mismo modo que Angel

---

<sup>27</sup> Es Carme Riera quien, de modo exhaustivo, analiza la construcción de esta figura de Machado en los momentos constitutivos de la "promoción", a raíz de la publicación de la antología de Castellet (167 y ss.). Como bien asegura la autora, el editor catalán "recorta" para su provecho los textos machadianos en los que el poeta va espigando su teoría poética, haciendo de los mismos una justificación para sus propias (y contundentes) reflexiones en torno al advenimiento del "realismo" y la liquidación "definitiva" del simbolismo. Lejos estaba Machado de esta dialéctica en la que lo involucra Castellet: ni en su teoría ni en su práctica poéticas el poeta jamás renegó del simbolismo.

<sup>28</sup>. Tal vez la máxima concreción en una obra de esta figura de autor llegue un poco más tardíamente, y por vías menos ortodoxas, cuando Joan Manuel Serrat edita, en 1969, su LP A Antonio Machado. No sólo por la selección de los textos musicalizados (la mayoría, de Campos de Castilla, y algunos poemas de tono "realista" de Soledades) sino también por las canciones "En Collioure" y "Cantares" compuestas ("En Collioure" enteramente) por el mismo Serrat: "Profeta/ ni mártir/ quiso Antonio ser./ Y un poco de todo lo fue sin querer" (De "En Collioure"). Para mayores datos, cfr. Marcela Romano, "Machado por Serrat y Cortez: del poema al canto (una versión de la versión)", en Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica, 22, (1997): 105-118.

González.<sup>29</sup> Gil de Biedma, en una línea bien diversa, presentará, con voz propia, variaciones de los "apócrifos" machadianos en las fracturas de la voz y la multiplicación de sus máscaras.<sup>30</sup> Y todos, de un modo u otro, recuperarán la voz en singular, intimista, del mejor Antonio Machado.

#### 4. CODA: A LOS CUATRO VIENTOS

Estas confluencias posibles, si analizamos el desenvolvimiento posterior de cada autor, se van haciendo más delgadas e inconsistentes con el correr del tiempo, hasta el punto en que las distancias se imponen sobre las filiaciones. La brillantez y el acierto de la frase de Claudio Rodríguez con que comienza este capítulo se hace plenamente visible por los 70 y 80: poesía de aspiración simbólica en el mismo Rodríguez,<sup>31</sup> simulación y cinismo en Gil de Biedma, ironía y neorromanticismo en González, pervivencia de lo más

---

<sup>29</sup>. Cfr. "Para que yo me llame Angel González", entre otros, en Aspero mundo (1956).

<sup>30</sup>. Cfr. el célebre "Contra Jaime Gil de Biedma" o "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma", en Poemas póstumos (1968).

<sup>31</sup>. Cfr. Laura Scarano, "El vuelo de la celebración, de Claudio Rodríguez: entre la desmitificación y la ilusión simbólica", en Omar Aliverti y Laura Scarano. Entre-textos. Estudios de literatura española (Desde Cervantes a la poesía actual. Bs. As.: Biblos, 1996: 75-96.

utópicamente "social" en Goytisolo.<sup>32</sup> Del rumbo tomado por Valente se ocupará la Segunda Parte de esta Tesis.

---

<sup>32</sup>. Todavía en 1994 Goytisolo practicaba a fondo su apuesta "social", no sólo en sus poemarios, sino en los modos de circulación de los mismos a través de su puesta en escena. Prueba de ello son los recitales conjuntos hechos junto con el cantante Paco Ibáñez. Cfr. Romano, 1995.

SEGUNDA PARTE:

SUJETOS Y POÉTICAS EN JOSE ANGEL

VALENTE:

IMAGINARIOS RE-(DES)ENCONTRADOS

## CAPITULO I

## SUJETO Y PROGRAMAS POETICOS:

## LA TRAVESIA AUTORREFERENCIAL

*"En los ríos, al norte del futuro,  
 tiendo la red que tú  
 titubeante cargas  
 de escritura de piedras,  
 sombras."*

Paul Celan

Coincidiendo con las constantes preocupaciones teóricas que antes señalamos, los mismos textos poéticos de Valente conceden un papel protagónico a la problemática autorreferencial, en los pliegues de la cual se constituye, con distintos matices, el sujeto-poeta. A lo largo de todos los poemarios, desde A modo de esperanza (1955) a No amanecer el cantor, su penúltimo libro de 1992, resulta notable la presencia de cuestiones relativas a la naturaleza de la poesía, la función del poeta, la relación entre lenguaje e ideología, el proceso mismo de escritura. Esta práctica especular tiene a la vez un espejo (alternativo o deformante, a veces) en la extensa obra ensayística de Valente y en sus declaraciones públicas.<sup>1</sup> De este repertorio elegimos para estas líneas exclusivamente los textos poéticos, persuadidos

---

<sup>1</sup> Además de sus conocidos ensayos (Las palabras de la tribu; La piedra y el centro, y Variaciones sobre el pajarero y la red) remitimos a los prólogos de sus libros y a algunas entrevistas que pueden ser de utilidad en relación con las opiniones del autor en torno de la poesía: "Sin la experiencia del desierto no hay poesía", entrevista de Alejandro Duque Amusco, Sergio Gaspar, Lorenzo Gomis y Anton Marí, El Ciervo, XLII, 502, (enero 1993): 25-31, y "La poesía es mi forma de estar vivo", reportaje de Jorge Fondebrider, Diario de Poesía, (verano de 1992): 29-31.

de la operatividad que éstos tienen para formular un programa metapoético independiente e incluso encontrado respecto de otras textualidades más virtualmente argumentativas del autor.<sup>2</sup>

En este sentido podemos pensar el funcionamiento de los textos autorreferenciales de Valente en el marco epocal que inauguran los 60, pero, también, más allá de él. El programa "social" de la década anterior había aspirado a inscribir la actividad poética como una práctica revolucionaria. Los "novísimos" del 70 llevan al extremo su escepticismo semiótico hasta plantear la muerte del sujeto textual. Vimos que los escritores del 60 - Angel González, Valente, Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma- se sitúan, con poéticas muy encontradas entre sí, en una zona híbrida, de frontera, que al tiempo que rescata (ya nostálgicamente) ciertos tópicos "sociales", se aproxima cada vez más decididamente a las preguntas sin respuesta del desencanto literario e incluso lingüístico que llevó a un poeta "crítico" como Guillermo Carnero, por ejemplo, a clausurar su escritura, mucho más que

---

<sup>2</sup> En este sentido, muchas aproximaciones críticas a la poética autorreferencial de Valente han operado bajo la tutela de estas textualidades. Por eso coincidimos absolutamente con Mayhew, cuando aclara que "sus poemas [...] no pueden ser considerados aplicaciones prácticas de las directrices teóricas propuestas en sus ensayos, puesto que los poemas son en sí mismos especulaciones teóricas. En muchos casos, sus manifiestos autorreferenciales se refieren no a su propia práctica sino a un lenguaje ideal e infinito que es inefable por su misma naturaleza [...] Esta poética, en otras palabras, está determinada por una quiebra entre la teoría y la práctica" (Cfr. Jonathan Mayhew, "The word made flesh: logocentrism in the later work of José Angel Valente", en The poetics of Self-Consciousness. London and Toronto: Associated University Press, 1995, pp.74). La traducción es nuestra.

metafóricamente.

Hasta el año 1972 la metapoesía valentiana registra problemáticamente este entrecruzamiento de programas e imaginarios discursivos. El agonizante gesto "social" de una palabra con operatividad sobre la historia aparece en sus textos junto con la intención de recuperar el sentido trans-histórico de un *logos* fundante. Y, ya en 37 Fragmentos (1972), la exhibición de un desencanto y la necesidad de una muerte, la de la propia escritura, de la cual renacer para crearse desde el silencio como espacio y acto de nominación y autonominación fundamental.

Los poemarios escritos desde Interior con figuras (1976) hasta Al dios del lugar (1989) inclusive, muestran el predominio de esta búsqueda a través de la cual el deseo del sujeto-poeta por la palabra esencial se vuelve paradójicamente materia, en una transmutación heterodoxa donde se cruzan las místicas del cuerpo y del espíritu con las teorías más contemporáneas en torno al lenguaje y el sentido: los estoicos, San Juan de la Cruz, la tradición cabalística, el taoísmo, el sufismo, el dogma de la resurrección cristiana, el quietismo de Miguel de Molinos y también la "differànce" derridiana y el deconstruccionismo posmoderno.

El penúltimo libro de Valente, No amanece el cantor, parece acentuar, en esta línea, una hipótesis otra en el trayecto metaescriturario del autor: la condición de simulacro de la palabra poética, su inutilidad convocante, su fracaso. Esta puesta en abismo, sin embargo, posibilita un intento más:

en 1997 Valente publica Nadie, su último libro, un brevísimo poemario que, si bien no se interna, como otros, en la problemática autorreferencial, la convoca oblicuamente. La edición de un libro es siempre, veladamente, una nueva apuesta en favor del lenguaje, un gesto de fe que da sentido al oficio de escribir.

En este largo y sinuoso trayecto, el sujeto textual se asume ostensiblemente en su rol de "poeta" y desde ese lugar discursivo reescribe la ideología metapoética del Valente ensayista para someterla, a menudo, a interrogación. La travesía de este sujeto-poeta (no necesariamente lineal, sino mejor tensada en los entrecruzamientos desparejos de una red) puede describirse a partir de tres voces dominantes: la voz "social" de sus poemas más tempranos, aunque aún presente en sus libros tardíos; la voz "trascendente", que domina en su obra; y que, simultáneamente, cobija otras formas de figurar la subjetividad: el sujeto "místico", el sujeto "erótico"; y, finalmente, una voz diseminada, fragmentada, autista, que da cuenta a un tiempo de la crisis de dos conceptos: el de lenguaje y el de sujeto.

#### 1. ESCENAS DE BATALLA

El propósito de este primer apartado consiste en examinar las variables de constitución de la escritura autorreferencial de José Angel Valente en el período comprendido entre su primer libro, A modo de esperanza (1955) y Treinta y siete fragmentos (1972), período que abarca los ocho poemarios

incluidos en su primera edición de Punto Cero.<sup>3</sup> En el cruce de diferentes y opuestos paradigmas, el programa metapoético de Valente expone las alternativas filosóficas e ideológicas de una década problemática, mediante la elaboración de una estética donde convergen, conflictivamente, las dudas frente a una palabra social e históricamente operativa, la nostalgia por una palabra "trascendente" (o, cuanto menos, jerárquicamente diferenciada) y la inminencia de una palabra sin función referencial, semióticamente nula, que rechaza, en un gesto de doble escepticismo, su estatuto revelador y revolucionario.

### 1.1. El programa "social"

La constitución de un programa de poesía "social" en Valente atraviesa las fluctuaciones y puestas en crisis que muchos críticos han atribuido a la totalidad de las escrituras del grupo del sesenta, pero que, sin duda, se fragua también en los libros tardíos de algunos de los sociales "mayores", como Gabriel Celaya y José Hierro. La convicción en la eficacia de una poesía de transformación histórica cede un espacio protagónico en el escenario de las reflexiones metapoéticas de nuestro autor a la progresiva exhibición de un desencanto, en

---

<sup>3</sup> Cfr. José Angel Valente. Punto Cero (Poesía: 1953-1971). Barcelona: Barral, 1972. Posteriormente, la misma editora ofreció una edición ampliada, que incluye poemarios posteriores: Punto Cero (Poesía 1953-1979). Barcelona: Barral Editores, 1980. De aquí en adelante citaremos directamente de esta última.

principio en relación con esta poesía "instrumental" y luego, más agudizadamente, en relación con la poesía como signo. De todos modos, veremos cómo una lectura transversal e integradora de esta problemática en los textos de Valente permite la emergencia de un concepto diverso de lo "social", en relación paradójica con la otra noción con que a menudo se lo asocia, lo "referencial" (en un sentido histórico o político).

En su primer libro, A modo de esperanza (1955),<sup>4</sup> plantea inicialmente un gesto autorreflexivo en el cual la palabra es presentada como un medio de comunicación y, por lo tanto, de relación transitiva con lo humano social. En "La rosa necesaria", poema que parece escrito como réplica programática a "La rosa" de Borges,<sup>5</sup> aborda esta metáfora tradicional arrancándola de su contexto de consagración literaria para sumergirla en la cotidianidad de la vida y convertirla, esta vez, en metáfora de la palabra comunicativa buscada: "La rosa que se da/ de mano en mano,/que es necesario dar,/la rosa

---

<sup>4</sup> En lo sucesivo manejaremos las referencias a los textos citados del autor con las siguientes siglas: ME (A modo de esperanza, 1955); PL (Poemas a Lázaro, 1960); MyS (La memoria y los signos, 1966); SR (Siete Representaciones, 1967); BS (Breve Son, 1968); PMM (Presentación y memorial para un monumento, 1970); EI (El Inocente, 1970); 37F (Treinta y siete fragmentos, incluido en Punto Cero en 1972 y luego editado independientemente en Barcelona por Ambit Serveis Editorials en 1989); M (Mandorla, 1982); ADL (Al dios del lugar, 1989); NAC (No amanece el cantor, 1992).

<sup>5</sup> En dicho poema el sujeto diseña su objeto poético, la rosa esencializada, que es cifra de la fugacidad y la belleza en la tradición literaria: "...la que siempre es la rosa de las rosas/la joven flor platónica,/la ardiente y ciega rosa que no canto,/la rosa inalcanzable". Cfr. Jorge Luis Borges, "Fervor de Buenos Aires", en Jorge Luis Borges. Obra poética. Bs. As.: Emecé, 1977, 32.

*necesaria./La compartida así,/La convivida,/la que no debe ser/salvada de la muerte...*" (37). La propuesta, aquí, es formulada por un discurso ostensiblemente programático, en el que la voz individual cede paso a una voz "generacional" (un sujeto pluralizado, los "poetas") o, directamente, mediante la utilización del impersonal, levemente imperativo, de la "norma" o "regla".

La autocrítica a la propia poesía confesional aparece en el siguiente libro, *PL* (1960), en "Primer poema" (63-64), que, a modo de pretexto, abre el volumen con una retractación ("*No debo/ proclamar así mi dolor./ Estoy alegre o triste y ¿qué importa/ ¿a quién ayudaré?*"), que luego deriva en la formulación de la necesidad de un canto plural y con poder de transformación de lo real. Ahora bien, es necesario realizar de este texto una lectura irradiada, pues el mismo, además de estar sostenido por programas poéticos en aparente contradicción, formula su propia teoría en torno al sujeto-poeta. Por un lado, dijimos, el abandono de la poesía de "confesión" que el sujeto-poeta se autoatribuye justamente, en sus libros más tempranos, aunque alejada de cualquier exceso romántico. Este alejamiento comienza a plantear, en la poesía de Valente, una revisión, desde la enunciación, de la enunciación misma: quién es "yo", o, mejor aquí, quien debe ser "yo":

*Poeta, oh no,*

*sujeto de una vieja impudicia:*

*mi historia debe ser olvidada,*

mezclada en la suma total que la hará verdadera.  
 Para vivir así,  
 para ser así anónimamente  
 reavivada y cambiada,  
 para que el canto, al fin,  
 libre de la aquejada  
 mano, sea sólo poder,  
 poder que brote puro  
 como un gallo en la noche,  
 como en la noche, súbito,  
 un gallo rompe a ciegas  
 el escuadrón compacto de las sombras.

Del abandono de la "vieja impudicia" del yo hegemonizado por sus perfiles autobiográficos e individualistas, surge el imperativo de encontrar una voz plural, anónima, socialmente activa. Una voz, un sujeto que, en un gesto extremo de apartamiento, debe dejar lugar al "canto": un "canto" prescindente, a partir de su condición autónoma, de todo relato personal. Ahora bien, ¿cómo pensar esta voluntad de anonimia? En los discursos culturales de los sesenta, década en que Valente publica PL, esta propuesta se lee en los alcances de lo que Scarano llama, según mencionamos, la "colectivización de la voz":<sup>6</sup> voz plural, voz anónima, por la que el "yo" singular muta

---

<sup>6</sup>. Cfr. Laura Scarano. La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: una escritura en diagonal (La constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra). Tesis

en la "voz de todos", eje sustantivo del programa "social" de la posguerra, adscripta, dicho sea de paso, a las lecturas epocales de Antonio Machado, cuyo magisterio es retomado por esos años. Sin embargo, una mirada que atravesase la totalidad de la producción valentiana, asiste (¿también? ¿en cambio?) a la puesta en curso de otro proyecto, más ligado a la "modernidad" literaria con la que la misma poesía "social" había polemizado abiertamente. Aquí no se trata -al menos, solamente- del desplazamiento de la enunciación hacia una voz plural, entendida como "colectiva" e "histórica", sino del bosquejo de otra escena, la primera de tantas que ocuparán -mayoritariamente- el programa textual valentino: la del sujeto "anónimo", el "no-yo", el "ninguno", "nadie", el "espacio vacante", en palabras de Mallarmé, a través del cual ingresa la voz universal o absoluta.<sup>7</sup>

y <sup>8</sup>

---

doctoral inédita, UBA, 1991.

<sup>7</sup> En sus cartas a Cazalis Mallarmé relata: "He realizado un descenso a la Nada lo bastante largo como para poder hablar con certeza" [...] "Confieso, por otro lado [...] que aún tengo necesidad, tan grandes han sido las vejaciones de mi triunfo, de mirarme en ese espejo para pensar, y que si no estuviese ante la mesa en que te escribo esta carta, volvería a convertirme en la Nada. Quiero decirte que ahora soy *impersonal*, y no ya el Stéphane que has conocido, sino una aptitud que tiene el Universo Espiritual de verse y desarrollarse a través de lo que fue yo". ("Carta a Cazalis" del 14 de mayo de 1867). Estas citas aparecen en Julia Kristeva. Semiótica 2. Madrid: Fundamentos, 1982, pp. 92.

<sup>8</sup> A propósito de esta formulación de la poesía como "poder", relacionada en éste y otros poemas con el canto del gallo, emblema de la virilidad, resultan sumamente lúcidas las reflexiones de Jonathan Mayhew en torno a los géneros masculino/femenino en la escritura de Valente. Cfr. Jonathan Mayhew, "«El signo de la feminidad»: Género y creación poética en José Angel Valente", en Insula. Valente, cuestión cero. Número monográfico, 570-571,

Incluido en la recopilación de Punto Cero, aunque editado en una primera versión en volumen separado, el poema "Sobre el lugar del canto" reasume, en esta travesía de encrucijadas, el programa "social" a través de distintas estrategias: una larga denuncia en sucesión "informativa" de oraciones unimembres cargadas de significados negativos en relación con la historia actual de España, "lugar del canto", según anticipa el título; deícticos de tiempo y lugar que delimitan la actualidad y la urgencia de la enunciación; y, especialmente, una voz cronística, descriptiva y anticonfesional, ausente como tal en la casi totalidad del poema y que sólo aparece al final, como sujeto plena y exclusivamente histórico, trascendido en su individualidad: *"Esta es la hora, éste es el tiempo/-hijo soy de esta historia-/ éste el lugar que un día/fue solar prodigioso de una casa más grande"* (127).<sup>9</sup>

---

(junio-julio 1994): 12-13.

<sup>9</sup> Santiago Daydí-Tolson analiza la poética "social" de este volumen, advirtiéndolo que *"desde un primer momento de emocionado rechazo de la realidad circundante, pasando por la fe en el valor transformador del poema, se llega a una concepción de la poesía como fenómeno principalmente lingüístico"*. Cfr. Santiago Daydí-Tolson, "La poética de lo social: Sobre el lugar del canto de José Angel Valente" en Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, 6, (primavera de 1978), 3-11. Originariamente el poema integró con otros el libro titulado Sobre el lugar del canto. Barcelona: Literaturas, Colección Collioure, 1963, y fue luego absorbido en esta edición de Punto Cero. Las condiciones de su publicación no resultan, creemos, un dato menor respecto de la producción de sentido del texto. Tengamos en cuenta que la colección "Collioure", dirigida por José María Castellet, que, según dijimos en el capítulo anterior, agrupó a los poetas que, por los sesenta, reivindicaban al Machado "civil" de la segunda edición de Campos de Castilla y al "mártir" exiliado ante el advenimiento del franquismo. De esta "figura de autor" también abrevó el joven Valente, y la voluntad de que el libro apareciera en esta colección

MyS (1966) significa al mismo tiempo la afirmación y la puesta en crisis del proyecto "social" en la escritura de Valente.<sup>10</sup> "Con palabras distintas" (209) personifica la fuerza histórica de la poesía "social" que se impone por razón de sí misma en un escenario de gestos poéticos moribundos ("*Huyó la poesía/ del ataúd y el cetro./Huyó a las manos/ del hombre duro, instrumental, naciente*"), y su protagonismo dentro del libro sería decisivo si no fuera por el contrapeso de otros poemas, que ofrecen una mirada fracturada y abiertamente dudosa de la eficacia y pervivencia de tal palabra. Los homenajes a Vallejo y a Machado no sólo se configuran como elegías a dos poetas tutelares sino también como despedida a una experiencia poética liquidada. Así, en el poema dedicado al español se lee: "*Como una espada dejaste [tu palabra]./Quién pudiera empuñarla ahora,/fulgurante como una espada/ en los desiertos campos tuyos*" (214). "No inútilmente" (235), pese a que sigue sosteniendo en parte la eficacia pragmática de la poesía, introduce, en su estructura dialógica, dentro de los límites enunciativos del mismo sujeto (cifra, en su desdoblamiento, del debate intelectual de esa época), la puesta en duda de dicha fe: "*No hemos llegado lejos, pues con razón me dices/que no son*

---

fija, en cierto sentido, el perfil "social" del texto analizado.

<sup>10</sup> Este libro ha sido estudiado por muchos como el punto de arranque de una poética valentiana en discusión y polémica superadora de su escritura anterior. Cfr. por ejemplo, Père Gimferrer, "Trayectoria de José Angel Valente", en Radicalidades. Barcelona: Antoni Bosch, 1978: p. 142-146.

suficientes las palabras/ para hacernos más libres". Más contundentemente "Un canto" muestra, en subjuntivo, la búsqueda de una palabra plural y solidaria a la que el final de este mismo poema niega, en indicativo, su posibilidad de existencia: "Dura la noche,/la pasión amarilla del cobarde,/la postura fetal de la avaricia,/... ¿Por este sueño he combatido?" (227). No es casual, entonces, que, frustrados estos "sueños", en dos de los libros siguientes la mirada sobre el lenguaje se vuelva irónica y revulsiva. Así, cobra mayor protagonismo la noción de poesía como "escándalo" que, anunciada en MyS en el poema "Ahora" (221), es retomada en BS (1968) -y más tarde, en M<sup>11</sup> en el poema "Bajemos a cantar lo no cantable" (287), donde se ensanchan los límites del lenguaje poético hacia las mismas zonas de transgresión que propone su temática (con la utilización, por ejemplo, del trabalenguas popular "y soltemos al gato con latas en el rabo/del coro al caño, del caño al coro/del coro al caño"). El texto final del poemario "Segundo homenaje a Isidore Ducasse" (294) incorpora deliberadamente un registro entre informativo y científico, que encubre la voz del sujeto ya desprendido de la primera persona. Este distanciamiento redundante en un efecto final ambiguo, que confirma a la vez que se burla de lo seriamente enunciado. El efecto de desautomatización aquí resulta extremo si reconocemos como voz

---

<sup>11</sup> Nos referimos concretamente al poema "Pájaro loco, escándalo": "...Pon tu súbita antorcha en los ojos extintos del menguado. Haz caer al incólume. Despierta al sordo. Y vuela. Vuela y vuelve. Vuelve, pájaro loco, a posarte en mi mano". Cfr. José Ángel Valente, M, en Material Memoria (1979-1989). 1992: pp. 88.

única del texto al mismo Lautréamont, traducido literalmente por Valente: *"Un poeta debe ser más útil/que ningún ciudadano de su tribu./ [...] La poesía ha de tener por fin la verdad práctica./ Su misión es difícil"*.<sup>12</sup> y <sup>13</sup>

PMM (1970) rompe también, en este sentido, con las fronteras entre la literatura y otros discursos sociales y con las fronteras entre géneros, pero por un objetivo diferente del buscado por un poeta "social" como, por ejemplo, Blas de Otero. Mientras éste abre los límites de su escritura a otras voces "en un proceso de confrontación y vínculo incesante, como parte de una poética renovadora, que se declara social y se autodefine

---

<sup>12</sup> Citamos a Lautréamont: *"La poésie doit avoir pour but la vérité pratique. Elle énonce les rapports qui existent entre les premiers principes et les vérités secondaires de la vie. Chaque chose reste à sa place. La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple, ne fait pas allusion aux périodes historiques, aux coups d'Etat, aux régicides, aux intrigues des cours. Elle ne parle pas des luttes que l'homme engage, par exception, avec lui-même, avec ses passions. Elle découvre les lois que font vivre la politique théorique, la paix universelle, les réfutations de Machiavel, les cornets dont se composent les ouvrages de Proudhon, la psychologie de l'humanité. Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu"*. De Poésies, incluido en Lautréamont. Obra Completa. Edición bilingüe. Madrid: Akal, 1988: pp. 568.

<sup>13</sup> Algunas veces las presencias de otras voces textuales en los poemas valentianos resultan obvias y fácilmente reconocibles. Pero otras se presentan encubiertas de muy diversos modos: mezcladas sin distinciones gráficas, con los propios textos del autor; como traducciones no explicitadas en cuanto tales (así los textos de Artaud en "Crónica II, 1968", también en BS, 379); bajo la forma de títulos y epígrafes (que cifran el desarrollo del texto posterior) sin mención de fuentes o autores ("Sobre el tiempo presente", EI, 365; "Ce cheval qui ne galope que pendant la nuit", BS, 286), etc.

como colectiva",<sup>14</sup> PMM sostiene la denuncia desde un lugar que se ha vuelto hermético para el receptor. La voz del sujeto se desplaza, aquí, sustancialmente, para dar lugar al montaje de voces otras, mediante la incorporación intertextual de fragmentos de Mein Kampf, de discursos de Franco, del Opus Dei, de sermones eclesiásticos en latín.<sup>15</sup> Si bien la parodia es siempre un contradiscurso que pone al descubierto las trampas, en este caso, del discurso del poder, su función social y

---

<sup>14</sup> Cfr. Laura Scarano, "Cruce intertextual y discurso polifónico en la poesía de Blas de Otero", en España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura, VI, 1, (Primavera 1993: 22.

<sup>15</sup> Como sugerimos en la nota 13, la intertextualidad constituye un procedimiento preferencial en la poética de Valente, y es, en gran medida, la causa del creciente hermetismo alrededor del cual van generándose sus textos. A veces explícita y las más encubierta, trae a la superficie de los poemas, además de los discursos políticos aludidos, el bagaje de las tradiciones literarias y místicas cultas a que frecuentemente apela el autor, así como los registros sociales más estigmatizados por esas mismas tradiciones. La apropiación (y consecuente reorientación) del discurso de la cultura erudita abarca un extenso repertorio que incluye la literatura del Siglo de Oro español (Quevedo, Santa Teresa y, especialmente, Juan de la Cruz), la lírica galaico-portuguesa, los poetas místicos sajones (John Donne), Shakespeare, Homero, François Villon, Flaubert, Goethe, Lezama Lima y gran parte de la modernidad española y, preferencialmente, europea (Mallarmé, Baudelaire, Lautréamont, Artaud, Eliot, Cernuda, Valle Inclán). Las resonancias bíblicas constituyen una presencia más que relevante en los poemas valentianos, siendo protagónicas en la construcción del sentido de poemarios enteros, como PL, o bien diseminadas en concurrencia con otras presencias intertextuales.

En general, todo préstamo es reorientado dentro de la lógica particular de cada poema, y en función de su plan de escritura específico, generando efectos generalmente disímiles respecto de los sostenidos por los hipotextos originales. Obviamente, el efecto de extrañamiento presupone el cumplimiento de un pacto de lectura que requiere de un lector hipercodificado y rechaza, por tanto, al receptor masivo, tan buscado (y nunca logrado) por la poesía social, en un retorno de la poesía al circuito minoritario característico de la tradición poética moderna.

transformadora se ciñe aquí al gesto solitario de una palabra que teme volverse masturbatoria: "(El criticado habla con palabras que nadie comprende. La Asamblea se hace la autocrítica con frenesí. La sesión se levanta)" (313).

Así, EI (1970) mostrará, ahora explícitamente, la liquidación del impulso "social" en un poema como "Un joven de ayer considera sus versos", título meramente informativo y distanciado, en contraste con la presencia modalizada de un sujeto plural en el cuerpo poemático, de voz casi elegíaca, observándose a sí mismo con cautela. El texto diseña, a su vez, una mirada sobre la literatura practicada y hoy inservible - poemas "envejecidos", surrealistas "muñecos" "acribillados", "asaeteados", "náufragos"- y una teoría del lector, alejado, indiferente y siempre virtual receptor de "cartas de amor destinadas a nadie", que mira al autor, como su perro, "con la fijeza de la incomprensión" -"Retrato del autor" (337)-.

Por lo dicho, en el contexto del libro, resulta ya agonizante como grito último de una fe "social" en vías de extinción "El poema" (354), armado enteramente con condicionales <sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Las tensiones gramaticales en la constitución de una poética social en Valente, que reflejan siempre las condiciones de posibilidad más que de efectividad de dicha praxis han sido también subrayadas por Ted Diana Rebolledo y Alfred Rodríguez: "...otra parte agónica y conflictiva, la posibilidad de [una contrapartida de una poesía venal] -poesía fuerte, visceral, que brote de la realidad misma- sólo se concibe en términos dubitativos y conjeturales...". En Ted Diana Rebolledo y Alfred Rodríguez, "Escupiendo palabras: El conflictivo proceso creativo en Angel González y José Angel Valente", en Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábega (eds.). Simposio-Homenaje a Angel González. Universidad de Nuevo México, 1987, 134.

y cerrado por una letanía final, repetida tres veces ("cuándo podremos poseer la tierra"). "Poema" que, en su naturaleza de "objeto duro, / resistente a la vista, / odioso al tacto, / incómodo al oficio del injusto" parece haber fracasado en su intento de modificar la historia en la boca, en los oídos y en la vida de un lector mayoritario.

Sin embargo, resulta por lo menos significativo que este poema haya sido elegido por el mismo Valente como texto final de una video-antología filmada en 1987 para Televisión Española, video que incluye, además, una selección de poemas más tardíos del autor.<sup>17</sup> En el armado de una antología, la sintaxis de la misma (otra, en relación con los emplazamientos originarios de los textos en sus poemarios respectivos) autoriza lecturas también diversas, con proyecciones diferentes de las presupuestas por los poemarios de origen. Esto nos obliga a leer, entonces, haciendo caso omiso de la cronología impuesta por una ruta lineal, para transitar por los textos a los saltos y contrasaltos, con movimientos de sentido que pongan de relieve su relación transversal y polémica.

Volvamos al texto citado en su co-texto inicial, el poemario EI, en su momento de aparición, 1970. En este sentido,

---

<sup>17</sup>. Salvo "Serán ceniza" (de ME, 1954), los restantes poemas dan cuenta de tránsitos más tardíos en la exploración metapoética del autor: "Pájaro loco, escándalo" (de Mandorla), "Zayín" (de Tres lecciones de tinieblas) y "Como el oscuro pez de fondo" y "Cómo se abría el cuerpo del amor herido" (de Material Memoria). Con respecto a una lectura específica de estas cuestiones, remitimos a nuestro artículo inédito "Un video sobre José Angel Valente: claves para otra antología".

"El poema", propone en principio, como dijimos líneas arriba, una metapoética de tono predominantemente "social". Existen, sin duda, abundantes marcas en el texto que evidencian la posibilidad de esta lectura, que hace del mismo uno de los poemas más abiertamente programáticos de Valente. En primer lugar, la voz dominante en singular aquí se colectiviza, abarcando a otros sujetos-poetas: *"Si no creamos un objeto duro/ resistente a la vista, odioso al tacto, /incómodo al oficio del injusto.../ cuándo podremos poseer la tierra"*. Esta colectivización, implica, como puede verse, una llamada al "compromiso" que trasciende la esfera individual para proyectarse en una tarea histórica plural en función de modificar la realidad. Por otra parte, en el poema se construyen, deliberadamente, familias de palabras relacionadas con el concepto de poesía como *"arma cargada de futuro"*, al modo de Celaya: *"objeto duro/ de dura luz/ de púas aceradas..."*; *"para arrasar el mundo, para entrar como un río/ de vengativa luz por las puertas vedadas..."*. En relación con este campo, el estribillo *"cuándo podremos poseer la tierra"*, recrea algunas lexías políticas acuñadas en el imaginario discursivo de las décadas del 60 y 70 en torno a los problemas de desigualdad social.

Ahora bien, el video José Angel Valente, de TVE, ha hecho de "El poema" un texto otro, que ilumina y sorprende por su correspondencia con los poemas autorreferenciales más tardíos del autor, que reniegan, al menos en su superficie, de toda

filiación "social". Situado, como apuntamos, al final de la serie, los recoge a todos, y consigue superar la falsa antinomia crítica (de la que el mismo Valente, en sus ensayos, toma parte) entre poesía como "comunicación" y poesía como "conocimiento", a través de un gesto que abarca por igual a ambas. La poética política de Valente abrevia, en este texto, de los tópicos "sociales" para integrarlos y, a la vez, desmontarlos. El "objeto de púas acéradas", el poema, es ciertamente un "arma", pero en un sentido más poroso que el que una recepción acotada a ese canon podría proponer. En su condición de "erizo"<sup>18</sup> ejerce una resistencia respecto del orden establecido, se rebela ante la hegemonía del sentido, es anti-lenguaje; en la medida en que el lenguaje es vehículo de la ideología, del falseamiento de lo real. Sólo desde esa perspectiva (por la cual lo poético se coloca, deliberadamente, en los márgenes del decir), la poesía puede transformar el mundo. Por eso, en esa letanía, se vuelve morada, "tierra" por poseer tras el acto del ostracismo verbal que propone Valente: "Porque es nuestro el exilio./ No el reino" (PPM, 314). Este es, en definitiva, el "despertar de la conciencia utópica" del que nos habla Miguel Más, que supone "la

---

<sup>18</sup> En estos términos define Valente la poesía en su prólogo "Cómo se pinta un dragón", de Material Memoria, p. 11, coincidentemente con Jacques Derrida, en "Qué es la poesía": "Desde ahora llamarás poema a una determinada pasión por la marca singular, la firma que repite su dispersión, cada vez más allá del logos, no humana, apenas doméstica, ni tampoco reappropriable en la familia del sujeto: un animal convertido en o hecho un ovillo [...], la humildad a la que tú das el sobrenombre -yendo así en el nombre más allá del nombre- de erizo catacrético, con todas las flechas hacia afuera..." (en AAVV. Hermenéutica y poestructuralismo. pp. 169).

escritura como negatividad, negándose a la realización concreta de lo manifiesto, la escritura como estado más que como término"<sup>19</sup> y que en Valente alcanza su plenitud en su poética del "silencio". Es este acto de retracción el que posibilita la misión "escandalizadora" (en palabras de Valente) de la poesía y su función, entonces, profundamente revolucionaria. En este sentido, el autor no hace sino reelaborar en su praxis poética la premisa adorniana de que el arte es tanto más social cuanto más asocial se presenta, y sólo en su condición "autónoma" ejerce su embate contra la "ideología", entendida como falsificación de lo real, modelizada en la palabra comunicativa.<sup>20</sup>

### 1.2. La tensión "moderna"

---

<sup>19</sup> Cfr. Miguel Más. La escritura material de José Angel Valente. Madrid: Hiperión, 1986: p.59.

<sup>20</sup> La teoría negativa sobre el arte se extiende a lo largo de toda la especulación adorniana, pero es específicamente en el "Discurso sobre lírica y sociedad" donde Adorno precisa estas reflexiones con respecto a la poesía: "La referencia a lo social no debe apartar de la obra de arte, sino introducir más profundamente en ella [...] Las obras de arte son exclusivamente grandes por el hecho de que dejan hablar a lo que oculta la ideología [...] Ustedes conciben la lírica como algo contrapuesto a la sociedad, como algo plenamente individual [...] Pero esta exigencia puesta en la lírica, la exigencia de que sea la palabra virginal, es en sí misma una exigencia social. Ella implica la protesta contra una situación social que cada individuo interpreta como hostil, ajena, fría, opresivo-depresiva, situación que se imprime negativamente en la formación lírica: cuanto más duramente pesa la situación, tanto más inflexiblemente se le resiste la formación, negándose a inclinarse ante ninguna cosa heterónoma y constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio [...] La idiosincrasia del espíritu lírico contra la prepotencia de las cosas es una forma de reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres..." (Cfr. Theodor Adorno. Notas de literatura. Barcelona: Ariel, 1980: pp. 53-72).

En cruce permanente con las consideraciones metapoéticas en torno a la poesía "social", desde los libros tempranos de Valente está presente la reflexión sobre la poesía como un lenguaje específico, autónomo y jerarquizado dentro del sistema de los discursos sociales. Esta línea, que, como veremos más adelante, no es sino un nostálgico intento de devolver a la palabra poética una función trascendente y simbólica, por encima de la referencial y contingente, arrastra consigo elementos "residuales"<sup>21</sup> provenientes de la "modernidad estética",<sup>22</sup>

ideología que, según vimos, el programa "social" de la inmediata posguerra había puesto en crisis. Una de estas pervivencias (que los del 60 incorporarán de modos diversos, para cuestionar el legado de sus "padres", según la lectura genealógica realizada por Bloom), presente tanto en la producción poética como ensayística de Valente, es, según dijimos, la consideración de la poesía como una forma

---

<sup>21</sup> Raymond Williams es quien traza el mapa de la cultura apelando a la coexistencia de formaciones "residuales" (procedentes del pasado), las emergentes (en vías de consolidación) y las dominantes, centrales o hegemónicas. Cfr. Raymond Williams. Marxismo y Literatura. Barcelona: Península, 1980: 133.

<sup>22</sup> Jürgen Habermas denomina así a un período que comenzó diseñándose "en la obra de Baudelaire...se desplegó luego en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su culminación en el *Café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo*". Cfr. Jürgen Habermas, "Modernidad: un proyecto incompleto", en Nicolás Casullo (comp.) El debate modernidad-posmodernidad. Bs. As.: Punto Sur, 1991, 132-133. Concretamente en España, este período abarcaría desde el Romanticismo hasta la vanguardia del 27, dentro del cual se constituiría una poética "moderna", puesta en cuestión, al término de la guerra, por todos los grupos poéticos posteriores. Esa es la hipótesis formulada por Laura Scarano, 1991, y trabajada en segmentos específicos por los integrantes del grupo "Semiótica del discurso", donde nos incluimos.

jerarquizada y superior en relación con las restantes hablas sociales.<sup>23</sup> De este modo, "el canto", como "el cántaro", es la vasija que contiene "la suprema realidad de la forma" ("El cántaro", *PL*, 106), el "signo" donde "reside por un instante nuestro ser" ("El signo", *MyS*, 225). En "Objeto del poema" (*PL*, 105) el juego sujeto-objeto (designante y designado, poeta y cosa), incluye la idea de representación platónica de la realidad por la palabra en su "misma manantial excelencia" y deja entrever, también, otra herencia de la modernidad, exasperadamente presente en la producción valentiana: la actividad poética como el lugar y la instancia de revelación de lo trascendente, de lo no consciente, del "dios" interior o exterior. Así, el poema citado alude a la idea de fermento inconsciente, no racional, del objeto en el sujeto: "yaces/ y te comparto, hasta/ que un día simple irrumpes/ con atributos de claridad...". Del mismo modo en "La señal" la poesía es vivida como un proceso de inmersión no voluntaria en lo inconsciente ("dejarse ir, caer, ser arrastrado,/...tocar el fondo oscuro,/ donde aún se debaten las imágenes") al mismo tiempo que su efectivización responde a un consentimiento de lo "alto", a partir de lo cual el "canto" es concebido como una palabra diferenciada de la comunicativa: el sujeto poético aguarda "sólo

---

<sup>23</sup> La consideración de la poesía como una práctica social más, nivelada con las restantes prácticas sociales, fue una de las premisas de Otero, Hierro y Celaya: "Hablamos de las cosas de este mundo./Escribo/con viento y tierra y agua y fuego./(Escribo/hablando, escuchando, caminando)". Cfr. Blas de Otero, "Hablamos de las cosas de este mundo", en Que trata de España, en Expresión y Reunión. Madrid: Alianza, 1981, 150.

la señal del canto", desde una radical ignorancia respecto del mundo y de su propio ser. En "Como una invitación o una súplica" (MyS, 229-31) frente a las palabras viejas y desgastadas, esperan las palabras inminentes, "ininteligibles y puras", que conformarán un nuevo lenguaje, aún no nacido, cuyo "hilo perdido" es necesario encontrar en "el fondo incomprensible de la noche". Invitación o súplica que hace al sujeto expectante un lenguaje sin embargo esquivo, que se posee como un don, privilegiadamente, y no como una herramienta de uso cotidiano. En BS, la tradición popular de las "cantigas de amigo" es recontextualizada, en este sentido, para aludir a esa naturaleza huidiza y errática de la palabra poética, presente en el deseo, ausente en la realidad: "Se fue en el viento./ Quedé anhelante.// Se fue en el viento,/ quedó en mi sangre" (257).<sup>24</sup> Presencia y ausencia que da lugar, en estos textos y en la producción más tardía de Valente, a una consideración de lo poético más allá del lenguaje mismo y, entonces, a la idea de la palabra como fragmento o desecho de una totalidad inaprehensible: "El residuo que sólo nos deja/lo que ha sido llama" (BS, "Forma", 279). Esta idea, que ha dado como resultado lo que muchos críticos de Valente (y él mismo) denominan la "retórica del silencio", ha sido intensamente trabajada en su obra posterior, hasta desembocar, según se infiere de su

---

<sup>24</sup> La presencia de la lírica tradicional en BS ha sido estudiada por Santiago Daydí-Tolson en "Breve Son: Clave interpretativa de la obra poética de José Angel Valente", en Hispania, 66, 3, (1983), 376-384.

penúltimo libro (NAC), en la percepción escéptica de la nada.

En este contexto de cruces e interferencias entre poéticas, "Sobre el tiempo presente" (EI, 347), pese a su título, que lo situaría dentro de la producción "social" del autor, en tanto gesto "testimonial", expone sin embargo la búsqueda individual y solitaria de una voz específica para nombrar lo real y, por añadidura, profetizar su futuro: *"Con lenguaje secreto escribo,/ pues quién podría darnos ya la clave/ de cuanto hemos de decir./ Escribo sobre el hálito de un dios que aún no ha tomado forma,/ sobre una revelación no hecha..."*.

### 1.3. *Las palabras se pudren*

La tematización autorreferencial de estos conceptos, todos ellos de cuño romántico o "moderno", no consiste sino en el intento de recuperar el sentido de un oficio, el de poetizar, que, ante el fracaso de una palabra que se pretendió históricamente operativa, se encuentra enfrentado al vacío y a la muerte de toda voz. A la abundante producción crítica en torno a la poesía venalizada, *"en tiempo de miseria, en tiempo de mentira y de infidelidad"* (MyS, "Poeta en tiempo de miseria", 208; BS, "A veces vuelven", 293; EI, "Arte de la poesía", 368, entre otros textos), se incorporan poemas donde se pone en duda la capacidad ya no sólo transformadora, sino también fundacional de todo lenguaje. A la luz del fracaso de las consignas del Mayo francés, surge, en esta dirección, la serie "Crónicas 1968" (EI,

361-62) donde comienza a exhibirse la consciencia de un desencanto ante la palabra al mismo tiempo que una necesidad de purificación, desde un "punto cero", de la cual se hará cargo el siguiente libro, 37F (1972). La primera de las "Crónicas" (361-2) aborda directamente, a través de asociaciones fónicas y semánticas de fuerte peso sensorial y emotivo (que contrastan notablemente con la pretensión de objetividad y distancia informativa sugerida por el título) la noción de palabra como "hipo de hipopótamo tardío", "salivar chasquido", "hilo deglutido de la muerte", y, más contundentemente, "pétreo excremento". La idea de putrefacción del lenguaje, de su desgaste como instrumento transformador de la historia se profundiza en la siguiente "Crónica" (361), en la que el punto en cuestión es la construcción del significado, concebido como un falso dogma desde el parámetro de la locura: *"Todos los que tienen puntos de referencia en el espíritu, quiero decir de cierto lado de la cabeza, en zonas bien delimitadas del cerebro, todos los que dominan su lenguaje, todos aquellos para quienes las palabras tienen sentido [...] -son unos cerdos"*. Nuevamente aquí la voz no es la propia, sino la de Artaud, en un fragmento de El pesa-nervios, de 1925,<sup>25</sup> que Valente traduce literalmente, sin combinar ni englobar dentro de textos propios.

Este desplazamiento enunciativo da cuenta de varios otros dislocamientos: por una parte, la puesta en crisis del sentido

---

<sup>25</sup>. Cfr. Antonin Artaud. El ombligo de los limbos. El pesa-nervios. Bs. As.: Need, 1998: pp. 67.'

como relato fundacional; en segundo lugar, la demolición de la dupla sentido-sujeto: "¿Quién habla aquí?, nos preguntamos, "¿Valente, Artaud, la locura?". Si la metafísica del sentido es violada por la palabra de la locura, el concepto unitario de "sujeto", en tanto eje ordenador de lo real (y de los lenguajes que lo modelizan), es subvertido por este otro sujeto múltiple, literalmente alienado.

Las palabras vigentes son, según vimos, puro "excremento". Entonces, no queda para el sujeto otro camino que proponerse llegar al "punto cero" del lenguaje, desde el cual dejaron de hablar, a tiempo, Lautréamont y Rimbaud: *"Maldito el que sobremuere a su vida,/el flácido, el colgón, condecorado,/de piel más grande que su propio cuerpo"* (370).<sup>26</sup> De este modo, el libro siguiente, 37F, pondrá en escena esta crisis de orden semiótico que Valente intentará resolver a lo largo de toda su producción posterior.

## 2. LA LLEGADA AL "PUNTO CERO"

37 Fragmentos es un libro sobre la muerte y las muertes. La muerte que abarca a todas es la de la misma escritura, y de ella se desprenden la del sujeto-poeta, la de la historia individual,

---

<sup>26</sup> La apelación continua a dos referentes modernos como Lautréamont y Rimbaud por parte de Valente no es gratuita, sino más bien definitivamente solidaria con su aspiración de un "sujeto anónimo" o, mejor, de una "voz anónima". El joven poeta de las Iluminaciones desapareció, literalmente, de su vida poética, para irse a vender armas en Africa. A Lautréamont, es decir, a Ducasse, jamás se le conoció el rostro.

la de la historia social.<sup>27</sup> Muertes que, al tiempo que se proponen como camino de llegada al "punto cero" (el vacío como el plenum de significación), también invocan la nada como rotundo "no", en su sentido negativo. El sujeto, en esta escritura, se emplaza en una zona abisal, como un funámbulo a punto siempre de caer. Esta condición ambigua, positiva y negativa del "silencio" y de la "muerte" como tópicos de sentido que recorren el libro, también alcanza a su retórica. La matriz compositiva básica es aquí el "fragmento", que, al modo de Paul Celan, procede por sinopsis, y engrendra puntas de icebergs en un proceso de significación por el cual puede leerse siempre más allá. Pero este mismo "fragmento" también, por su indeterminación, desconcierta y asusta, como asustan siempre los espejos rotos.<sup>28</sup> Asimismo, en este libro y en los sucesivos de

---

<sup>27</sup> La "autofagia" del sujeto, en proceso hacia un estado de inacción enunciativa comienza, para otros autores, como Jacques Ancet, en Interior con figuras, el libro inmediatamente anterior a 37F. Ver Jacques Ancet, "Prefacio a Interior con figuras", en Rodríguez Fer, 1992: 207-210.

<sup>28</sup> Esta doble condición del "fragmento" (considerado también doblemente: opción retórica y efecto de lectura) es apuntada por M. Blanchot: *"Lo fragmentario, más que la inestabilidad, promete el desconcierto, el desacomodo"*. En Maurice Blanchot. La escritura del desastre. Caracas: Monteávila, 1987: p. 14. En la semiótica de lo "fragmentario" opera también la lectura de Lezama Lima, el "maestro cantor" al que la poesía de Valente rinde permanentes homenajes. Para Lezama, el mismo existir, considerado "fragmento", no es sino una porción o cifra de lo Absoluto que lo remite permanentemente (Cfr. Eduardo Urdanivia Bertarelli, "Acerca del concepto de poesía en Lezama Lima". Revista Iberoamericana, 154 (enero-marzo de 1991): 25-32). Nicolás Rosa, por su parte, advierte con lucidez acerca de este doble movimiento de lo fragmentario: *"El fragmento convoca el "desastre" -en el sentido en que M. Blanchot le otorga a este término-. No habría fragmento logrado pues siempre recordaría la infinita totalidad imposible del texto, de todos los Textos. Delimitado, pero sin límites, fundando campo pero sin fronteras,*

Valente, la enunciación recupera, como veremos más extensamente, la "cortedad del decir" de la retórica mística y sus modos elusivos de representación que, en concurrencia con el "fragmento", incita y obstaculiza a un tiempo toda decodificación.

Las muertes figuradas en el libro y que constituyen su marca fundamental se anuncian, explícitamente en lo autorreferencial, en el primer poema "Exordio" (377), con el cual se inicia una ruta de sucesivos despojamientos que tendrá su conclusión y sentido en el último poema del libro (399). El pedido de muerte por parte del yo-poeta (*Y ahora, danos una muerte honorable/ Vieja/ madre prostituida/ Musa*) pone en escena la necesidad de terminar con una escritura y, en gran medida, con el imaginario que la sustenta. La "Musa", que desde el mundo griego hasta el romanticismo se configuró como el emblema de la "inspiración", es aquí una "vieja/ madre prostituida" la que, sin embargo, tiene todavía el poder de callar para matar. De esa incesante muerte dará cuenta el libro, en diferentes niveles que exceden el aspecto autorreferencial,

---

*dibujando borduras pero sin bordes, el fragmento concita las pulsiones de destrucción. Los fragmentos del fragmento se singularizan en la operación de la lectura puntual: se lee por accesos, por convulsiones del sentido, por desgano de lectura: el sentido se dispersa, se des-hace. De todas maneras, el fantasma de la totalidad conspira siempre con el fragmento. Es siempre el «ideal del fragmento» (F.Schlegel), el «fragmento como ilusión» (R. Barthes) que, como género retórico (haiku, máxima, sentencia, etc.), recupera la parataxis de una vida, de una intención, de un sentido" (Cfr. Nicolás Rosa. El arte del olvido (Sobre la autobiografía). Bs. As.: Punto Sur, 1990: 151.*

pero que lo tienen siempre como centro privilegiado.<sup>29</sup>

Los primeros diez poemas, se dedican a dibujar los lugares y perfiles de la muerte del "yo", un "yo" que paulatinamente va escindiéndose y borrándose: por la "progresión enorme de la sombra" (II, 377), por incesante autofagia (V, 378), por su desdoblamiento en un "tú" (II) o su figuración en "vagabundo" (VI, 379), por la imposibilidad de recuperarse como unidad en el pasado (VIII, 381), etc.

El proceso de borramiento del sujeto continúa hasta el final del libro pero va concentrándose en torno de un oficio específico, el de nombrar. Así, el fragmento XII propone una reformulación del lugar de la subjetividad por fuera del lenguaje: "De la palabra hacia atrás/ me llamaste/¿con qué?" (383). El XIV ("Biografía") trabaja con tipos discursivos canonizados para reinventarlos en función de exhibir la paulatina reducción de la voz: el pedido de la "bionotabibliográfica" (uso irónico que permite cargar las tintas contra las antologías literarias) termina siendo una "bioesquelonotabibliográfica" por la que el sujeto, configurado exclusivamente en esa textualidad mínima, comprueba "minucioso la fecha de [su] muerte" (384) (el subrayado es nuestro). En este mismo sentido se reescribe la Rima becqueriana en el fragmento

---

<sup>29</sup> En estos excesos (dentro de los cuales operan, todavía, referentes "temporales", históricos, sociales), se re-traza constantemente el programa de escritura de 37F, que de la especularidad salta hacia otras preocupaciones: el poder (XIII, XX, XXI), el sinsentido de la historia (XXX), el fracaso de las utopías (XXV).

siguiente, "(No digáis que agotado su tesoro...)" (385): una voz plural (los poetas), también afantasmada, resta especificidad al signo poético ("*igual o distinto al suspiro o la lágrima*"), al tiempo que le otorga un destino incierto, poniendo en duda su efectiva recepción ("*emitiendo señales desde otro planeta*"). De esa constatación surge el planteo antipoético del fragmento "XXVII" (393), a través del cual la poesía puede ser poesía o, sencillamente, "*cualquier otra cosa*" factible de ser arrojada "*al sumidero*". En Valente son la impotencia y el deliberado descreimiento de significar (y no la premisa utópica de dar voz a los márgenes) lo que genera este programa revulsivamente "igualitarista". La poesía debe refundarse. Por eso, aquellos poetas que creen en la fama, esos "*adoquines de compacta gloria*" (XXIX, 394), forman parte, como "*osos de cualquier zíngaro*", de una patética función circense sin público y nada que decir. En este sentido, el fragmento XXXI propone la destrucción (la muerte) como única salida en la búsqueda de una palabra nueva: "*Sólo quedaron sobre las ruinas/ del dios, sagrados, los profanadores*" (395). El campo semántico inaugurado por este texto (que será retomado a su vez en NAC, aunque, según veremos, con un funcionamiento divergente) se amplía considerablemente en el siguiente, "El templo", poema en prosa que se ubica, deliberadamente, en el borde de la literatura para construirse como un enunciado religioso, profético, de tinte apocalíptico: "*En el lugar de las ofrendas se pudrieron las heces amarillas del sumo sacerdote, de las palomas y los mercaderes*" (396). Si el

"templo" ha sido destruido y los textos "corrompidos", el lugar de lo poético será la paradójica especularidad del jeroglífico, con su naturaleza peligrosamente dual -como el "fragmento"- abierta a todos los significados o a ninguno -"(De la luminosa opacidad de los signos)"(398)-, o el espacio "blanco" del arco tenso, página vacía e inminencia, que resume en sí -en un instante que funde la sucesividad temporal- la mano del arquero y el centro al que la flecha apunta ("(El blanco)", 398).<sup>30</sup> El último poema del libro es el término de un viaje y de un proyecto que había inaugurado el "exordio" inicial:

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

(399)

El sujeto personal reaparece, en el final de este recorrido, absorbido por un otro (¿Mallarmé?) enmascarado en la tercera persona, distanciado de toda confesionalidad. Su

---

<sup>30</sup> En su análisis de este poema, Armando López Castro observa la presencia de la filosofía zen, y cita en nota a Eugen Herrigel: "*Respecto del tiro de arco, significa que arquero y blanco dejan de ser dos objetos opuestos, y se transmutan en realidad única*" en Eugen Herriegel. Zen en el arte del tiro con arco. Bs. As.: Kier, 1984: 10. Cit.por Armando López Castro, 1992.

certeza última, después de los tanteos ("supo"), se construye en el espacio de la paradoja, entre "la espera metódica" (que conlleva una suerte de ejercicio ascético) y el "azar" mallarmeano. Ese lugar de la "omisión", del "vacío", el "punto cero" (en el que la enunciación misma se instala para dar cuenta de su desaparición), puede ser el lugar de la poesía. Lugar de inminencia, pero, peligrosamente, también de negación. De esta tensión<sup>31</sup> se hará particular eco la poesía posterior de Valente, hasta que en NAC la "nada" reaparezca, finalmente, despojada de todo trascendentalismo.

### 3. LOS ESCONDITES DEL ERIZO

Desde Interior con figuras (1976) hasta Al dios del lugar (1989)<sup>32</sup> la especulación metapoética de Valente pretenderá circunscribir el/los espacios de emergencia de la poesía, diferentes pero complementarios entre sí. Uno será el de la

---

<sup>31</sup> Reflexiona acertadamente Anita Hart respecto de la totalidad de la producción valentiana: "*There is a tension between linguistic faith, that words can ultimately offer vital expression, and linguistic skepticism, that is impossible to capture in words what the writer is seeking to reveal*". (Cfr. Anita Hart, "The poet in José Angel Valente's metapoetic texts", en Hispanic Journal, 11, 2, (Fall 1990: 131).

<sup>32</sup> Cfr. José Angel Valente. Material Memoria (1979-1989). Madrid: Alianza, 1992. Citaremos de esta edición y con las siguientes abreviaturas los poemarios MM (Material Memoria, 1979); TLT (Tres lecciones de tinieblas, 1980); M (Mandorla, 1982); EF (El fulgor, 1984) y ADL (Al dios del lugar, 1989).

"materia", la "material memoria" escrituraria de un texto previo que nunca cesa de ser traducido. El otro, tal como surge de 37F, será el blanco, correlato visual del "silencio". En el curso de este trayecto, lo "poético" por sí mismo hegemoniza la voz y el sujeto-poeta, como figura del "origen" de la palabra, se desplaza y enmascara en una enunciación impersonal y oblicua.

### 3.1. Palabra y materia

En el prólogo general de su edición abarcativa de Material Memoria, Valente afirma: "*La palabra poética [...] está grávida de significación, contiene el sentido como posibilidad e infinitud, semilla del sentido, al igual que los logoi spermatikoi pensados por los estoicos, contienen las semillas - spermata- del mundo*".<sup>33</sup> Del sema "semilla" Valente extrae un linaje interminable de vocablos ligados a los procesos de la vida, especialmente los germinativos, junto a los cuales aparecen los ciclos de degeneración y muerte, en un círculo infinito de agonía y resurrección. Con este campo de sentido primario y, a menudo, escatológico (poblado de excrecencias, de humores, de residuos), el autor elabora su poética de la "materia", de la que, como derivación interesante, surgirá su poética del "cuerpo", una mística híbrida entre eros y creación.

---

<sup>33</sup> Cfr. Valente, "Cómo se pinta un dragón", 1992: 9.

En IF (1976), el poema "Territorio" (403), que funciona como prólogo a la totalidad del libro, preconiza, a través de una voz plural, la idea de una sacralidad material y autoengendrante de la actividad poética, alojada en el "territorio" germinativo interior del sueño, como lugar absoluto de libertad:<sup>34</sup> *"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 esta línea, la "Poética" (410) aparece figurada como una acción sexual: *"Dragón/ (acoplado a la trucha/ engendra al elefante)"*. Este pequeño poema pone en escena también la naturaleza básicamente "escandalizadora" de la poesía, la cual, engendada desde cópulas lógicamente imposibles (donde convive lo imaginario con lo cotidiano), se evidencia como una voz transgresora y desconcertante.<sup>35</sup> En "Materia" (446), por su parte, la palabra es convertida en "vientre", cifra de lo amniótico prenatal, de las aguas totales, a la manera del caracol que, en su sonido,

---

<sup>34</sup> El protagonismo del sueño como espacio de la creación poética implica la recuperación de un tópico visiblemente romántico. Cfr. en este sentido el siempre fundamental libro de Albert Béguin. El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa. [1939]. Madrid: F.C.E., 1978.

<sup>35</sup> Resulta también interesante señalar, en el nivel de una hermenéutica simbólica, el cruce de sentidos que produce la elección de distintos animales en el texto. Así, el "dragón", aquí probablemente "guardián de los tesoros escondidos", se acopla a la "trucha", que, como "pez" es "el símbolo del agua, asociado al nacimiento o la restauración cíclica". De esta cópula nace el "elefante" con su significado de "perpetuidad e inmutabilidad" en tanto "soporte del mundo". Todas estas características podrían ser atribuibles a la palabra poética buscada por Valente. Las citas son de L. Chevalier. Diccionario de símbolos. Barcelona: Herder, 1986.

contiene el mar.

El libro MM (1979) se abre con un texto (17) que entreteje diversas preocupaciones metapoéticas reiteradas dentro de la misma escritura valentiana:

*Objetos de la noche.*

*Sombras.*

*Palabras*

*con el lomo animal mojado por la dura  
transpiración del sueño  
o de la muerte.*

*Dime*

*con qué rotas imágenes ahora  
recomponer el día venidero,  
trazar los signos,  
tender la red al fondo,  
vislumbrar en lo oscuro  
el poema o la piedra,  
el don de lo imposible.*

En el poema citado se establece la distinción fundamental entre "palabras" y "rotas imágenes", es decir, la "poesía" (previa al lenguaje) y su fallida traducción en "escritura". Las "palabras" (ligadas, en este sentido, al concepto de "hálito", del que nos ocuparemos más adelante) aparecen figuradas como "objetos de la noche", "sombras", "lomo animal mojado por la

*dura/transpiración del sueño/ o de la muerte*", imágenes que traen a la superficie del texto la filiación de naturaleza romántica entre poesía y sueño (y por lo tanto, inconsciente) y la vinculación de éste con la muerte. Interesa destacar de estas citas la metáfora "animal" atribuida a la palabra, la cual crea un efecto de choque con sus representaciones trascendentalistas (espiritualistas) también presentes en el texto, y que se desprende, como otras imágenes de la misma familia, de doctrinas materialistas, o mejor corporalistas, en torno a la naturaleza del mundo creado: por ejemplo, los mismos estoicos que cita Valente en "Cómo se pinta un dragón". Estas doctrinas, de base heracliteana, definen el logos como una "divinidad creadora y activa, principio viviente e inagotable de la naturaleza", <sup>36</sup> que se aloja en su mismo ser físico. La aparente paradoja se anula en virtud de este trascendentalismo otorgado a la materia misma. La segunda parte del poema alude a una escritura, o mejor, a una re-escritura que se exhibe en sus grietas: "rotas imágenes" que deben recuperar la palabra profética ("recomponer el día venidero"). La misma se aloja en el "fondó" (nuevamente aquí asociada al sema "agua"), es "poema" y "piedra" (materia primordial), y se instala en el territorio del deseo tantálico como "el don de lo imposible".

Los poemas contenidos en TLT (1980) pueden leerse, en palabras de Valente "como un poema único: canto de la

---

<sup>36</sup> Cfr. José Ferrater Mora. Diccionario de Filosofía. Madrid: Aguilar, 1980. Vol. II: 1036.

germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad" (del epílogo "Tres lecciones de tinieblas: una autolectura", 74). El título del libro, que despliega y recontextualiza algunos significados contenidos en las letras del alfabeto hebreo, remite, como el mismo Valente aclara en el epílogo citado, al género de canto sacro practicado en la liturgia de la casta sacerdotal judía, para invocar el nombre de Yahvéh. Los poemas, de resonancias fuertemente genesíacas, trazan un itinerario discontinuo en torno a la creación del mundo pero, también, a la creación poética (que es el presupuesto medular de la creación misma del mundo). Si bien la semiosis de los textos funciona predominantemente en clave paradójica y hermética (baste la referencia, por ejemplo, a la sintaxis de inclusión indefinida que escatima centros de sentido), es posible encontrar algunas señales que permiten una lectura autorreferencial y un diseño del sujeto-poeta en relación con otros textos del mismo autor: así, junto con el tópico del poeta-Dios, de cuño romántico simbolista, y la de la justificación de la propia vida en la palabra ("Zayin", 62), reaparecen alusiones a procesos germinativos y subterráneos, los cuales constituyen el fundamento de todo decir creador. Aún más, estos ciclos nocturnos son en sí mismos, como dinámica en devenir, el ser fundamental (logos), previo a todo lenguaje (en la medida en que el lenguaje, por su sucesividad, genera una cronología e ingresa, por ello, en la historia y en la temporalidad). Así en "Vav" (61) el sema "penetración" (que en

los textos de Valente aparece ligado siempre a lo sexual creador) involucra la acción autonominativa del "germen", "...fuerza ciega: se alumbró en lo cóncavo: creció en lo húmedo: entró en las bocas de la tierra: murió: fue concebida: desde el morir al no morir: de sobremuerte...". En otro poema, "Jhet", no es el poeta quien busca la materia a la que nombrar, sino que es ella la que adviene, en su naturaleza doblemente abisal, que funde las profundidades aéreas y terrestres: "el flujo de lo oscuro que sube en oleadas; el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto"(63). En el texto siguiente, "Tet" (64), la inminencia creadora se hace acto y se nominaliza en el "vientre" y las "aguas" ("las Madres", en el poema "Mem", 70), en un movimiento concéntrico que tiene como resultado final un mundo total (acuático, aéreo y terrestre) simbolizado en el "pez" (elemento capital de la mitología valentiana), la "paloma" y la "sierpe".

Todas estas alusiones, a veces directas, a veces oblicuas, a la actividad de la escritura, independizada de todo plan o voluntad deliberadamente creadora, encuentran su proyección programática en M (1982), cuya tercera sección está dedicada íntegramente a la meditación autorreferencial. Nos interesa citar particularmente un poema en prosa que dice:

*Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño*

o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan.

*Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.*

(115)

El texto citado parece poner en relación distintas tradiciones en torno al lenguaje y el estatuto de la poesía. De una parte, resalta su corporalidad, su estatuto de logos spermatikos, al modo de los estoicos, connotado por materiales primordiales y en continua actividad: "musgo", "humedad", "limo". Por otra, en este poema se adivina nuevamente la incorporación y reelaboración de tópicos metapoéticos provenientes de la ideología romántica: nos referimos específicamente, como lo adelantamos antes, a la concepción de lo poético como una realidad independiente, germinativa, previa a todas sus representaciones e imágenes, inmersa en los "barros" del inconsciente.<sup>37</sup> En tercer lugar, el nacimiento de una

---

<sup>37</sup> Bécquer comienza así la "Introducción Sinfónica" a sus *Rimas*: "Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra... [...] Y aquí dentro, desnudos y deformes, revueltos y barajados en indescriptible confusión, los siento a veces agitarse y vivir con una vida oscura y extraña, semejante a la de esas miríadas de gérmenes que hierven y se estremecen en una extraña incubación dentro de las entrañas de la tierra...". Cfr. Gustavo Adolfo Bécquer. *Rimas*. Madrid: Castalia, 1974: 81. Podríamos agregar, además, que esta idea de palabra "germinativa" se construye además con el aporte de las enseñanzas taoístas, tal como lo sugiere Valente en "Cómo se pinta un dragón": "En realidad, el poema no se escribe, se alumbra. Por eso suele aparecer como el Viejo Niño, Lao-tseu, que abandonó la matriz de la madre Li (cuyo nombre teológico es Doncella de Jade del Relámpago Oscuro) a los ochenta y un años" (10).

escritura *per negationem* que supone un estado de inactividad esencial ligado a las propuestas "quietistas" de Miguel de Molinos.<sup>38</sup> El texto poético, entonces, se vuelve cifra de lo que no es, exhibición de un resultado que no hace sino mostrar, diciéndola, la inefabilidad de su proceso: "No estamos en la superficie más que para hacer una inspiración profunda que nos permita regresar al fondo. *Nostalgia de las branquias*" (M, "Il Tuffatore", 120). En este contexto, es absolutamente solidaria la impersonalidad de la enunciación: la tercera persona no se limita a enmascarar al sujeto: lo fagocita, porque lo poético es materia autoengendrante, prescindente de todo "origen" que no sea lo poético mismo. El mito del "autor", el nombre de autor es aparentemente despojado, también aquí, de su sitio de privilegio. Pero ¿quién habla en el poema? Podríamos decir: "la poesía". Pero no podemos decirlo: habla, inevitablemente, el poeta. El poeta, que, como en Bécquer, es "vaso", depósito - involuntario, agraciado- de la voz del universo. Por lo mismo, la "impersonalidad" a que aludimos vuelve a disponer la escena

---

<sup>38</sup> Como se sabe, el mismo Valente ha indagado en torno a esta figura "heterodoxa" (en palabras de Menéndez y Pelayo) en su Ensayo sobre Miguel de Molinos incluido con posterioridad en La piedra y el centro en la edición de Tusquets (Madrid, 1991: 85). Miguel de Molinos (1628-1696) fue un sacerdote jesuita aragonés que, bajo la acusación de "quietista", fue detenido por el Santo Oficio en Roma y condenado a sentencia de abjuración en 1687. Los núcleos fundamentales de su teoría puestos bajo sospecha se centran en el ejercicio de una contemplación de duración ilimitada, totalmente pasiva, considerada suficiente para la perfección, con prescindencia de todo acto de piedad o mortificación. Esta práctica ascética, que parece obviar cualquier intención moral y toda responsabilidad respecto de las acciones propias, es condenada por sus resonancias esotéricas, o, en palabras de la época, "diabólicas".

del sujeto en la vacancia trascendental de Mallarmé: ser nadie para ser todos (y todo).

Por su parte, el "fondo" y sus distintos materiales funcionan como figuras claves de representación del acto poético, al vincularlo con uno de los elementos primordiales en la escritura valentiana: el agua. En el poema "Como el oscuro pez del fondo" (MM, 34) se invita a un "tú" (sujeto-poeta), a descender, como el pez, hasta el "hálito" que habita en "el limo húmedo y sin forma". Este estadio latente y amniótico, del cual la escritura poética es sólo su "material memoria", aparece figurado en la poética valentiana por un amplio campo de semas entre sí familiares: "humedad", "limo", "barro", "pez", "branquias", "humus", "madre", "brote", "concauidad", "engendramiento", etc. El "hálito", por su parte, (también, en otros poemas, vinculado semánticamente con "latido") es, etimológicamente, el "aliento", la "respiración". El sentido que este concepto adquiere en la producción de Valente es doble: por un lado, el "antes": la latencia, la incubación anterior a toda verbalización; por otro, la palabra misma, la palabra creadora, en consonancia con el significado que "hálito" arrastra en la tradición cosmogónica judeo-cristiana: "Fiat lux". Este tópico, que relaciona a su vez las instancias de nacimiento y resurrección<sup>39</sup>, y que diferencia la "palabra" (lugar del

---

<sup>39</sup> Respecto de la relación "hálito" y resurrección, es paradigmática la figura de Lázaro, que atraviesa toda la poesía de Valente e incluso da nombre a uno de sus poemarios más tempranos (Poemas a Lázaro, 1960). Lázaro es quien vuelve a la vida por la mediación de un "hálito", de una "voz" divina que, en muchas

"hálito", "hálito" mismo) de la "escritura" (su "material memoria"<sup>40</sup>), reaparece en distintos textos de Valente en filiación con imaginarios diversos: el erótico ("Mientras pueda decir", MM, 40), el religioso (tradición judeo-cristiana) ("Alef", "Bet", "He", de TLT, 53, 54 y 57, respectivamente, y "Momentos privilegiados", M, 119, entre otros), atravesados a su vez por el concepto de logos dinámico del pensamiento estoico. El poema "Bet", por ejemplo, que dentro de TLT marca el momento de la creación (del mundo, del poema), otorga al "hálito" la facultad, también, de dar nacimiento al mismo sujeto enunciador:

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

(54)

Este texto se constituye como una poética de la "forma".

---

ocasiones, se homologa a la fuerza creadora de la que es depositario el poeta: "Animal de la noche, /sierpe, ven, da forma/ a todo lo borrado" ("Lázaro", IF, 407).

<sup>40</sup> Esta condición de narración a posteriori de la escritura puede cifrarse en estas palabras de Valente: "Crear, en suma, lo que es ya ruina, duración, la piedra fracturada; entrar no ya en el hoy, sino directamente en la memoria" ("Cómo se pinta un dragón", MM, 12).

Una serie de semas enlazados entre sí (por relación de sinonimia y contigüidad) y repetidos deliberadamente hasta la exasperación, dan cuenta del pasaje del "humus" (lo informe) a la "forma" por mediación del "hálito". Dichos semas acotan campos, territorios físicos, temporales, de identidad, antes sólo existentes como pura virtualidad: "casa", "morada", "narración", "memoria", "mano", "centro", "cuerpo", y, finalmente, "yo" (que aparece constituido pura y exclusivamente como lenguaje). El rol poético es asimilado, por lo mismo, al "milagro" ("ven sobre las aguas"), en la función superior de "dar nombres" para que las cosas sean. Esta ideología trascendentalista en torno a la creación poética, recuperada en el imaginario romántico-simbolista (unida a la premisa de la justificación de la propia existencia en la poesía, que tan explícitamente dibujó Juan Ramón Jiménez), convive en el texto con otras decididamente religiosas: la tradición cabalística judía y la escuela mística española. "Bet", en El Zohar, deslinda dos voces para la Torá, "una recóndita en lo alto y otra más accesible". La voz (Voz) de lo alto "expresa lo pronunciado sin sonido" y "en el debido curso se liga al lenguaje [la voz "accesible"], y, por obra del lenguaje, emerge abiertamente"<sup>41</sup>. Esta voz sin sonido sería, dentro de este

---

<sup>41</sup> Moisés León. El Zohar. Edición y traducción de León Dujovne, Buenos Aires, 1976: 139. Citado por José Antonio Antón, "Casa, palabra, libro", Litoral, 124-125-126, II, 1983: 55-59. En este artículo, el autor desmonta desde una hermenéutica filosófica el pasaje entero de El Zohar referido a "Bet", situando lo que podríamos llamar voz "poética" genesiaca dentro del plano de lo que él denomina la "voz prolaticia". La misma se define como "el Logos

contexto, el "hálito" que encarna en el lenguaje para que a su vez se produzca el milagro de la encarnación del mundo y del sujeto hablante mismo: "...tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte..." ("Zayin", 62). Respecto de las vinculaciones con la mística peninsular, el poema y uno de sus ejes de sentido, los semas "morada"- "cuerpo", remiten a las meditaciones de Santa Teresa de Jesús en Las moradas, y, en general, al pensamiento teresiano referido a la relación cuerpo-espíritu, que parece recuperar (contra toda la tradición catequística del catolicismo) la unidad de ambos en el camino del conocimiento interior.<sup>42</sup>

### 3.2. Palabra y cuerpo

La emergencia de una teoría acerca del cuerpo/ deseo como lenguaje, atraviesa la totalidad de la producción valentiana, aunque tiene su centro en el libro El fulgor de 1984. Aquél

---

*proferikós, la procesión por la que comienza el despliegue, desenvolvimiento y desarrollo de lo inteligible, esto es, la determinación y categorización de lo real" (56).*

<sup>42</sup> El mismo Valente ha reflexionado en La piedra y el centro sobre los encontrados matices del "camino" teresiano. Cfr. su capítulo "Teresa de Avila o la aventura corpórea del espíritu", 34-43. Este aspecto de la poesía de Valente y su ideología de base, por otra parte, han sido señalados muy bien por Jonathan Mayhew, 1994, y por Valcárcel. Una meditación general sobre la relación eros-misticismo puede verse en el libro fundamental de Georges Bataille. El erotismo [1957]. Barcelona: Tusquets, 1992: 306 y ss. Remitimos, asimismo, a la nota 7 del capítulo siguiente, en relación con el sufismo.

también, en cuanto lenguaje lustral, trata de desafiar, como la poesía, los cercos del lenguaje institucionalizado y situarse en los límites de la experiencia significativa: "Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad se forman corporales las palabras / que no podíamos decir" (EF, XXVI, 174), dice Valente, como respondiendo al Barthes de "el lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro"<sup>43</sup>. Poesía y erotismo parecerían ser, en este sentido, el lugar del dios, si no fuera porque esta presencia en Valente se conjuga con otra, la de un escepticismo en el que la búsqueda se define y agota en sí misma: el "dios" (la "palabra", el "yo trascendente", el "amor" como absoluto) aparece siempre como inminencia, en permanente diferición, y de esa condición fundamental de "ausencia" da cuenta una escritura del deseo, que abreva en gran medida de la tradición retórica trovadoresca y mística, pero que puede leerse, deconstructivamente, desde el concepto de "differànce" derridiana. En efecto, las tesis de Derrida (o, mejor, como él mismo las llama, sus prácticas deconstructivas "sin método") pretenden esgrimir, contra la autoridad de sentido moderna -cristalizada, sobre todo, en los "relatos" del Autor y del Texto como focos de significación absolutos- la noción de "diseminación", por la cual el concepto de "autor" pasa a ser un "sistema de relaciones entre las capas textuales mismas", y el texto "logocéntrico" una siempre

---

<sup>43</sup> Cfr. Roland Barthes. Fragmentos de un discurso amoroso. Madrid: Siglo XXI, 1977: 82.

reconfigurable "operación textual".<sup>44</sup> En esta línea de especulación, el neologismo "differànce" implica, a un tiempo "diferencia", por la cual los significantes (distintos entre sí) saltan de uno a otro en busca de un sentido siempre "esquivo" (para usar un término conectado con el léxico de la trovadoresca y retomado a su vez por San Juan), y "diferición", pues este movimiento se justifica como tal en una dilación que es, en sí misma, la dinámica de toda escritura.<sup>45</sup>

La palabra del deseo, que supone un estimulante cruce de tradiciones y teorías en torno al lenguaje y el sentido, instala entonces en la superficie de los textos la marca de una ausencia que puede leerse, a un tiempo, como "llaga de amor" o imposibilidad radical. En este horizonte, la reescritura de San Juan de la Cruz se distingue particularmente en El fulgor, mediante la presencia reiterada de figuras y giros que remiten al Cántico Espiritual, y que dan cuenta de la palabra-cuerpo en su condición de errancia. Así, el poema XIII (161) remite al "ciervo ...ydo" de la primera estrofa sanjuanina: "En el líquido

---

<sup>44</sup> Cfr. Jacques Derrida. La diseminación. Madrid: Fundamentos, 1975. Muy similar es, por los mismos años, la opinión, como vimos en la Primera Parte de esta tesis, de Julia Kristeva y sus postulados de un "sujeto en proceso" y de un "sujeto cerológico" ("Poesía y negatividad", en Semiótica 2. Madrid: Fundamentos, 1981: 55-94).

<sup>45</sup> Según el mismo autor, "arriesgarse a no-querer-decir-nada es entrar en el juego, y, en primer lugar, en el juego de la differànce, que hace que ninguna palabra, ningún concepto, ningún enunciado mayor vengan a resumir y a ordenar, desde la presencia teológica de un centro, el movimiento y el espaciamiento textual de las diferencias". Cfr. "Implicaciones", entrevista de Henri Rose, en Posiciones. Valencia: Pre-textos, 1977.

fondo de tus ojos/ tu cuerpo salta el agua/ como un venado transparente".<sup>46</sup>

En su huída, también, el cuerpo se multiplica en otro cristal, el de su propia imagen: "Extensión de tu cuerpo en los espejos/ hacia mis manos cóncavas de ti" ("La forma", *M*, 83), o se instala en el "borde" inexpugnable de la negación, porque es allí, como la poesía, desde donde puede decirse: "Tu cuerpo baja/ lento hacia mi deseo./ Ven./ No llegues..." ("Borde", *M*, 86). En el límite de esta propuesta, la posesión del cuerpo y la del lenguaje poético se vuelve, en el poema "Graal", una reescritura de los mitos de los tesoros escondidos, aquí ejemplificados en el vaso santo que es, a la vez, cuenco para la sangre de Cristo, "fondo" donde reside la "palabra" y vagina: "y yo latía en ti y en ti latían/ la vulva, el verbo, el vértigo y el centro" (*M*, 97).

En la producción más actual de Valenté, la relación palabra y cuerpo reaparece tensada también por otra tradición: la de las "canciones de alba", forma ejemplar de la lírica medieval que trata del encuentro furtivo de dos amantes, permanentemente

---

<sup>46</sup>. La glosa de San Juan a su primera imagen del "ciervo" parece dar cuenta, inesperadamente, de esta condición básicamente inaprehensible de la palabra poética: "...En los Cantares compara la Esposa al Esposo al ciervo y a la cabra montesa diciendo: Semejante es mi Amado á la cabra y al hijo de los ciervos. Y esto, no sólo por ser extraño y solitario y huyr de las compañías como el ciervo, sino también por la presteza del esconderse y mostrarse, qual suele hazer en las visitas que haze á las devotas almas para regalarlas y animarlas, y en los desvíos y ausencias que las haze sentir después de las tales visitas para probarlas y humillarlas y enseñarlas". Cfr. San Juan de la Cruz. *El Cántico Espiritual*. Madrid: Espasa-Calpe, Colección Clásicos Castellanos, 1969: p. 30-31.

amenazado por la llegada de la aurora:<sup>47</sup>

*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 amanec-  
ce el cantor.*

(NAC, 1992, 13)

El sujeto es aquí el "cantor", autoenunciado en tercera persona, que "no busca el alba", transfigurado en el "cuerpo" del amor (el suyo y el próximo), que habla y al que se le habla. En esta interlocución sin palabras, táctil, reaparecen las figuras paradójicas propias del discurso místico: "transparencia usad[a]... por las manos", "noche... iluminada". Asistimos aquí, como en otros poemas de esta índole, a la interrogación al dios que está en esa materia, que es esa materia, emplazado en el "centro de ti". En este poema, el "no amanecer" indica la opción por la búsqueda nocturna de la identidad -esencial- en la travesía material de los cuerpos, cuyo puerto último es el "centro", vagina, mandorla, y palabra. Como opina Jacques Ancet,

---

<sup>47</sup> Sobre este género remitimos al riguroso estudio de Peter Dronke. La lírica en la Edad Media. Barcelona: Seix-Barral, 1978: 213-238.

aquí "escribir es un acto erótico. Y lo que aquí habla es el despertar del cuerpo -del yo- en el cuerpo del otro. Cuerpo que, metafóricamente es del lenguaje. La poesía es una llegada: la del cuerpo al espesor del lenguaje".<sup>48</sup> En esta alba heterodoxa<sup>49</sup>, el amanecer no llega, el "cantor" no amanece, las palabras se ausentan. El "cantor", el poeta, es, simplemente, un "cuerpo", el cuerpo del amor, que se pone en lugar de toda voz y de toda palabra. En este sentido, coincidimos con Arthur Terry cuando dice que en Valente "la creación poética y el amor vienen a complementarse, ya que cada uno representa un tipo de abertura que traspasa cualquier noción convencional de subjetividad".<sup>50</sup> Desde este espacio amniótico, pre-sígnico, lo "poético", germen anterior a toda cristalización en escritura, es, como estos cuerpos entrelazados, un devenir sin identidad ni cronología, donde la única palabra posible es la del silencio.

### 3.3. Palabra y silencio

---

<sup>48</sup> Cfr. Jacques Ancet, "La voz y el dolor", en Valente, cuestión cero, Insula, 570-571, (junio-julio 1994): 11-12.

<sup>49</sup> En opinión de Giorgio Agamben: "Pero ¿qué sucede aquí, en este poema de Valente, en esta última alba de la poesía romance? Un alba sin alba, sin alba ni gaita, alba del no surgir o no amanecer el cantor, poema sin inicio ni fin, sin nacimiento ni muerte..." Cfr. Giorgio Agamben, "No amanece el cantor", en AAVV En torno a la obra de José Angel Valente. Madrid: Alianza, 1996: pp.47-58.

<sup>50</sup> Cfr. Arthur Terry, "José Angel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura", en Claudio Rodríguez Fer (ed.) Material Valente. Madrid: Júcar, 1994: 133.

Junto al diseño de una metapoética "material" y en concurrencia con ella aparece en Valente, lo que se ha dado en llamar "retórica del silencio". Esta tendencia ha sido abundantemente estudiada en España por críticos de San Juan de la Cruz y del mismo Valente. Amparo Amorós Moltó, por ejemplo, revisa la inscripción del "silencio" como "tópico" y propiamente "retórica" a lo largo de toda la poesía española. Respecto de estas últimas décadas, señala en su artículo que el agotamiento lingüístico advertido por los poetas a partir de los 70 (Jaime Siles, Guillermo Carnero, Père Gimferrer) los lleva a remontar esta tradición aunque por vías diversas:

*"Todo parece confluir hacia una tendencia que cuestiona la capacidad expresiva del lenguaje, que adopta una postura más modesta, menos enfática, ante la efectividad del decir, y -acorde con el nihilismo y el desencanto de su momento histórico- vuelve sus ojos al callar, al insinuar, al aludir/eludir, a la desnudez, la concentración y la síntesis como síntomas más lúcidos de la insuficiencia expresiva de las palabras, tópico de tan larga y antigua tradición."<sup>51</sup>*

---

<sup>51</sup> Cfr. Amparo Amorós Moltó, "La retórica del silencio", en Cuadernos del Norte, 16, (noviembre-diciembre, 1982), p. 21. De la misma autora, "La influencia de la poesía mística en la poesía española contemporánea: José Angel Valente", en M. Criado de Val (ed.). Santa Teresa y la literatura mística hispánica. Madrid: Edigsa, 1984: p. 769-783. También pueden consultarse, entre otros: Aurora Egido, "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su

En este sentido, la relación con el modelo es, como dijimos, polémica: si para San Juan de la Cruz, por ejemplo, tópicos y retórica del silencio aspiran a dar una voz (paradójicamente concebida) a lo "inefable", los poetas del 70 (y aún algunos inscriptos en grupos anteriores, como Hierro y González) transitan por ellos en una escritura que se vuelve, conscientemente, desencantada, terminal y -digámoslo- "posmoderna". El caso de Valente es más polémico aún. Su poética del silencio parece adscribir, de un lado, al más puro impulso sanjuanista, utópico y trascendentalista, planteando, entre otras cosas, lo que la misma Amorós Moltó denomina "una ética del silencio": ante la hegemonía ideológica de un lenguaje falsamente "comunicativo", la poesía recupera, en los márgenes de toda semiosis, como lengua "menor", su gesto fundacional, y recompone una nueva "consciencia utópica", en palabras del citado Miguel Más (310). Y, de otro, se embarca en los cuestionamientos escépticos de los poetas mencionados: el coqueteo con el silencio puede desembarcar, peligrosamente, en el autismo y la mudez como clausuras de todo decir.<sup>52</sup>

---

pervivencia", en Fronteras de la poesía en el Barroco. Barcelona, Crítica, 1990: p. 56-84; Miguel Más, "El silencio y el despertar de la consciencia utópica", en Rodríguez Fer (ed.): 307-311; Juan Malpartida, "La invocación del nombre", en Cuadernos Hispanoamericanos, 462, (dic. 1988): p. 109-116; Juan Goytisolo, "Palmera y mandrágora. Notas sobre la poética de José Angel Valente", en El bosque de las letras. Barcelona: Alfaguara, 1995.

<sup>52</sup> La "retórica del silencio" ha sido también un objeto privilegiado de los ensayos de Valente. Dada la vastedad de alusiones al respecto, remitimos directamente a la lectura de textos como "La hermenéutica y la cortedad del decir", de Palabras de la tribu p. 59-70; "San Juan de la cruz, el humilde del sin

En la escritura valentiana el "silencio" es tanto un tópico o tema autorreferencial como una estrategia discursiva, que apela, a partir de su inscripción dentro de la tradición española, a recursos como la utilización de un lenguaje condensado y elusivo, con dominio de sustantivos y/o frases nominales con ausencia de verbos; el uso deliberado de la indeterminación semántica a partir de sustantivos y adjetivos indefinidos y perífrasis; en lo gráfico, el juego contrastivo entre escritura (mínima, fragmentaria) y blanco de página, etc. En cuanto a las figuras de sujeto, cabe recobrar una estrategia percibida por Amorós Moltó en el artículo citado: la técnica cinematográfica, de tipo, agregamos, "objetivista". A través de la misma, el sujeto se convierte en una enunciación distante, desprovista de toda anécdota sospechada de confesionalidad y autobiografía, gramaticalmente neutralizado. El efecto de lectura propuesto para esta subjetividad es el del borramiento o, en términos místicos, el "aniquilamiento", el "deshacimiento", por el cual la individualidad ingresa o bien en el todo cósmico sin privilegios ni jerarquías o, decididamente, como plantean los últimos libros de Valente, en la disolución extrema de la nada.

La toponimia del silencio, en concordancia con lo hasta aquí expuesto, se dibuja en la escritura valentiana a través de la construcción del "blanco" como espacio de emergencia (y

---

sentido" y "Ensayo sobre Miguel de Molinos" de La piedra y el centro, p. 71-75, entre muchos otros.

escondite) textual.<sup>53</sup> En "Cerámica con figuras sobre fondo blanco", de IF (408), la mirada "objetiva" es arrastrada hacia el fondo, y no, como se esperaría en la percepción habitual, hacia el primer plano: "*cómo no hallar/ alrededor de la figura sola/ lo blanco*". Instalada entonces en la periferia (o en un lugar de sentido no reconocido por la mirada institucionalizada) este ojo redescubre, de otro modo, la virtualidad del centro: "*dragón*", "*rama de almendro*", "*fénix*", "*loto*", son palabras "únicas" (de gran espesor simbólico en la imaginería china) cuyo sentido total se inscribe oculto en ese blanco desde el cual emerge a medias, refractario a toda decodificación.<sup>54</sup> Esta poética de la forma como no-inscripción o inscripción mínima, se continúa en "Arietta, opus 111" (de Beethoven), del mismo libro. Allí la premisa de la "cortedad del decir" de Dante se traslada

---

<sup>53</sup> En sus mismos ensayos, Valente apunta algunas razones que justifican en su poesía esta elección. En "Meister Mathis Nithardt o Gotthardt, llamado Grünewald" (en La piedra y el centro, p. 24-26) el blanco es concebido como "*el fuego que hubiera dado ya toda su llama, y ardiera sólo dentro de sí mismo*". En el mismo libro, el autor comenta que algunos cabalistas "*hablan aún de una letra vigésimo tercera, la letra ausente, la que yace escondida en los espacios blancos, en los espacios de mediación entre otras letras [...] [donde] encontraría su territorio natural la palabra poética*" (en "Juan de la Cruz, el humilde...", p. 71-75).

<sup>54</sup> A propósito de este poema, Amorós Moltó menciona la relación que existe en los orientales entre el blanco y el silencio, como lo manifiesta el Hai-ku por ella citado: "*Estaban en silencio/ el invitado, el huésped/ y el crisantemo blanco*". En Amparo Amorós Moltó, "El espacio en la poesía de José Angel Valente", Insula, 412 (marzo 1981): p. 1-10.

de lo plástico a lo sonoro.<sup>55</sup> El poema, desplegado en una introducción y cuatro "movimientos", trabaja fundamentalmente con el campo de la indefinición y la tenuidad. Así en "I" la "forma" se define como *"lo infinitamente abierto hacia lo informe"*, es decir, como territorio de "significación" más que de "sentido". Luego el texto relata el transcurso de la "arietta" mediante una retórica de contrastes, e incluso de paradojas, (*"el movimiento iguala a la quietud" "lo inferior disparado hacia lo alto", "Cantabile hacia adentro"*) para dar cuenta de la productividad contradictoria de *"la total extensión de lo indecible"* que se resuelve en la figura (dominante aquí) del "hilo tenue" (correlato sonoro de la *"cerámica con fondo blanco"* a que aludimos líneas arriba).

En consonancia con lo anterior, el poema "Palabra" (MM, 21), dedicado a María Zambrano, delinea esta poética restrictiva a través de una sucesión metonímica extrema, que elimina el "todo" para dejar, como referencia central, sus "partes": *"Palabra/ hecha de nada./ Rama/ en el aire vacío./ Ala sin pájaro./ Vuelo sin ala"*. La palabra poética se constituye, entonces, como un ejercicio ascético por el cual la "nada" (o las mínimas formas que la dicen) se enfrenta, desde su virtualidad de sentido, al *"innumerable rostro"* de lo visible. Esa "gravidez" como estado esencial de la poesía, su no-

---

<sup>55</sup> Este cruce de modos de representación entre distintas artes es analizado por Margaret Persin en "La imagen del / en el texto: el ékfrasis, lo posmoderno y la poesía española del siglo XX" en Biruté Ciplijauskaitė (ed.). Tratados de Crítica Literaria. Novísimos, postnovísimos, clásicos. Madrid: Orígenes, 1990.

aparición, su silencio, vuelve a presentarse en el poema "Aguardábamos la palabra", de M (114), asociada al estado de "soledad", que remite, naturalmente, a la "soledad sonora" de San Juan de la Cruz: *"Nada ni nadie en esta hora adviene, pues la soledad es la sola estancia del estar"*. En la misma línea, "Maestro..." (M, 118), dedicado a José Lezama Lima, el "despertar" es, según las palabras del mismo "maestro cantor", el estado de gravidez de la luz, lugar donde la poesía se constituye en la expresión *"visible de lo invisible"*.

En ADL, la conversión del sujeto y de la misma materia verbal en "residuo", luego de la acción purificadora del "fuego" (que nos remite tanto a Heráclito como a la tradición judeo-cristiana), permite la emergencia de una palabra esencial, *"raíz de lo cantable"* (195). En el mismo libro, el programa conceptista llega a su formulación extrema, también respecto de la presentación gramatical de la propia enunciación: *"Borrarse./ Sólo en la ausencia de todo signo/ se posa el dios"* (192). Los sentidos de este vacío productivo tienen, a su vez, su correlato en el plano de las acciones: la actividad del poeta debe reducirse a la espera pasiva de lo que viene "de lo alto". Verbos como "aposentarse", "estar", "esperar" dan cuenta de esta inacción que remite a prácticas místicas de diversas tradiciones, como la española, extremada en el "quietismo" de Miguel de Molinos o el wu-wei taoísta, entre otros. Así el "estar" se constituye para el que espera en espacio, cronología, cuerpo, voz sin nombres propios, ni historia, ni objetivos.

prefijados:

*Estar.*

*No hacer.*

*En el espacio entero del estar*

*estar, estarse, irse*

*sin ir*

*a nada.*

*A nadie.*

*A nada.*

(ADL, 217)

La pregunta que nos hacemos ahora es ¿cómo conciliar en un mismo paradigma de sentido estas líneas programáticas trazadas por Valente, que borran todo contexto (inclusive el de la misma enunciación), con su homenaje a Blas de Otero (ADL, 231), o la larga denuncia cifrada en el poema "¿Quién dijo...?" (del mismo libro, 234), que refuta explícitamente aquella célebre sentencia de Adorno por la que "luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema"?<sup>56</sup> Respecto de la "retórica del silencio" valentiana nos dice muy acertadamente Miguel Más, en el libro citado, retomando las reflexiones del

---

<sup>56</sup> Citamos a Valente: "Y cómo, preguntaron, cómo/ escribir después de Auschwitz./ Y después de Auschwitz/ y después de Hiroshima, cómo no escribir" (ADL, 234).

propio autor contenidas en ensayos como "Ideología y lenguaje"<sup>57</sup>: "Lo poético [...] es una oportunidad para acercarse a lo real-verdadero y encontrar las vías de acceso a un compromiso mucho más efectivo que aquél que intencionalmente enunciaban los poetas con «tendencia», limitados por el error fundamental de fiar en los contenidos toda la carga crítica del lenguaje poético" (68). El programa metapoético del autor ha pretendido trazar, hasta ahora, su propio camino "social". En su búsqueda, ciertamente difícil, de la palabra "auroral" (que late en los "fondos" siempre sagrados de la materia y en los escondites del blanco, del silencio, de la quietud), Valente nos invita a leer el contexto de la historia social en los pliegues de una poesía que deliberadamente aspira a omitirlo. Esta tarea de reducción esencial, de la cual sus mismos textos se hacen cargo, nos permite pensar de otro modo, de un modo ciertamente diverso, la condición "revolucionaria" de esta palabra poética, la transgresión "escandalosa"<sup>58</sup> que su poesía busca ejercer frente a las clausuras de las instituciones culturales, sociales, políticas y lingüísticas.

#### 4. QUÉ QUEDA EN LOS ESPEJOS

---

<sup>57</sup> Cfr. José Angel Valente. Las palabras de la tribu. Madrid: Siglo XXI, 1981: 51-58.

<sup>58</sup> El adjetivo remite a su poema en prosa ya citado "Pájaro loco, escándalo" (M, 88).

El último libro explícitamente programático de Valente, No amanece el cantor (1992), parece replantear, de modo a nuestro juicio controvertido, el ciclo iniciado por 37F y desarrollado en sus poemarios posteriores, tal como hemos intentado abordar en estas páginas. En NAC encontramos, sobre todo en la segunda parte ("Paisaje con pájaros amarillos") una voz obsedida por el dolor ante la definitiva partida de "Agone".<sup>59</sup>

Antagonista a veces del sujeto y, otras, construido como una identidad espiritual, trascendentalizada, de ese mismo "yo", "Agone" es, en Valente, una figura de rasgos angélicos que transita su obra desde sus poemarios más tempranos. Constituye uno de los nombres que, como desdoblamiento del sujeto, toma el más decisivo de los tres alter egos fundamentales de la escritura valentiana, conectados entre sí, según dijimos, por sus cualidades angélicas y espiritualizadas: "alguien", "el ángel" y el deliberadamente oscurecido "Agone". Los tres nacen a partir de la escisión de cuerpo y alma experimentada por el sujeto condenado a la temporalidad y su unificación no resulta jamás posible, como parecen confirmarlo estos últimos poemas de Valente, en NAC, donde "Agone" reaparece para desaparecer. "Alguien" es presentado a través de una segunda o tercera persona en lucha con el sujeto poético y, habitualmente, en

---

<sup>59</sup> Distintos autores han dado cuenta de los alcances de esta "muerte". Ver Jacques Ancet, "La voz y el dolor", en "Valente, cuestión cero", Insula, 11-12; Antonio Domínguez Rey, "Convergencia y divergencia. El espacio textual de José Ángel Valenté", en Rodríguez Fer, 1994: 75-92 y Teresa Hernández Fernández, en el citado número monográfico de Insula.

relación de superioridad respecto de éste, arrojado a la incertidumbre del no saber: *"Aguardo./Alguien puede llegar, venir de pronto,/no sé quién, conociendo/más que yo de mi vida"* ("El testigo", MyS, 143). Su presencia inquietante lo configura como un adversario con quien se libran luchas terribles, en una relación de amor y de odio ("El odio", PL, 87) llevadas a cabo siempre en un espacio y una hora donde la irrealidad (en relación permanente con la idea de "representación" teatral) constituye la nota dominante: *"Así por fin nos contemplamos/(después de tanto tiempo, tú encarnado, visible)/ en aquel paraje escondido, como siempre solíamos,/ un poco en las afueras de la vida"*. ("Extramuros", MyS, 146). Con el "ángel" el combate se libra sobre una mesa de juego: *"Oscuro jugador,/ frente a mí el ángel/ con su terrible luz,/ su espada/ su abrasadora verdad."* ("El Angel", ME, 17). "Luz", "espada", "alba", "delicado cuello", "inocencia", "rubio cabello", "niñez furtiva", tales los atributos de esta construcción angélica que en la figura de "Agone" desarrolla su espiritualización más acabada. En esta serie (constituida por los poemas "Agone", "Lo sellado", "A los dioses del fondo" y "La batalla", EI, 357 a 360) el "yo" y su ángel dejan de lado la lucha y se solidarizan en la batalla (perdida de antemano) contra las fuerzas oscuras que cercan al sujeto: *"Mas yo estaba a tu lado/ experto al fin en todas las derrotas"* (360). Pero Agone se presenta aquí, también, como el poeta vidente, el otro "yo" iluminado al que aspira el sujeto en su búsqueda de la verdad del mundo. Agone

encarna, en este sentido, el espíritu de lo poético, (de filiación ostensiblemente romántica) que el locutor, limitado y empequeñecido, no puede ni podrá revelar. La creación del alter ego ha puesto una vez más en evidencia, en este sentido, el movimiento compulsivo y siempre trunco del "yo" hacia una palabra que se sabe, de antemano, inhallable: "*Hay un lenguaje roto,/ un orden de sílabas del mundo./ Descífralo./ Porque alguna de sus palabras/ asaltarán tu sueño, Agone,/ para no gemir/ eternas/ en lo oscuro*" (359).<sup>60</sup> Sin embargo, con el correr de la escritura valentiana, esta figura va a dar cuenta, desde ella misma también, de esa imposibilidad: "*Tanteas sombras, adolescente perdido en la imposible infinitud del decir*" (M, 117). Hasta llegar a su muerte, en NAC.<sup>61</sup>

Este libro dibuja, también, otro posible punto de partida (o de llegada) en el trayecto metapoético del autor. Vuelve, sospechosamente, el tono apocalíptico (pero entonces potencialmente esperanzado) de 37F: "*Imágenes de imágenes de imágenes. Textos borrados, reescritos, rotos. Signos, figuras, cuerpos, recintos arrasados por las aguas. Piedras desmoronadas*

---

<sup>60</sup> El tópico del "ángel" ha sido trabajado específicamente por Julian Palley en su artículo "The angel and the self in the poetry of José Angel Valente", en Hispanic Review, 55, 1, (1989): 59-77.

<sup>61</sup> Algunos autores, como el recién citado Antonio Domínguez Rey, aseguran que Valente tomó el nombre del "Aghone", de Los cantos de Maldoror, de Lautréamont, un loco a quien Maldoror corona como "rey de las inteligencias", para secundar sus propósitos (88-89). Sin embargo, creemos, el Agone de Valente parece más próximo a las víctimas "adolescentes" de Maldoror que a sus emisarios, o incluso al mismo Maldoror, en su faceta de "ángel", aunque caído.

*sobre piedras*"(41). Las figuraciones de la destrucción parecen predicar sólo eso, destrucción. Los "pozos anegados del fondo" son ahora "terribles" (21), las palabras se vuelven "ecos en la bóveda incierta de la desolación" (41), la "sombra", "una antorcha helada" y el "silencio", un "grande alarido" (45). La muerte de "Agone" mata con ella toda utopía, incluso la poética. Si los poemarios anteriores planteaban una estimulante tensión entre confianza y escepticismo respecto de la posibilidad de "nombrar", NAC coloca la especulación autorreferencial de Valente en el lugar del abismo: "Yo creía que sabía un nombre tuyo para hacerte venir. No sé o no lo encuentro" (81). El sujeto también, como esa fe, aparece borrándose en la experiencia de una muerte radical, en la que el "vacío" y la "nada" se agotan en su pura negación: "Soy débil. No sé dónde apoyarme. Vacío está de todo ser el aire. No estás. No estoy. Qué giratorio cuerpo el de la nada" (105). El "dios" entrevistado en el gesto del amor, en las profundidades amnióticas, en la espera poética, ha perdido su lugar, y se presenta clausurado en el pasado: "No pude descifrar, al cabo de los días y los tiempos, quién era el dios al que invocara entonces" (111). La palabra es ahora un gesto helado, cuyo proceso infinito de decirse ha cesado ante la comprobación de su inutilidad. Junto con ella cae también la utopía del silencio: "Ni la palabra, ni el silencio. Nada pudo servirme para que tú vivieras" (71). La antigua fe en el poder convocante de la poesía cede paso a la idea de la palabra (hablada, escrita, callada) como simulacro:

"imágenes de imágenes de imágenes" (41).

Ante esta mediación multiplicada de ilusiones, que no pueden espejarse sino a sí mismas, los poemas de NAC parecen volver, a su modo, a un nuevo "punto cero". El giro semántico que se advierte en el libro, sin embargo, por el cual el "vacío", por ejemplo, ha dejado de ser la figuración paradójica de una totalidad indecible, nos permite leer estos poemas con una perspectiva diferente a la del libro de 1972. Si este poemario significó un punto de partida para la emergencia de una poética de la "materia" y del "silencio", espacios de construcción de una palabra otra, trascendente y contra-institucional, el penúltimo libro de Valente parece proponer, en cambio, un final. La tensión se ha resuelto gracias al protagonismo de un escepticismo radical, que advierte, en medio de las ruinas, la inutilidad de su decir. La muerte de "Agone" es, en cierto sentido, la metáfora de la muerte del lenguaje y de su pretendida cualidad fundacional: con la voz del místico, el sujeto, aquí, reclama, dolorosamente en vano, "*la presencia y la figura*".

Es precisamente este dolor (y su consecuente expansión elegíaca) el que da espesor vital e historiza la enunciación, en tanto configurador paradigmático, casi excluyente, de su identidad. Lo que parece fracasar aquí, en este segmento de la obra de Valente, es, por sobre todo, la pretensión de una palabra sin sujeto, o, como sugiere Andrés Sánchez Robayna, "*la*

*impugnación misma de toda identidad*"<sup>62</sup> (temporal), en función de una des-subjetivación trascendentalista, al modo místico (y mallarmeano), del que siempre el programa escriturario de Valente ha intentado, según vimos, dar cuenta. La experiencia, agudísima, del dolor, confiere ahora al sujeto de la escritura un relieve fundamentalmente existencial, histórico, cuyos pliegues envuelven (y revuelven) su meditación autorreferencial, autorizando, paralelamente, la validez de una lectura autobiográfica, reductiva, pero legítima en este contexto: "Agone" es el hijo del autor, muerto en París. Resulta difícil, por lo mismo, conciliar esta pretendida "*deriva impersonal del texto*" (Sánchez Robayna, 46) con el dato ineludible de esa muerte, aun cuando nuestra propia lectura haya tratado de prescindir de él. E incluso, alcanzada tal prescindencia, la sola (contundente) figuración textual de este sujeto en agonía parece bastar para poner en entredicho, al menos momentáneamente, la cohesión de aquel proyecto.

En estos términos, sin embargo, es posible afirmar que ese "tú" físicamente irrecuperable se trascendentaliza, finalmente, en su nombre, "Agone", presentado, recobrado, recién en el último poema del libro. La recuperación del nombre, la escritura del nombre, permitiría a ambos, destinatario y sujeto, ahora sí, des-historizarse, ingresar en la esfera atemporal de una existencia otra, la de la "*infinita libertad*" de la palabra, sin

---

<sup>62</sup> Cfr. Andrés Sánchez Robayna, "Sobre dos poemas de José Angel Valente", en el ya citado En torno a la obra de José Angel Valente: pp. 41-46.

nacimientos ni muertes. Si la muerte del "tú", como dijimos anteriormente, metaforizaba la del lenguaje, la recuperación de ese mismo "tú" en el cuerpo denso de su nombre anuncia, consecuentemente, la inminencia de un lenguaje otro, desde un nuevo y virtual "punto cero". Por ello mismo, el referido último texto abre la posibilidad cierta de iniciar otra ruta, que el último poemario de Valente, *Nadie*, (1997) ha empezado a dibujar, con extremas tensiones, pero al menos desde el gesto confiado que implica siempre dar a luz un nuevo libro, cualquiera sea su proyecto de sentido:

*Ahora que sentado solitario ante la misma ventana veo  
caer una vez más el cielo como un lento telón sobre el  
final del acto, me digo todavía ¿es éste el término de  
nuestro simple amor, Agone?*

(*NAC*, 121)

## CAPITULO II

## HISTORIAS DE SUJETO:

## LA TRAVESIA "TEMPORAL"

*"Pero hoy,  
cuando es la la luz del alba  
como la espuma sucia  
de un día anticipadamente inútil,  
estoy aquí,  
insomne, fatigado, velando  
mis armas derrotadas,  
y canto  
todo lo que perdí: por lo que ~~me~~o."*

Angel González

La recuperación de la temporalidad como dimensión constitutiva del "yo", tanto en sus flexiones individuales como colectivas, es una de las rupturas más visibles que la poesía de la posguerra española realiza respecto del modelo precedente, rasgo que, según vimos, han destacado la mayor parte de los críticos del cincuenta y el sesenta. Esta línea de reflexión, dijimos, no hace sino llevar a su completo desarrollo una preocupación que en la preguerra se había mantenido en los márgenes del sistema, hegemonizado por la vanguardia y el programa de la "poesía pura", pero que domina en la producción poética y metapoética de autores como Antonio Machado primero (con particulares conexiones con el sistema filosófico de su tiempo, como ya mencionamos) y Miguel Hernández después.

En esta dirección la escritura de Valente elabora un sujeto histórico que se desplaza en la tensión de dos modos de significarse: un sujeto "privado", centrado en

interrogaciones individuales, y otro sujeto "público", que se abre al acontecer de la España y el mundo de su tiempo. En los surcos trazados por esta tensión resulta notable, sin embargo, la preponderancia del primero sobre el segundo, preponderancia compatible con los postulados autorreferenciales de la escritura valentiana. El sujeto "privado" -al que indagaremos a partir de dos ejes coagulantes: el problema de la identidad y la relación con

el "otro" erótico- apunta, en gran parte de la obra del autor, a desentenderse de esa temporalidad o a subsumirla, mejor, en una dimensión utópica (y ucrónica) por la cual aquél va operando su propia reducción, en la figura de una voz cuya función excluyente será el decir. Es a partir de NAC, según veremos, cómo esta voz reingresa, violentamente, en su fractura existencial, a través de un cuerpo y de un rostro en inevitable disolución. Mientras tanto, en la periferia de esta poética, el sujeto "público", prácticamente omitido en los últimos libros del poeta, pretende confirmar, desde su paradójica ausencia, su rol desenmascarador.

## 1. SINGULAR, PRIMERA PERSONA.

### 1.1. *En el reino de lo discontinuo*

En la primera de las modulaciones nos hallamos en presencia de un sujeto dominante en primera persona, cuyo protagonismo se encuentra en pugna con la necesidad temprana de dar voz a un sujeto de naturaleza colectiva. Este sujeto

autocentrado se diseña a partir de cinco ejes de reflexión fundamentales: el problema de la muerte, el sentido de la vida y la relación con la trascendencia, la memoria, la identidad, y, según vimos en el capítulo anterior, la tarea de la escritura. De todos estos aspectos elegimos, en este apartado, el de la identidad en la medida en que atañe a la estructuración del sujeto poético como tal y nos permite observar sus fracturas y enmascaramientos.

La cuestión de la identidad como tópico abarca la totalidad de la producción valentiana y responde a la crisis del sujeto como centro fundador de sentido que recorre los debates epistemológicos y las prácticas culturales de la posmodernidad.<sup>1</sup> En esta crisis, que involucra también las

---

<sup>1</sup> Es Gianni Vattimo quien, de modo ejemplar, ha reflexionado en torno a este problema a partir de su lectura de Nietzsche y Heidegger. En Más allá del sujeto enlaza las especulaciones sobre la subjetividad de estos autores con la condición del hombre "posmoderno". Partiendo, por ejemplo, del concepto de "superhombre" nietzscheano nos dice: "Al sujeto escindido [...] no puede ya corresponder un ser pensado con los caracteres de grandiosidad, fuerza, definitividad, eternidad, actualidad desplegada, que la tradición siempre le ha reconocido [...] La doctrina de la voluntad de poder reniega de todos los elementos de «poder» dominantes en el pensamiento metafísico en la dirección de una concepción «débil» del ser [que da cuenta][...] de muchos aspectos problemáticos de la experiencia del hombre en el mundo de la tardomodernidad". (Cfr. Gianni Vattimo, "Nietzsche y el más allá del sujeto", en Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica. Barcelona: Paidós, 1992: p. 44/5). Dentro de la crítica española, así se refieren a este sujeto "posmoderno" Joan Oleza y José Luis Angeles: "El mundo sólo puede ser concebido unitariamente por un sujeto persuadido de su capacidad para esa percepción. En algunos poetas de los 60 y en la mayoría de los 70 el proceso podría ser descrito así: el sujeto (su conciencia) interrelaciona con el mundo (la concepción que se tiene de él) de modo que ambos estallan y se dispersan [...] simultáneamente. La fragmentación de uno provoca la del otro y viceversa." Cfr. Joan Oleza y José Luis Angeles, "La recepción de Miguel Hernández en la poesía española de los años 70 y 80", en Miguel Hernández, cincuenta años después. I Congreso Internacional Miguel Hernández. Alicante, Elche, Orihuela: 1992:

formas de representación del sujeto escriturario, el concepto de "fragmento" constituye, en su producción temprana, la clave deconstructiva a partir de la cual el "yo" instala sus relaciones con la propia historia, consigo mismo y con la alteridad.

En Valente la relación del sujeto con el tiempo (la historia personal) es la de un sujeto esquizofrénico, incapaz de reunir en una sola imagen coherente los sucesivos "yo" del presente, el pasado y el futuro. Poemas como "Los olvidados y la noche" (PL, 81) dan cuenta de esta discontinuidad. En él, un sujeto tensado en su identidad por el pasado, hecho "jirones" yuxtapuestos de diferentes seres, dice: *"Mientras escribo sobre/la resistencia de mi propio cuerpo/[...] yo seré antepasado pálido/ de mi futuro olvido"* (El subrayado es nuestro). En el mismo libro, "Son los ríos" (97), la metáfora tradicional del agua corriendo pone en escena un sujeto aluvional, formado por experiencias fragmentadas, residuos muertos que no alcanzan a integrarse en una entidad única: *"Baja/ en la oscura corriente/mi cadáver de niño,/ un rostro entre la sombra,/ el caído silencio/ de aquel amor, aquella/ rota imagen del sueño."*

La relación con el tiempo, entendido como discontinuidad y azar (donde también cabe la reflexión ya tópica sobre la brevedad de la vida y el destino mortal del hombre y de las cosas, asumida con especial atención por muchos autores del sesenta) configura, a su vez, la imagen que el sujeto forja

de sí mismo, una imagen que es la escenificación material de ese discurrir aleatorio e inestable. De allí que la identidad se fracture en espejos, sombras de muertos familiares, alter egos diversos ("ángel", "alguien", "Agone"), espíritu y cuerpo, etc., hasta llegar a la propia disolución:

*Hoy he visto mi rostro tan ajeno,  
tan caído y sin par  
en este espejo [...]*

*Pero ahora me mira -mudo asombro,  
glacial asombro en este espejo solo-  
y ¿dónde estoy -me digo-  
y quién me mira  
desde este rostro, máscara de nadie?*

("El espejo", ME, 15/6)

El texto describe la ruta de un sujeto que se percibe desde la ajenidad hasta terminar desconociendo los límites entre su propia realidad y la imagen vacía que el cristal le devuelve, la cual, finalmente, se le impone. Desde el personal (aunque ya escindido) "mi rostro" a "máscara de nadie", el diseño de la subjetividad va despojándose de su inicial referente, para convertir la identidad en un mero simulacro, en el reflejo de una huella cuyo original se ha perdido para siempre. Del mismo modo en el ya citado "Los olvidados y la noche" el peso de los muertos familiares confunde la identidad presente del sujeto, incapaz de discriminar los límites entre aquellas existencias y la suya propia: "Soy yo quien pasa o sois vosotros?/ quién está detenido?/ quién abandona a

quién?/ *quién está inmóvil o quién es arrastrado?*".

La imposibilidad de unir las dimensiones física y espiritual del "yo" es otro de los motivos más recurrentes en la poética temprana de Valente, que aparece, de una parte, en la objetivación independiente del "cuerpo" al que el sujeto contempla como una alteridad, próxima a la vez que distante: *"Sólo esta sombra tengo, veraz, abrasadora,/ estas manos que habito y estos ojos que invade/ la vida como un río de impura certidumbre"* ("Razón de estar", MyS, 183); de otra, en la construcción de diferentes desdoblamientos del sujeto, referidos en segunda y tercera persona, todos ellos de cualidades angélicas, a los que aludimos en el anterior capítulo. Baste decir aquí que tanto "alguien", como "el ángel" o "Agone" son la proyección finalmente trunca de un alter ego espiritual generalmente en lucha, o al menos distanciado, del sujeto poético, que se presenta a sí mismo como la materialidad de una existencia destinada a la muerte. La imposibilidad creciente de *"restaurar la imagen de lo único"*, el sujeto "conciliado" del discurso metafísico, ("Fragmentos fracturados", BS, 279), convierte a la subjetividad en un collage, una serie de partes ajenas entre sí y aleatoriamente unidas en una tarea de supervivencia que se adivina teatral (una puesta en abismo barroca), mimesis de la nada:<sup>2</sup> *"En la bruma tentacular de la mañana/ me reproduzco*

---

<sup>2</sup>. Este concepto de mimesis se relaciona con la crítica derridiana a la metafísica. En efecto, Derrida cuestiona dicho concepto en el trayecto especulativo que va desde Platón a Marx, y retrabaja sus supuestos deconstructivamente a partir de la imagen del "pierrot" mallarméano (mimo de la nada, "injerto sin cuerpo propio", figura de la ficción que se vuelve sobre sí misma

a tientas todavía/ encolando fragmentos,/ en aquel juego ó drama/ o mimo- o psico-inútil-drama".

La pérdida absoluta de ese paraíso prenatal (que, en su búsqueda incesante, dará lugar a la formulación de una poderosa poética "femenina" en la producción más tardía de Valente)<sup>3</sup>, se cifra en la tercera persona que se impone en "Biografía sumaria" (EI, 335), en tanto estrategia de representación de la más completa y resignada ajenidad: "Hizo tres ejercicios/ de disolución de sí mismo/ y al cuarto quedó solo/ con la mirada fija en la respuesta/ que nadie pudo darle".<sup>4</sup>

---

como única referencia). Cfr. Jacques Derrida. La diseminación. Madrid: Fundamentos, 1975.

<sup>3</sup> En los primeros años de su producción, la poética de lo femenino, unida a los significados de "madre, entraña, latido, vida" (ME, 100) se desarrolla primordialmente en el nivel temático. Más tarde invadirá las mismas matrices escriturarias de Valente, como lúcidamente lo ha estudiado Jonathan Mayhew en "'El signo de la feminidad': género y creación poética en José Angel Valente", en Insula. Valente: cuestión cero (número monográfico), 570-571, (junio-julio 1994): 12 y ss.

<sup>4</sup> Como en este caso, un procedimiento objetivador por excelencia, y a menudo concurrente con los otros ya descriptos, se encuentra constituido por los discursos de tono narrativo y las formas en tercera persona y verbos impersonales. En este sentido son frecuentes los "relatos" con desarrollo argumental de distintas historias ("El adiós", "El santo", ME, 40 y 46; "La víspera", "La concordia", MyS, 166 y 203, entre muchos otros). Al respecto resulta sumamente ilustrativo el poema "El crimen" ME, 52) en el cual la presentación en primera persona de la víctima origina un particular efecto de distanciamiento respecto del sujeto, a causa de la ficcionalización del mismo, exhibida ostensiblemente, a partir de su condición de "muerto", como un artilugio textual: "Hoy he amanecido/ como siempre, pero/ con un cuchillo/ en el pecho. Ignoro/ quién ha sido,/ y también los posibles/ móviles del delito." Este ejemplo pone en escena ciertos interrogantes en torno de la enunciación, porque demuestra que, como en este caso, la primera persona no siempre constituye un deíctico de subjetividad. Del mismo modo su ausencia no elimina de por sí la subjetividad en el discurso, como bien se advierte en los poemas fuertemente modalizados de

## 1.2. Unas palabras para Eneas

A partir de IF (1976) y hasta ADL (1989), las claves de figuración de la identidad mutan hacia otras zonas de la enciclopedia valentiana, en las cuales se cruzan referencias diversas, de corte trascendentalista: el dogma de la resurrección cristiana, la ascesis mística, las cosmogonías estoicas. Ahora la percepción de la discontinuidad que diseminaba la condición del sujeto y lo enfrentaba al sinsentido, se vuelve fecunda a través de otras ausencias que, a diferencia de las primeras, se justifican en su tensión hacia lo absoluto y, de algún modo, lo hacen presente.

Un libro como IF, para muchos el que oficia como gozne entre un lenguaje mimético y el "punto cero", entre la representación de la Historia y el tanteo en torno al ser,<sup>5</sup>

---

SR que, en una dominante tercera persona, dejan translucir, a través de su léxico valorativo, el juicio agazapado del sujeto textual.

<sup>5</sup>. Así, por ejemplo, Jacques Ancet, en su "Prefacio" a dicho libro, reflexiona: "[Se trata de] una inmersión [...] en el laberinto interior, en el espesor del lenguaje, para regresar al «punto cero» [...], punto de la anulación y de lo informe, el germen de un renacimiento. Como si, para Valente, se tratase de empezar de nuevo la infancia que un pasado de angustia, de represión y de muerte había hipotecado casi enseguida; de renacer «inocente» para un regreso a una memoria anterior a todas las memorias, sean personales o colectivas: la del origen" (Traducción de su prefacio a Intérieur avec figures. París, 1987, en Claudio Rodríguez Fer (ed.). José Angel Valente. Madrid: Taurus, 1992: p. 207-209. En nuestra opinión, la llegada al "punto cero" había acontecido, según dijimos, con 37 F (1971), en sus diversas propuestas de sentido. No puede haber "resurrección" sin una "muerte" previa. Sin embargo, en lo que atañe a la representación del sujeto, coincidimos con Ancet en el giro que IF produce, desde una concepción nihilista a otra espiritualista de la identidad.

se constituye en el primer escenario de esta nueva hipótesis. Si todavía en EI, la ajenidad remitía a la oquedad del simulacro, aquí el "blanco", la "nada", son la ante-forma, el espacio virtual abierto a todos los sentidos. En el programa de reescritura vital que propone un poema como "Criptomemorias" (411), por ejemplo, el borramiento del sujeto (de su identidad, de su historia) se cifra en correlatos análogos a la página no escrita: *"una ventana abierta,/ un bastidor vacío, un fondo/irremediablemente blanco para el juego infinito/ del proyector de sombras./Nada./De ser posible, nada."* En este caso, según leemos, la "nada" no es lo que acontece, irremediablemente, a pesar de sí, al sujeto, sino aquello que se configura como una actividad deseante, una elección y un ejercicio que proyecta la subjetividad hacia una dimensión utópica.

En este sentido, son los poemas de la sección IV del libro los que, no casualmente, definen este nuevo dibujo de sujeto. En el primer texto de la serie, "Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras" (443), la utilización del correlato objetivo de personaje, en la reescritura del episodio por el cual Eneas baja al antro y se encuentra con la sibila de Cumas (La Eneida, capítulo IV) permite enlazar esta peripecia con cierto imaginario, ya explorado en el capítulo anterior de esta tesis, en torno a los "fondos" y a la "noche". El *ibant obscuri sola sub nocte per umbras* virgiliano (que Valente incorpora como texto propio en "Oscuros,/ en la desierta noche por la sombra, habíamos

*llegado hasta el umbral*", primera estrofa)<sup>6</sup> juega en el texto con otras resonancias no propiamente clásicas: al lector de Valente le resulta imposible sustraerse a la evocación de la "noche oscura" de San Juan, la noche del desierto espiritual que, a través de la desnudez del alma, permite el encuentro con Dios. Aquí el ascenso es, sin embargo, un descenso, en el camino del autoconocimiento: *"Pero no cedas, baja/ al antro donde/ se envuelve en sombras la verdad./ Y bebe,/ de bruces, como animal herido, bebe tu tiniebla,/ al fin"*. Del mismo modo el "fondo", como las "aguas", son retomadas en "En el recinto sellado de este sueño" (454), donde la dupla eros/thánatos se reinscribe en el mundo onírico, como lugar de revelación: *"así entran las aguas/ que nos hacen nacer y nos anegan/ en el recinto sellado de este sueño"*. Noche y sueño, aguas limosas, también los límites de la luz (la luz declinante) se convierte en sitio del sacrificio (de la muerte como paso previo a la resurrección): *"Fino animal de sombra/ que unifica la noche,/ extiende tu cuerpo transparente sobre el aire/ para que el sacrificio sea consumado"* ("Canción de otoño", 454). El poema "Antecomienzo", el último de la serie y el que cierra el libro, se configura como un discurso prescriptivo que sintetiza lo dibujado en los anteriores a través de una propuesta que se liga, circularmente, con el poema sobre Eneas, el primero de la sección:

*No detenerse.*

---

<sup>6</sup> Ya oportunamente comentamos en el capítulo anterior el sentido de estas "citas" encubiertas y su funcionamiento en la escritura de Valente.

Y cuando ya parezca  
 que has naufragado para siempre en los ciegos  
 meandros  
 de la luz, beber aún en la desposesión oscura,  
 en donde sólo nace el sol radiante de la noche.  
 Pues también está escrito que el que sube  
 hacia ese sol no puede detenerse  
 y va de comienzo en comienzo  
 por comienzos que no tienen fin.

(455)

El orden de la norma tiene como destinatario al iniciado en la exploración de una ruta, la del autoconocimiento. Este camino, sin embargo, se construye desde el sistema figurativo del oxímoron: "ciegos meandros de la luz", "sol radiante de la noche". A diferencia de cualquier teleología positivista, aquí el conocimiento de sí se da por la persistencia en un estado de no-conocimiento: el "naufragio" de la "desposesión oscura", los "comienzos" sin fin. Identidad, en suma, que se alcanza a sí misma en el ejercicio de la no-identidad.

### 1.3. Escritos sobre el cuerpo.

Un libro clave como EF, de 1984, da cuenta de la plenitud y conclusión de este camino de conocimiento interior, ahora trazado por el cuerpo y con el cuerpo, y no contra el cuerpo (antagonista de toda búsqueda espiritual, según la más

rigurosa catequesis católica).<sup>7</sup> En esta línea, tres son las alternativas en que se mueve el sujeto: en primer lugar, la figuración de un cuerpo "pre-histórico" (no individuado, ligado a la materia primordial); en segundo lugar, otro cuerpo, como venimos denominándolo, "temporal" (sujeto a la percepción de su propia historicidad y, por tanto, de su muerte); y, concurrentemente, en relación con el primero, un

---

<sup>7</sup> Respecto de esta integración espíritu-cuerpo en la poesía valentiana, algunos críticos aducen la probable reelaboración, por parte del autor, de textos sufíes, cuya primera y más poderosa escuela clásica se asentó en España ya desde el siglo de la conquista árabe (Cfr. Idries Shah. Los sufíes. Barcelona: Luis de Caralt, 1967). Tres Ibn dan cuenta de la poesía sufí hispanoárabe: Ibn Zaydun (1003-1070), poeta cortesano del amor "a lo humano"; Ibn Arabí (1165-1240), peregrino en los ambientes místicos y filosóficos de su siglo, poeta del amor "a lo divino"; y, finalmente, Ibn Hazm de Córdoba, que en 1022 escribe El collar de la paloma, manual de "cortezía" fundamental para comprender parte del imaginario amoroso del mundo árabe en España.

Dicho imaginario integra lo espiritual y lo físico como manifestaciones de una única naturaleza divina: el amor, todo amor, tiene una proyección esencial hacia lo trascendente. Por lo tanto, lo erótico es, en definitiva, un modo de lo sagrado. Ello explica que esta poesía esté poblada de sabores, de olores, de humedades, estas últimas tan presentes en la escritura de Valente. Leemos, por ejemplo, de El collar de la paloma estos versos intercalados: "Yo, ella, la copa, el vino blanco y la oscuridad./ Parecíamos tierra, lluvia, perla, oro y azabache" (115). O, del Tarjuman de Ibn Arabí: "El sol aparece cuando sonríe./ Señor, ¡cuánta luz su saliva contiene!/ La noche se cierra si derrama/ su pelo de azabache y tan espeso/ Las abejas se agolpan en la humedad de su boca." (Poema XXX, 163).

Estos cuerpos asociados al "almizcle", a la "rosa de azafrán", son, a su vez, los cuerpos deseados "que tengo en mis entrañas dibuxados" (en palabras de San Juan de la Cruz). Dicho concepto de amor, que funde la dimensión amorosa (en un sentido general y trascendente) con los cuerpos concretos, se observa, por su parte, en esta cita: "Tú eres el sentido del amor y la forma del deseo", dice Ibn Zaydun en su Oda 37 (32). Por su parte, Ibn Hazm sintetiza, de manera ejemplar, la mencionada filiación, cruzada, en su época, por el aristotelismo y el platonismo: "¡Oh cuerpo desprovisto de dimensiones!/ ¡Oh accidente perdurable y que no cesa!" (107). (Cfr. respectivamente Ibn Zaydun e Ibn Arabí. Casidas de amor profano y místico. México: Editorial Porrúa, 1988; y Ibn Hazm de Córdoba. El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes. Madrid: Alianza, 1979).

"cuerpo" tensado hacia otro/s cuerpo/s, los cuerpos del amor.

El fragmento "XIV", por ejemplo, resume, en una voz desplazada a *"éste, mi cuerpo"*, la secuencia de muerte-renacimiento desarrollada dispersamente en otros textos de Valente. Sólo que la muerte, ahora, deja de ser una instancia colectiva e histórica, percibida, además, dolorosamente, para transformarse en la metáfora del desierto, interior e individual, de la ascesis mística: *"Este, mi cuerpo todo/ quebrantado,/ andado/ por pedregal y monte/ y llano seco"*. La analogía resuena más claramente cuando la segunda secuencia del poema (el encuentro, el despertar) se apropia directamente del Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz: *"ahora se levanta y corre/ como niño incendiado/ en la mañana, salta/ los fuertes y fronteras..."* (el subrayado es nuestro).

De las "sombras" a la "súbita luz", el sujeto es un cuerpo que se construye en el desplazamiento ("andado", "se levanta", "corre", "salta"), desplazamiento resuelto por el discurso en una sola oración cuya matriz constructiva básica es el encabalgamiento, que despliega el tránsito de la subjetividad desde un cuerpo lacerado a otro lustral, resurrecto.

A la búsqueda y el movimiento continúan, en el fragmento "XV", la quietud y el autoexamen. El propio cuerpo es mirado, ahora, en su naturaleza abisal: cimas y simas, profundidad hacia abajo y hacia arriba. Los predicados recorren campos de sentido que los textos de Valente desarrollan hasta la exasperación. Por una parte, los procesos y órganos vegetales ligados a la reproducción ("*germinación*", "*hilos líquidos*",

"estambres", "medulas"),<sup>8</sup> que reconstruyen un mundo subterráneo e invisible a la vez que totalizante, proyectado virtualmente hacia arriba: "estambres con que el cuerpo/ alrededor de sí sostiene/ el aire". Por otra, de ese mismo mundo es sustancia emergente el cuerpo-"pájaro", "tejido de luz corpórea", expresión visible de lo invisible.

El fragmento "XXXIV" se interpone como una pausa, un extravío en el camino de autoconocimiento del sujeto poético. O mejor, avanza hacia la percepción de un tipo de conocimiento provisoriamente "temporal". Frente a la búsqueda de una identidad instalada en el cuerpo y más allá del cuerpo, la enunciación, ahora, se sitúa en y más acá de él: ingresan la temporalidad, la dimensión histórica individual, la inminencia de la muerte, la melancolía por el pasado. El sujeto ahora es una voz enfrentada a su cuerpo como con un espejo. Se transforma en una identidad mirante y mirada, en la que el cuerpo, como siempre, parece saber más. La pregunta de la voz es meramente retórica: "qué sabes tú de mí que así me miras". La respuesta parece estar en la instancia futura, donde "la navegación se anuncia larga/ y nada parecería haber que no hubiéramos muerto": la consciencia de la propia temporalidad, figurada a través del motivo tradicional del viaje (y las aguas). La idea es ahora la de una partida inminente que debe continuarse con el cuerpo "desnudo", en un

---

<sup>8</sup> Arthur Terry llama la atención sobre la acentuación diversa que Valente emplea en el sustantivo "medulas" (aquí palabra llana), lo cual conecta nuevamente su poética con el Siglo de Oro español, en particular con el famoso soneto de Quevedo "Cerrar podrán mis ojos..." (Cfr. Arthur Terry, "El cuerpo y el lugar de la escritura", en Claudio Rodríguez Fer. Material Valente: 129-144).

nuevo desierto cuyo puerto se adivina, a diferencia del otro, desesperanzador y difícil desde "la borrada orilla oscura de este mar".

El fragmento "XXXV" incorpora en las figuraciones del cuerpo el emblema del pájaro, en su tradicional acepción de "criatura afortunada" (como lo llamó Juan Ramón Jiménez), luminosa, angélica.<sup>9</sup> Con este motivo, la reflexión sobre el sujeto abandona la mirada "temporal" del poema anterior y se emplaza nuevamente en una perspectiva trascendentalista. Este fragmento se relaciona en parte con el "XV", al retomar las imágenes aéreas y subterráneas ("grano", "grumo", "gota cereal"), pero, mientras aquél se presentaba como el retrato estático de un cuerpo, éste desarrolla marcadamente un proceso de cambio, una metamorfosis: "mientras te vas haciendo/ de

---

<sup>9</sup> La figura del "pájaro" ha sido reiteradamente trabajada por Valente, como una reescritura del "pájaro solitario" de Juan de la Cruz, cuyas "condiciones" son descritas por el místico en las "Glosas" al Cántico Espiritual y en Dichos de luz y amor. San Juan le atribuye cinco propiedades: "La primera, que ordinariamente se pone en lo más alto; y así el espíritu en este paso se pone en altísima contemplación. La segunda, que siempre tiene buelto el pico donde viene el aire [...] hacia donde viene el espíritu de amor que es Dios. La tercera es que ordinariamente está solo y no consiente otra ave alguna junto a sí [...] y así el espíritu [...] está en soledad en todas las cosas, desnudo de todas ellas, ni consiente en sí otra cosa que la soledad en Dios; la cuarta propiedad es que canta muy suavemente [...]; la quinta es que no es de algún determinado color, y así el espíritu perfecto [...]" (cfr. San Juan de la Cruz, "Declaración de las dos canciones", en El Cántico Espiritual. Madrid: Espasa-Calpe, 1969). Estas cinco propiedades son las del poeta y las del místico: conexión con lo absoluto, soledad, habla balbuceante, ascesis. Algunos críticos ven en esta figura filiaciones "heterodoxas" (al igual que en Miguel de Molinos) entre la mística sanjuanina y la oriental. Luce López-Baralt, por ejemplo, encuentra en este "pájaro" resonancias de la mística sufí (Cfr. Luce López-Baralt, "Para la génesis del «pájaro solitario» de San Juan de la Cruz", en Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo. Madrid: Hiperión, 1989: 59 y ss.).

*sola transparencia, / de sola luz, / de tu sola materia, cuerpo / bebido por el pájaro*". Del cuerpo-cuerpo al cuerpo-grano y al cuerpo-pájaro, este proceso a primera vista coherente instala, sin embargo, la paradoja valentiana: "transparencia", "luz" e, impensadamente, "materia" "bebid[a]", cuerpo más trascendente cuanto más consustanciado con su materialidad, con su carnalidad. Allí es donde el cuerpo se encuentra, para Valente, con el "dios", donde él mismo es el dios.<sup>10</sup>

Si el "pájaro" preveía el retrato final de un cuerpo en el poema analizado, el "fuego" lo consume y concluye en el inmediatamente siguiente fragmento "XXXVI", último texto de El fulgor: "Y todo lo que existe en esta hora / de absoluto fulgor / se abrasa, arde / contigo, cuerpo, / en la incendiada boca de la noche". La travesía en busca del propio conocimiento termina en un presente contemplativo, del que

---

<sup>10</sup>. Resulta aquí oportuno aludir al epígrafe introductorio de EF, que nos permite comprender los alcances de este imaginario y cómo éste opera productivamente en Valente. El libro se abre con un texto de procedencia estoica: "De suerte que el pneuma es una materia que se hace propia del alma, y la forma de esa materia consiste en la justa proporción del aire y del fuego. (*Veterum fragmenta*". Para los estoicos, la materia no es más ni menos que el "principio pasivo" sobre el que opera el logos, "principio activo", "dios". Un concepto tal de logos llega a los estoicos a través de Heráclito, y para Plotino (que reelabora el pensamiento estoico a la luz de Platón), "no es pensamiento, ni visión sino potencia capaz de modificar la materia", asociada por lo mismo con otro concepto, el de "pneuma", en tanto hálito, espíritu animador por el cual lo divino obra sobre las cosas. El "pneuma" así concebido pasa a la tradición cristiana bajo la forma del "Espíritu Santo" (Cfr. Nicola Abbagnano, Capítulos XIII y XVIII, Historia de la Filosofía. Volumen I. Barcelona: Montaner y Simón: 1955: 141 y 177 respectivamente). En este contexto especulativo se explica la paradoja valentiana del "cuerpo transparente" o figuraciones similares extendidas a lo largo de toda su producción, y que dan cuenta, justamente, de la imposibilidad de separar, o de enfrentar, las dos dimensiones que, dijimos, la catequesis ortodoxa ha puesto en pie de guerra: cuerpo y alma.

quedan fuera la temporalidad y el movimiento. El "cuerpo" es presentado como un lugar centrífugo desde el cual y con el cual todo lo demás se aniquila en la figuración, de nuevo tradicional, del "fuego", elemento purificador por antonomasia. Sin embargo, en aparente polémica con este tópico, parece emerger en el poema una mística erótica, deudora de Mandorla, el poemario anterior de Valente, donde la purificación del cuerpo se ensaya en su concurrencia con otro/s cuerpo/s. El último verso del fragmento, es, en este sentido, por lo menos sugerente: "*la incendiada boca de la noche*".

#### 1.4. Bajo el signo de la feminidad

En el análisis de los primeros libros de Valente dimos cuenta de un sujeto construido a expensas de una discontinuidad que disgregaba caprichosamente la identidad y dejaba a la voz a la intemperie. En estos textos tempranos, esta travesía a tientas también se proyecta en la relación con lo "otro", especialmente en torno al "tú" femenino. En gran parte de esta poética amorosa de Valente resuena la impronta salineana de la identidad construida a partir de la perspectiva excluyente de la alteridad. En este sentido, el tema de la mirada resulta una clave indispensable para entender la relación del sujeto con el mundo, esa otredad de la que forma parte también el "tú" amado. Así en "Carta incompleta" (ME, 38) la sensorialidad del "yo" permanece latente a la espera del objeto que la constituya: "*Desnuda de*

*tu forma/ mi pupila,/ desposeída asi de ti,/ reposa ciega".* La mirada del otro es la que configura la percepción (sólo en este caso positiva) de la propia identidad: "Sé tú mi límite./ Y yo la imagen/ de mí, feliz, que tú me has dado" ("Sé tú mi límite, MyS, 179). A la inversa, la imagen que del otro se impregna en la memoria del sujeto resulta más cierta y segura que su existencia real: "Memoria de tu voz y de tu cuerpo/ mi juventud y mis palabras sean/ y esta imagen de ti me sobreviva" ("Esta imagen de ti", MyS, 175). Estos ejemplos no sólo dejan entrever que toda relación con el otro resulta una construcción de la subjetividad, sino que la misma identidad subjetiva es aleatoria y siempre redefinible en función de la mirada ajena, de un "tú" que a su vez es una imagen proyectada de nuestro "yo". Imágenes de imágenes que acaban con la certeza, el relato "moderno" del sujeto autosuficiente, y exhiben la descomposición de toda fe racional, de toda verdad absoluta, imponiendo a cambio el imperio de la "mirada", una norma perceptual y, por ello, casual y discontinua, para construir/deconstruir un "yo" sumergido en el azar y en una historia cuyo sentido resulta incomprensible.

Ahora bien, el giro que consignamos a partir de IF -del cual la figura de Eneas se constituye en alegoría- opera también en la construcción de un nuevo sujeto amoroso, definido ahora decididamente como erótico, y del que da cuenta, entre otros, el referido poemario Mandorla, de 1982. El título, desde el comienzo, funciona como un paratexto que, en extrema síntesis, reúne los sentidos -varios y únicos,

Y  
¿Siente?

directos y oblicuos- presentes en el texto. La acepción del diccionario ("aureola en forma de óvalo que en el arte medieval rodeaba algunas imágenes religiosas") es estallada en su virtualidad por muchos otros significados: mandorla-almendra, de fruto dulce encerrado en dura cáscara; mandorla-vida, símbolo de la fertilidad, semen de Zeus, falo; mandorla-Cristo, que, como ella, esconde su divinidad detrás de la envoltura humana; mandorla, por tanto, encarnación del Verbo; mandorla-cosmos, que en sus dos semicírculos cruzados entre sí reúne, en síntesis complementaria, el espíritu y la materia, el cielo y la tierra; mandorla, al fin, abertura, vagina, hueco, centro que funde en su corporalidad todos los significados anteriores.

Según vimos en el capítulo anterior, la actividad erótica aparece fuertemente comprometida con la tarea de la escritura, y no en vano este libro dedica un extenso apartado a poemas autorreferenciales. Escritos sobre el cuerpo, escribir con el cuerpo, mandorla, vagina y verbo. Al mismo tiempo, el cuerpo femenino empieza a ser identificado, en éste y otros poemarios de Valente; con las materias informes previas a toda individuación. "Aguas", "limos", "fondos", donde la identidad personal es superada en función de un concepto de subjetividad que borra los límites entre el "yo" y el "tú", inmersos ambos en lo "informe", lo abierto a toda significación, y, por lo mismo, a toda posible identidad, o a ninguna.<sup>11</sup> De este modo,

---

<sup>11</sup> Esta nueva figura de (des)-identidad podría convocar el concepto de "átomos" socrático que recoge Roland Barthes: "ATOPOS: El ser amado es reconocido por el sujeto amoroso como "átomos" (calificación dada a Sócrates por sus interlocutores), es decir, como inclasificable, de una originalidad incesantemente

el mapa trazado por la escritura de Valente cruza, con coherencia, múltiples coordenadas que se resuelven en un solo vértice de sentido: poeta sin nombre propio, sujeto "en proceso" (Kristeva), cuerpos del amor que buscan, en palabras de Bataille, "*sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de continuidad profunda*".<sup>12</sup>

El primer poema del libro (de la primera serie), llamado también "Mandorla" es, en esta línea, modélico:

*Estás oscura en tu concavidad  
y en tu secreta sombra contenida,  
inscrita en ti.  
Acaricié tu sangre.  
Me entraste al fondo de tu noche ebria  
de claridad.  
Mandorla. (81)*

Aquí, la asociación más visible es la de almendra y

---

*imprevisible*". (Cfr. el ya citado *Fragmentos...*, 42).

<sup>12</sup>. Cfr. George Bataille [1957]. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1992: 23. En este mismo ensayo, el autor agrupa una serie de conceptos que construyen los modos de operación y representación del (los) erotismo/s (el de los cuerpos, el de los corazones, el místico), conceptos entre sí solidarios: "violencia/violación", "desnudez", "muerte", y, enmarcando a todos, "indistinción" y "continuidad" (ligada a "eternidad"). Interesa subrayar, a partir de estas nociones, la concepción diversa de subjetividad que resulta de estas aleaciones: "*Toda la actuación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado...Es un estado de comunicación que revela la búsqueda de una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí*" (29). Un paso más da Bataille al asociar el erotismo con el lenguaje de la poesía: "*La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos*" (40). Como vemos, la poesía de Valente reescribe, en parte, este trayecto especulativo, aunque acentuando, desde su propia enciclopedia, el carácter sagrado, trascendentalizado, del encuentro erótico.

vagina, a través de una agrupación de sustantivos y adjetivos que operan en espejo: "concauidad", "sombra", "sangre", "fondo", "noche", "oscura", "secreta", "contenida". Junto con este campo semántico, explorado abundantemente por Valente en los poemarios escritos a partir de 1979, pueden leerse en este texto otros implícitos, que han trazado también sus ensayos. En "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies" (MM), el autor escribe: *"Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad"* (41).

El primer implícito, al que ya aludimos en el capítulo anterior, es la asociación de "feminidad" y escritura poética, o creación artística en general (pensemos en la desnudez plástica de Tàpies, en este caso). Vimos ya que la pasividad es la única actividad posible de la espera poética y resulta, por extensión, la condición de lo "femenino" en la escritura valentiana. Más allá de los nuevos (y no deliberadamente pretendidos por Valente) esencialismos a que conduzca esta especulación, y en los que no nos detendremos,<sup>13</sup> resulta

---

<sup>13</sup>. Jonathan Mayhew, en el artículo ya citado de 1994, subraya las limitaciones de esta apuesta "feminista" en la poesía de Valente: *"La indeterminación de la poética valentiana se ve socavada por las categorías binarias en las que se apoya. Lo cierto es que da lugar de privilegio al término reprimido de las oposiciones binarias, de modo que se prefiere la apertura a la clausura, el signifiante al significado, el silencio al verbo, la materia al espíritu, la naturaleza a la cultura y lo femenino a lo masculino. Esta forma paradójica de pensar, no obstante, no siempre llega a cuestionar la validez de estas oposiciones. El binarismo masculino/femenino, en particular, sigue arraigado en la consciencia del poeta: Valente logra poner en duda la asociación tradicional entre actividad masculina y creación poética, al mismo tiempo que mantiene su privilegio cultural como hombre"* (14).

interesante la inversión de la figura de "poeta", que, de ser el origen activo, y por lo tanto, "masculino", de lo poético, pasa a ser depósito, también él "mandorla", de una palabra que adviene al margen de toda voluntad creadora.

Esta "retracción" de lo "femenino" (de la cual la vagina es figura ejemplar en el discurso psicoanalítico de Freud) cruza insistentemente el poema citado en su campo semántico y retórico. En este último aspecto, el despojamiento de la enunciación da cuenta nuevamente aquí de la búsqueda utópica del "punto cero", y la paradoja vuelve a ser la estrategia verbal que une, en una sola línea de tensión, lo poético, lo místico, lo erótico. La "mandorla" actúa profundamente desde su esencial inactividad: *"me entraste al fondo de la noche ebria de claridad"*; en esta cita, por otra parte, reaparece, una vez más, la "noche iluminada" de San Juan de la Cruz. Esta misma retórica paradójica, que instala en la poesía erótica de Valente el desplazamiento inacabado del deseo, se continúa en el ya citado poema "Borde" (86): *"Ven./ No llegues. /Borde/ donde dos movimientos/ engendran la veloz quietud del centro"*. Al mismo tiempo, en aquel primer poema, la alusión a la "sangre" (*"acaricié tu sangre"*) incorpora, a los modos de figuración de la mandorla-vagina, su naturaleza "material", su relación con las humedades y fluidos corporales: *"Bebo, te bebo/ en las mansiones líquidas del paladar/ y en la humedad radiante de tus ingles"* ("El temblor", 94). Condición de lo femenino, entonces, elástica y resistente a toda demarcación o individuación: un cuerpo instalado en una territorialidad diversa, cuerpo singular, dual, plural, que, según vimos,

funda un nuevo concepto de sujeto. En este sentido, entonces, el cuerpo femenino, o el cuerpo del amor en general, va a fundirse, a través de sus modos de representación, con los procesos de la naturaleza cósmica, animal y vegetal, y sus actores: "*Senos de luz lunar./Bebemos su inagotable sombra láctea*" ("Pájaros", 90); "*Subí a la transparencia./Tallo de soberana luz,/tu cuello*" ("Cuello", 89). Y el poema final de la sección, ya aludido en el capítulo anterior, cuyo título, "Graal" (97) da cuenta, a un tiempo, del encuentro con diversos "tesoros": el del cuerpo, el de la identidad, el del lenguaje.

*Respiración oscura de la vulva.*

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

*Me respiraste*

*en tu vacío lleno*

*y yo latía en ti*

*y en ti latían*

*la vulva, el verbo, el vértigo y el centro.*

#### 1.5. Cuerpos lastimados o variaciones del ser para la muerte

Si el encuentro con el cuerpo del otro femenino configuraba, según vimos en el apartado anterior, un espacio de trascendencia para la propia identidad, a partir de Al dios del lugar, (1989) pero particularmente en No amanece el cantor (1992), el cuerpo pleno desaparece del escenario poético valentiano para dejar paso a un cuerpo lastimado. En este

penúltimo libro del autor<sup>14</sup>, asistimos al relato de la muerte del sujeto, arrastrado por la muerte de otro sujeto, fundamental en la travesía poética valentiana: "Agone". El paisaje del cuerpo, como inminencia y posibilidad de plenitud, cede paso a un paisaje de destrucción y desmoronamiento que, en concurrencia con el sujeto, se irá configurando a lo largo del poemario, con tonos particulares en la segunda sección, "Paisaje con pájaros amarillos".

En la primera parte del poemario, como punto cardinal simbólico de este nuevo lugar, un "sur" atemporal, incommovible y hostil; deja fuera al sujeto, ahora pluralizado: "*¿Quién nos respondería desde la plenitud solar sin destruirnos?*" (19). En este "sur", dominan "*los terribles pozos del fondo*" (21) de un mar nocturno, imagen que polemiza abiertamente con los sentidos que "pozos" (y semas similares como "barros", "fondos", "limos") adquirirían en libros anteriores de Valente: lugares de fermentación, de germinación creativa, textos previos que la escritura no alcanza nunca a traducir. El sujeto se adivina ahora naufragando en ese lugar abisal: "*Y tú ¿de qué lado de mi cuerpo estabas, alma, que no me socorrías?*" (23). El antagonista anterior ahora, dentro y fuera de las fronteras de la propia subjetividad, se vuelve una suerte de monstruosidad torpe y, por lo mismo, invencible ("*el destino es un camello ciego*", decía Borges), ante la cual resulta inevitable la derrota: "*¿Y cómo no entregarse así a la embestida ciega de las sombras?*" (29). Si en el primer

---

<sup>14</sup>. Cfr. José Angel Valente. No amanece el cantor. Madrid: Tusquets, 1992.

poema de la serie, la "albada" aludida en el capítulo anterior, el "centro" era el cuerpo femenino posible, en el poema décimo de la misma sección leemos: *"El centro es un lugar desierto. el centro es un espejo donde busco mi rostro sin poder encontrarlo..."*(31). Coordenada variable en un mapa que ha mutado violentamente la señalización de sus rutas, el "centro", antes puerto no alcanzado pero esperado para el encuentro total (místico, poético y erótico), ahora es un simulacro que gira en desconcierto hasta desaparecer, y arrastra consigo identidades, imágenes, memoria, vida. La dimensión del tiempo se ha espacializado y con ello, su sucesividad se transforma en la quietud de un páramo inmóvil, habitado por "lagartos", "erizos", "viento-sierpe", "pájaros voraces", "bestia enorme", "sol" de "dura penetración". El tiempo se ha detenido en ese instante mortal, poblado de "cadáveres", y el sujeto se integra, en un gesto congelado, vuelto "estatua de sal",<sup>15</sup> a esa desolación, despojado de futuro y de pasado, en el "naufragio de la memoria" (43).

El paisaje del "sur" prepara la desolación de otro paisaje, el paisaje urbano de París (49), donde el "tú" es aquí, por vez primera, el "Agone" protagonista de la segunda parte del poemario. Los predicados de muerte que daban contorno a los seres se centran ahora en esta figura presentada en su desaparición, *"cuerpo que se confunde con el*

---

<sup>15</sup> La cita, que remite al poema 21 del mismo libro (53), parece traer al texto, por obra del sujeto pluralizado, la clausura de horizontes históricos de toda una generación, que nos orienta, en cierto sentido a 37 fragmentos (1972), y específicamente al poema siguiente: *"Estamos otra vez entre deux-guerres/[...] abriendo las ventanas contra un cielo tapiado"*. (395).

aire", "olvido", "tenuemente borrado". La confusión material, de humedades y tactos que presidía la relación del sujeto con el/los cuerpos, se vuelve aquí un contacto a distancia con un cuerpo (otro) desmaterializado y sin nombre, y, por lo tanto, definitivamente ajeno. En el último poema de la serie (55), dicha desmaterialización se trascendentaliza en la figura del "ángel" (en la que resuenan los "Agone" de textos muy anteriores), imagen que parece restañar y dar sentido a la ausencia, y que, por lo mismo, invalida por el momento la posibilidad de la despedida. De esta forma, el texto funciona como pórtico de la siguiente sección, "Paisaje con pájaros amarillos", que se construye, ahora sí, como la larga elegía pendiente en torno a un muerto cuya desaparición arrastra consigo al sujeto y a su palabra.<sup>16</sup>

En la segunda sección del poemario, la evocación de San Juan de la Cruz ("*entré en ti. En ti entreme lentamente*", de la que se apropia Valente en el poema noveno -75-) podría ser la indicada para describir la ruta del sujeto hacia "Agone", en realidad un proceso de des-subjetivación por el cual el "yo" se va espejando paulatinamente en el otro, con el objeto de no perderlo, y de desmoronarse, en consecuencia, con él. En este desmoronamiento, vemos establecerse una distancia respecto del "deshacimiento" sanjuanino, porque aquí el ingreso en la muerte del otro conduce a la propia muerte del sujeto. No ya la muerte metafórica en virtud de una identidad transindividual, sino la muerte del fin, la muerte

---

<sup>16</sup> Con respecto a la configuración del libro como "elegía", ver el luminoso ensayo de Teresa Hernández Fernández, "Una traza indefinida", en la ya citada *Insula*, pp.9 y 10.

a secas, la única y verdadera muerte.

La desaparición de "Agone" es presentada, en el primer poema, como una metamorfosis degradante por la que la voz de aquél se vuelve un "vaho oscuro" y el corazón es "anegado" en las aguas terminales de "los desagüaderos de París". La enunciación, sin embargo, pide al muerto otra muerte, la suya: "hábitame con ella". Yo-morada, no ya del dios, sino de la muerte, de un "Agone" muerto al que no es posible acceder salvo por el encuentro en esa instancia abismal. "Vaho oscuro" al principio, luego "murmullo", la voz de "Agone" se pierde lentamente "del otro lado" (65), la otra orilla desde la cual la incomunicación con el sujeto se vuelve absoluta. Esta distancia fundamental está marcada especialmente en el poema sexto (69), donde la totalidad del "tú" queda borrada en la mera materialidad del "cuerpo de un desconocido", frente al cual no es posible reconocerse, porque este cuerpo es aquí no un cuerpo-centro, sino un cuerpo-obstáculo, un cuerpo-sin-cuerpo. El "paisaje con pájaros amarillos" (poema 9, 75) surge entonces como el espacio sucedáneo y mediador entre ambos interlocutores, "paisaje sumergido" en el que hay que bucear, ir al "fondo", a la "espesura". "Entréme lentamente...con pie descalzo", parece escribir Juan de la Cruz, escribe Valente, a la espera del encuentro que, en este caso, resulta trunco. Los transparentes "pájaros amarillos" no pueden verse entre sí. La expectativa del encuentro fracasa porque la dupla sanjuanina se presenta incompleta: asiste la presencia, pero no la figura. Tras la cita frustrada el sujeto inicia un proceso de desintegración por el que su identidad adquiere la

fragilidad de los líquidos: los fluidos son ahora la representación de una subjetividad no en expansión, sino en estallido, sangrante. El poema 10 (77) resitúa el lugar del sujeto en la "tarde final", el paisaje descarnado de su experiencia, y allí la voz es sangre que "fluye" de sí misma ("desde la herida abierta en mi costado")<sup>17</sup> a las venas de "Agone", para intentar volverlo a la vida. Sangre y "extensión total del llanto" (poema 11, 79), también él ahora "anegado corazón", transformaciones metonímicas por la que el "yo" se define para borrar-se en los límites de una única acción posible (sangrar, llorar), al tiempo que perfilan con abrumadora corporalidad la densidad de su dolor. La restricción del propio retrato se extiende al poema 12 (83). Allí, una voz impersonal se narra a sí misma en su fatal camino hacia el "ciego laberinto". La vida no tiene otro sentido que el que le quita esa muerte, reduciendo los perfiles del sujeto a un único rostro, el de "un hombre [que] lleva las cenizas de un muerto [...] bajo el brazo". Con la confirmación de la desaparición definitiva de "Agone", la restricción se extrema hasta convertir al sujeto en la tenuidad de una voz que brevemente dice: "En el espejo se borró tu imagen. No te veía cuando me miraba" (poema 17, 91).

---

<sup>17</sup> Miguel Hernández, en la elegía dedicada a Ramón Sijé, nos dice "Tanto dolor se agrupa en mi costado/ que por doler me duele hasta el aliento" y luego "No hay extensión más grande que mi herida,/ lloro mi desventura y sus conjuntos/ y siento más tu muerte que mi vida". Cfr. Miguel Hernández, "Elegía", El rayo que no cesa. Viento del pueblo. El silbo vulnerado. Bs. As.: Losada, 1979: p. 49. (Los subrayados son nuestros). La materialización en imágenes poderosamente físicas del mundo espiritual y psíquico que opera en la poética hernandiana bien puede advertirse también en esta otra elegía de Valente, con figuraciones similares.

El dibujo del propio rostro a partir de la alteridad que revela el juego impertinente de los deícticos pone en escena ahora una identidad de líneas borrosas, despojada de aquella alteridad que no era sino su perfil complementario. Por eso la muerte adviene simultáneamente para quienes tuvieron una "infancia común y compartida" (93), el lugar de los "inocentes", reducidos ahora a la materialidad volátil y tardía de las "cenizas". Son precisamente las "cenizas" las que nublan en el poema 19 (95) la mirada enunciativa en un nuevo paisaje donde la "transparencia absoluta de la proximidad" ha mutado en imágenes de impenetrabilidad y pesadez. Imágenes-frontera, que marcan la inaccesibilidad de la otra orilla: "quieta paz metálica", "tendido gris que el lago inmóvil multiplica" y, más adelante "blancura siniestra de la nieve", "nubes como bestias" (poema 29, 115). La densidad del entorno en el que "Agone" "desnace" (poema 22, 101) se constituye, simultánea e inversamente, como el "centro desierto", el entorno absoluto y pleno de la nada donde el sujeto se designa en su ausencia: "Soy débil. No sé dónde apoyarme. Vacío está de todo ser el aire. No estás. No estoy. Qué giratorio cuerpo el de la nada" (poema 24, 105). Desmoronado lo visible, vuelto sombras el mundo por la muerte de "Agone" (poema 25, 107), su ausencia crea un nuevo lugar. La no-presencia de "Agone" invoca su presencia, y la espacializa, paradójicamente, en su negación: "¿Sería este vacío tuyo lacerante lo que hace de pronto un espacio lugar? ¿Lugar, tu ausencia?" (poema 26, 109). El poema 30 (117) marca, en esta crónica de despojamientos, un tono otro, por

el que la voz elegíaca dominante cede lugar a otra, lacónica, anticonfesional y "argumentativa" que es preciso desmontar desde el artificio de la ironía, para reconstruirla, otra vez, como un posible disfraz de esta misma voluntad elegíaca. Para tal efecto de lectura se conjugan explicaciones de tipo científico: *"La proximidad de la muerte es el encuentro de dos superficies planas y desnudas que repeliéndose se funden"*. La distancia que impone la ostentación de dichos tipos discursivos resulta desbaratada si leemos este poema como un verso más del gran texto que es el libro en su totalidad. Por lo mismo, la aseveración siguiente, aséptica en apariencia, adquiere nuevas capas de sentido que la resignifican en su cualidad netamente elegíaca y metapoética: *"Pasar al otro lado no es bastante sin el testimonio cierto del testigo que no he acertado aún a transcribir"*. Este simulado paréntesis discursivo no ha hecho sino acelerar la desustanciación del sujeto. De este modo, el poema 31 (119) cierra la travesía del "yo" con un predicado semióticamente adensado, en el que sustantivos y atributos concurren para extremar el borramiento de la voz enunciativa junto a las "cenizas" de "Agone": *"apenas en el límite soy un tenue reborde de inexistente sombra"*. Nadie (o casi). Sugestivamente, es ése el título del último libro del poeta, el cual, dada su semiosis coagulante respecto de las diversas figuras de sujeto que atraviesan la poética valentiana, trataremos al final de este capítulo.

## 2. EL SUJETO PLURAL. POÉTICAS Y POLÍTICAS

Si en la obra temprana de Valente la noción de sujeto

individual, en tanto centro monolítico de sentido, está puesta en cuestión, en la configuración del sujeto colectivo se trasladarán las mismas limitaciones. Las mismas siguen interrogando productivamente la producción más tardía del autor, y dan cuenta, finalmente, de un sujeto "social" diverso (no autobiográfico, no "revolucionario", no colectivo) que, como hemos visto en la travesía autorreferencial de su poética, busca ejercer su crítica histórica desde el solo lugar de la palabra poética, fraguada en y desde sí misma, sin ningún otro tipo de condicionamientos.

Hemos visto en el capítulo anterior las vacilaciones que acechan a Valente en la elaboración de su propio programa de poesía "social", vacilaciones que exhiben los desgarramientos de una estética por entonces en vía de liquidación. Lo mismo acontece con el sujeto histórico de naturaleza colectiva. Más allá de que se dibuja en su poética un sujeto histórico crítico que recorre diversos aspectos conflictivos del mundo contemporáneo; este sujeto, lejos de continuar la fe revolucionaria de voces colectivas precedentes, como, por ejemplo, la de Blas de Otero, se revela antiutópico y desencantado, vencido ante una realidad difícilmente transformable. Por lo mismo, esta voz plural se va presentando cada vez más adelgazada: así como Valente reniega, una y otra vez, del discurso "ideológico" (renuncia imposible porque, como sabemos, el lenguaje inscribe inevitablemente, al decir de Bajtin, "evaluaciones sociales" que lo hacen, necesariamente, actor de la ideología), también, como hemos visto, ha renunciado paulatinamente a las figuras impuestas

de sujeto que atravesaron las primeras poéticas de posguerra, a las que llamó, en diversos ensayos, poéticas "con tendencia".<sup>18</sup> El sujeto colectivo, por lo mismo, es marginado, cada vez más visiblemente, por un sujeto singular, y también éste va siendo desplazado, a su vez, por una voz que se pretende ubicua, empeñada en desdibujar su origen.

Aún así, gran parte de su poética crítica temprana se construye en lucha con aquel desencanto "social". Así, en "Patria, cuyo nombre no sé" (ME, 31) la esperanza del sujeto se reduce a una desangrada interrogación sin respuesta en torno de la patria buscada: *"...aunque tal vez no seas/ nada más verdadero/ que esta ardiente pregunta/ que clavo sobre ti"*. La solidaridad se afirma en el ya citado "La rosa necesaria" y adquiere tintes evangélicos (frecuentes en la producción valentiana) en el sujeto plural de "Hemos partido el pan" (PL, 99): *"Hemos partido el pan/ trémulo de futuro./ Hemos partido el pan./ La mesa está cubierta/ de claridad"*. Más duramente, la impronta bíblica reaparece en la versión secularizada de la ira en SR, donde el restablecimiento de la justicia queda en la exclusiva decisión de los hombres: "el

---

<sup>18</sup> Citamos sus palabras: "Cuando un autor se reconoce más por su tendencia que por su estilo, hay razones para sospechar, primero, de su calidad literaria, y segundo, de su capacidad real para servir a la tendencia en cuestión. Por supuesto, no hablo de estilo como de un agregado formal o un elemento autónomo de la obra de arte [...] El estilo no es más que la capacidad del medio verbal para producirse en cada momento en función de un determinado contenido de realidad y para no existir en la obra más que en función de ese contenido. El estilo, así considerado, puede ser víctima de dos elementos apriorísticos: de un a priori estético y de un a priori ideológico. Ambos liquidan de raíz toda posibilidad de que la obra artística se produzca". (Cfr. José Ángel Valente, "Tendencia y estilo", en Palabras de la tribu. Madrid: Siglo XXI, 1971: 11-15)

día en que los niños certeramente apunten/ con un fusil de sangre a los tiranos/ [...]...el día en que la cólera del mundo/ destruya el mundo, el día de la ira" (250). Por otra parte, como vimos, los poemas de tema autorreferencial hacen visible la voluntad del sujeto de formar parte de una historia plural y de escribirla, en un empeño testamentario llamativamente individual, de dar cuenta del caos: "Escribo, hermano mío de un tiempo venidero,/ sobre cuanto estamos a punto de no ser,/ sobre la fe sombría que nos lleva./ Escribo sobre el tiempo presente" ("Escribo sobre el tiempo presente", EI, 367).

Construidos a partir de una voluntad de mayor distanciamiento, poemas como "Para oprobio del tiempo" (MyS, 226) recorren en una tercera persona un pasado de muertes colectivas, cuya función crítica desborda y complementa las elegías a los muertos personales del sujeto autobiográfico<sup>19</sup> ("Lucila Valente", "Aniversario", ME, 14 y 20, entre otros):

---

<sup>19</sup> A diferencia de otros poetas generacionalmente contemporáneos, como Angel González y Jaime Gil de Biedma, José Angel Valente prácticamente omite en su obra la construcción de un "yo" ficcional en remisión a su propia subjetividad empírica. Cuando este sujeto aparece, se instala en la voz del "niño de la Guerra" (la escena arcaica de la que habla Nicolás Rosa en el ya citado El arte del olvido) como una modulación más de la voz social. Desde el principio de su producción, Valente ha renegado, como vimos en el capítulo anterior, de toda confesionalidad, y probablemente ello explique esta ausencia, tan llamativa en un contexto de escrituras que, volviendo a los autores citados, han priorizado y complejizado, con matices sumamente interesantes, esta figura de sujeto. Una lectura más amplia (que no adoptamos aquí) de la noción de autobiografía nos llevaría a una mirada otra, por la que cada gesto de escritura sería, a la vez, un gesto autobiográfico. En este sentido, el canon de lectura de la lírica ha institucionalizado, de alguna manera, esta posibilidad, al identificar fuertemente, como mencionamos, el sujeto "textual" de la escritura con el sujeto "real" productor de la misma.

"A ciertas horas, frecuentando el reverso/ pálido de los álamos.../ un muerto insuficiente/ asomaba aún su torso acribillado". Aún más oblicuos e irónicos, los poemas que reconstruyen, a partir de la memoria, los días de la Guerra Civil y la primera posguerra, permiten, de manera más desplazada, otra forma de crítica que apunta por resonancia al presente. En "Tiempo de guerra" (MyS, 193), la descripción cuasicronística, distanciada y burlona del imaginario de provincias y sus tipos sociales exhibe, con laconismo, las alternativas de esa "sorda infancia irremediable": "Gritos de excomunió./ Escapularios./ Enormes moros, asombrosos moros/ llenos de pantalones y de dientes. Y aquel vertiginoso/ color del tiovivo/ y de los vitores".

La perspectiva antiutópica y el nihilismo frente a toda empresa de naturaleza colectiva se imponen, finalmente, de diversos modos. La automarginación de los nuevos poetas frente al mercado de palabras gastadas y venales es el tópico dominante en "La mentira": "Pero ninguna hora había sonado/ que fuese nuestra. Entonces comprendimos/ que al igual que la tierra huérfana de cultivo/ debíamos dar fruto en soledad". (PL, 122). Este apartamiento grupal de un sujeto pluralizado -"Porque es nuestro el exilio./ No el reino." (PMM, 326)- se acentuará progresivamente en la decisión de una voz cada vez más autista y críptica decidida a abandonar, a través de una aventura poética personal y contradogmática, el autoritarismo del "lenguaje de la tribu".

En este sentido, otros materiales de apropiación intertextual, diversos de la alta cultura, tan protagónica en

Valente, permiten la elaboración, como dijimos, de un programa "antipoético", en el sentido de anticanónico. Esta propuesta trabaja discursivamente con materiales rechazados por la norma culta: textos políticos, periodísticos o de tono narrativo, registros orales, léxico "vulgar". El objetivo -formulado con especial virulencia hacia fines de los sesenta, en los comienzos de su escritura desencantada- es exhibir la no especificidad del discurso poético mismo, su posibilidad de ser constituido a partir de los desechos del lenguaje (XXVII, 37F, 423) o del absurdo ("Fragmento de composición coral", EI, 374) y específicamente, su incapacidad de dar cuenta de lo "real". Así ingresan como gestos escépticamente lúdicos registros ensayístico-periodísticos ("Una inscripción", ME, 48), policiales ("El crimen", ME, 52), las formas de apelación orales ("Tiempo de guerra", MyS, 193), giros procedentes del mundo de los mass-media ("El suceso", BS, 285) y del refranero popular picaresco ("Bajemos a cantar lo no cantable", del mismo libro, 290), el discurso protocolar escrito ("Week-end", EI, 350), el léxico de lo cotidiano (XXVII, 37F, 423). Según ya vimos, una serie privilegiada en este sentido es la parodia del discurso del poder autoritario efectivizada en PMM, donde aparecen, reorientados con un afán manifiestamente crítico, textos en alemán extraídos de Mein Kampf, fragmentos de discursos de Franco y de la pastoral redactada por los obispos españoles en apoyo a la gestión falangista. Por ello, PMM constituye el gesto escriturario de despedida, irónica y lúdica, al discurso institucionalizado, aquí encarnado en sus voces más despreciables, las del poder autoritario: un único

polo de acción enunciativa desplegado en un coro polifónico donde confluyen el dictador fascista y el nazi, la obsecuencia eclesial con el poder, la doctrina del Opus Dei en la palabra de Ecrivá de Balaguer, la Inquisición, presentados a través de su propio lenguaje, de su propia lógica fanática y triunfalista.<sup>20</sup> y <sup>21</sup>

Del mismo modo funcionan en la escritura de Valente los "correlatos objetivos" -al fin, otros modos de mediación- como estrategia de desplazamiento de la voz poética hacia formas menos subjetivas y más ásperamente críticas de enunciación. Los mismos se presentan en dos modalidades básicas: de situaciones y de personajes -segunda modalidad que puede ser denominada específicamente "monólogo dramático"-.<sup>22</sup> En el primer caso vehiculizan preocupaciones del presente, cuyas miserias son exhibidas de modo diferido, en un pasado remoto en tiempo y lugar. Así el ya citado "Una inscripción" señala el problema de las desigualdades sociales de la antigua Roma,

---

<sup>20</sup> Según Daydí-Tolson "en la ingenuidad del hablante está implícita la crítica, ya que su raciocinio representa el proceso absurdo típico de toda forma de fanatismo que desde un estado mental enajenado desarrolla juicios aparentemente lógicos y aceptables..." Cfr. Daydí-Tolson, 136. Justamente es el subrayado de esa "ingenuidad", constante a lo largo de todo el texto, lo que genera el efecto paródico que invierte completamente el sentido natural de estos discursos.

<sup>21</sup> En 1973 Valente publica El fin de la Edad de Plata, reeditado recientemente por Tusquets en 1995, texto que, en muchos aspectos, se relaciona con la propuesta de PMM. El autor no ha incluido este libro en las ediciones abarcativas de sus poemarios, tal vez impulsado por la textualidad ambigua, indefinible, de esta obra, donde predomina, como principio estructurante, el tono narrativo.

<sup>22</sup>. Cfr. para dicho procedimiento la nota 7 del capítulo primero de la Primera parte de este trabajo.

a través de un léxico de procedencia marxista que instala la crítica en el presente: *"Fue en Roma, / donde había en aquella época grandes concentraciones de capital / y masas obreras con escasas posibilidades de subsistir"*. Con la misma orientación *"Las legiones romanas"* (BS, 294) transfiere su crítica al poder imperial de los EEUU y la guerra de Vietnam: *"Arriban nuevas águilas que manda / remoto el Capitolio, gomitas pompeyanas / para mascar (costumbre de este pueblo / de sutiles colosos)..."*. En este sentido también los préstamos intertextuales actúan como disparadores críticos ante un presente insatisfactorio (*"La ciudad destruida"*, PL, 125, que resitúa Babilonia en la España franquista, a partir de la visión apocalíptica de Juan; y *"Reaparición de lo heroico"*, EI, 370, que retoma el episodio de los Pretendientes para ejemplificar la venalización de las prácticas poéticas contemporáneas al autor). Por su parte, un ejemplo ilustrativo de la forma "monólogo dramático" es el texto *"Macquiavelo en San Casciano"* (MyS, 210), recreación casi literal de la carta del político a Francesco Vettori durante uno de sus exilios, donde se exalta la libertad de pensamiento por encima de las contingencias del momento, situación muy en consonancia con el presente de la comunidad intelectual española: *"Se apaciguan las horas, el afán o la pena. / Habito con pasión el pensamiento. / Tal es mi vida en ellos / que en mi oscura morada / ni la pobreza temo ni padezco la muerte"*.

Nos parece de suma importancia destacar que, en la operatoria de estas apropiaciones, la poética de Valente delata el artificio y la mediación de voces otras que dan

cuenta de lo real de un modo indirecto, a través de su condición de "discursos" y, por lo mismo, demuestra, esta misma poética, su dificultad de abordar lo real con el sentido en que lo intentaron los primeros "sociales": es decir, el de un lenguaje en donde esta misma realidad se impusiera, con absoluta contundencia, sobre toda representación discursiva.

En este sentido, el exilio de la palabra (o mejor, el exilio del lenguaje institucionalizado) resulta al sujeto más operativo y fecundo que el exilio político o territorial, el cual llevaría al poeta a la tarea masturbatoria -y por lo mismo inoperante históricamente- de convertir el pasado en una imagen sublimada e improductiva: *"Lo peor es creer/ que se tiene razón por haberla tenido/ o esperar que la historia devane los relojes/ y nos devuelva intactos al tiempo en que quisiéramos/ que todo comenzase"* ("Melancolía del destierro", *MyS*, 196). Junto con el recuerdo sublimado aparece también la nostalgia irremediable ante lo no vivido por una generación fracturada por la guerra y la represión: *"Y me pregunto qué queda de esta tierra/ y de su lento espacio poderoso,/ del pertinaz recuerdo de lo nunca vivido,/ pero sobrevivido a golpes/ de violenta luz/ contra el aire vacío"* ("Ramblas de julio, 1964", *MyS*, 205).

Esta nostalgia se convierte al final del primer tramo de la obra de Valente en un gesto repetido y mecánico, que compulsivamente abre *"las ventanas contra un cielo tapiado"* (XXX, 37F, 426) y exhibe la inutilidad de toda lucha. O, lo que es lo mismo, el fracaso de la subjetividad colectiva y de las utopías sociales como respuestas históricas a una realidad

donde el paradigma totalizador del "relato" <sup>23</sup> ha sido desplazado por el del fragmento y la discontinuidad de un sujeto imposibilitado ya de modificar lo real mediante su escritura. Con esta convicción, sin embargo, no termina el gesto crítico del autor. La ausencia casi total de textos que referencializan el contexto histórico en su producción posterior (desde 1976 hasta el presente) no significa, al menos en su intención, el apartamiento de esta preocupación. Valente, ya lo dijimos, intenta una apuesta que polemiza abiertamente con el imaginario terminal de la posmodernidad. La imposibilidad de significar es, para él, el disparador de una nueva travesía, en muchos sentidos, utópica: la de una palabra auroral, que, en su indeterminación (esto es, en su des-ideologización), nombra, des-cubre lo real que las palabras cotidianas fagocitan. Un gesto "moderno", en suma, que, sin embargo, como veremos a continuación, no alcanza para describir las muchas tensiones que escenifican su poética.

### 3. LECTURAS PARA NADIE

El hasta el momento último poemario de Valente, Nadie<sup>24</sup> resulta paradigmático respecto de la producción total del autor, por cuanto cifra los modos de figuración (y des-figuración) de la voz que recorren sus textos, estableciendo entre sí relaciones encontradas, paradójicas. En él asistimos

---

<sup>23</sup> Cfr. Jean-François Lyotard. La condición posmoderna. Informe sobre el saber. Bs.As.: Rei, 1989.

<sup>24</sup>Cfr. José A. Valente. Nadie. Tegui: Fundación César Manrique, 1997. En adelante citaremos de esta edición.

a la presencia de un yo marcado, prioritariamente, por la ostentación de su desaparición, un yo hablando desde un no-yo, que, en su deseo de crearse como una voz absoluta, roza el vacío sin retorno de la propia muerte: la del sujeto, la de la palabra, la de todo sentido. Estas figuras de sujeto arrastran sobre sí, también, la densidad elegíaca del poemario inmediatamente anterior, No amanece el cantor, de 1992. Desde allí, la muerte de "Agone" inscribe sobre la voz, una vez más, el tatuaje del dolor, por el cual el sujeto avanza hasta el límite de su desaparición, de su nada absoluta. Y, sin embargo, otro sujeto, el del amor, marginal y apenas visible, parecería restañar, por momentos, esta diseminación de la identidad, desde una perspectiva trascendentalista.

La paradoja valentiana comienza en el libro desde su aparato paratextual: el epígrafe y el prólogo del autor orientan la lectura hacia los terrenos más explorados por Valente y sus críticos y son la síntesis, como el libro, de su trayecto especulativo en torno a las categorías de sujeto y de lenguaje. La cita del Salmo 139 trae nuevamente el oxímoron sanjuanista de la "noche iluminada" ("*La oscuridad no es oscura ante ti / y la noche ilumina como el día*"). En el prólogo, por su parte, reaparecen tres tesis reiteradamente sostenidas por el autor a lo largo de su obra poética y ensayística, en las que pretende sustentar su programa textual: el no-significado esencial de la palabra, y la consecuente identificación del no-saber con el saber absoluto,

de raíz sanjuanista y zen;<sup>25</sup> las filiaciones entre el lenguaje de la poesía y el de la locura, símil desprendido del imaginario romántico que alcanzó a las poéticas de la modernidad y a algunas especulaciones teóricas desviacionistas (al fin) en torno a lo poético, tal el caso de Julia Kristeva;<sup>26</sup> y, en el final, nuevamente San Juan, y con él, Mallarmé, en el planteo del "silencio", la no-palabra, como "memoria primordial" o absoluto (11-12). En este contexto, que pone en escena la ideología autoral explícita, el título, "Nadie", parece inscribirse en la serie de las místicas tradicionales y modernas, religiosas y estéticas: para emerger como la "voz universal", para ser todas las voces, el sujeto debe "anonadarse", volverse "nadie", en consonancia con el "no-sentido" y el "silencio" predicados en el Prólogo.<sup>27</sup>

Sin embargo, un atento recorrido por los poemas del libro embarca también y prioritariamente a "nadie" en una semiótica del desconcierto y la declinación, en una zona quebradiza

---

<sup>25</sup> Esta voluntad "asemiótica" de Valente se observa particularmente en este libro a partir de la ausencia de títulos en los poemas, y su posible titulación entre paréntesis al final de la mayoría de ellos. Los títulos, sabemos, delimitan una ruta de sentido que, en este caso, los poemas pretenden establecer por sí mismos, antes que cualquier cristalización anexa. Este criterio ya había aparecido en libros anteriores de Valente, como ADL.

<sup>26</sup> Cfr. entre otros los ya citados de Julia Kristeva, "El sujeto en cuestión. El lenguaje poético" (Conferencia), S/r; también el capítulo "Poesía y negatividad", en Julia Kristeva. Semiótica 2. Madrid, Fundamentos. 1981.

<sup>27</sup> En consonancia con la orientación de significado inscripta en los paratextos del autor, resulta por lo menos sugestivo el colofón editorial del texto, al que no podemos dejar de citar: "De esta segunda edición de Nadie [...] se han impreso 300 ejemplares [...] Y fue el día 26 de septiembre de MCMXCVII, festividad de los santos Cosme y Damián, cuando vio la luz en los talleres..." . (Los subrayados son nuestros).

donde este yo en disolución se impone, ostensiblemente, sobre el yo (y el no/yo) pretendidamente trascendentales de libros anteriores. "Nadie", entonces, puede convertirse, por un gesto paradójico tal vez no previsto, en la figuración extrema de esa des-figuración, la cual no hace sino exhibir la autoconciencia escéptica de un sujeto terminal.

El trazado del libro permite delimitar cuatro zonas de exploración intersectadas entre sí: por una parte, los poemas que dan cuenta, específicamente, de los procesos de constitución/desconstitución del yo, en un sentido, diríamos, existencial; en segundo lugar, y en continuidad con NAC, los textos dedicados a "Agone"; en tercer lugar, la reaparición de un sujeto erótico, también en continuidad con textos anteriores de Valente (ya mencionados líneas arriba). El poema 7 ("Redoble por los kaiowá del Mato Grosso del Sur", 27-28) configura, por sí mismo, una cuarta zona de sentido por la que la enunciación se vuelve claramente "social", a partir de la alusión a la matanza de los indígenas del Brasil por los blancos.

El poema 1 de la serie ("Nadie", 15) remite, en simultaneidad, por su posicionamiento de gozne, tanto a los paratextos mencionados como al resto del libro, a través de una enunciación impersonal marcada por la disolución. Desde el lugar del "naufragio", es decir, de la muerte, es posible, sin embargo, leer esta disolución en dos instancias, negativa y positiva. Si la muerte carnal, primera, se describe en la inmovilidad helada de "los cuerpos de los ahogados... [que] ... no ven el fondo con los ojos vacíos", la "verdadera

canción" en la que el "tú" (o el yo, oblicuamente referido) se desvanece, está marcada por la desaparición del sentido, en los bordes de *"una lengua imposible de interpretar"*. Ningún sentido, ninguna persona: "nadie" es, aquí, entonces, el ser ilimitado, anonadado, el no-yo que trasciende (y supera) las fronteras de su propia historicidad. Veremos cómo, en el transcurso del libro, esta figuración, alternativamente, se confirma y -las más veces-se pone en cuestión.

Así, el poema 3 ("Comparición", 19), el sujeto en primera va dejando paso a su propia alusión en una ajena tercera persona, a través de un dibujo textual signado por los ámbitos crepusculares y extraños que dominarán en todo el libro y que reproducen los paisajes sombríos de NAC (*"día helado del otoño en esta/ ciudad no mía"; "[duro] sol de noviembre"; "hojas arrastradas por el viento"*). El pasaje o cambio de estado es, en este contexto, decepcionante: *"¿Y es éste el día de mi resurrección?"*. La "comparición" no tiene, hacia el final del poema, ni comparscente ni convocante: *"Llego y ni siquiera sé muy bien quién llega/ ni por qué fue llamado a este convite/ tantos años después"*. Parte de la respuesta llega en el poema 9 ("Luces hacia el poniente", 31-2) en el que la "tarde" adquiere el significado positivo de indeterminación y momento de pasaje iniciático e intransferible. Si el temporal *"flujo del vivir se ha ido deteniendo"*, la existencia comienza a moverse ahora en una instancia ubicua: *"No sé si salgo o si retorno...El fin es el comienzo"*, dice la voz antes de *"ser absorbido en luz/ con vocación de sombra"*, desfiguración paradójica de la identidad que remite al Salmo 139,

epígrafe del poemario. El poema 10 ("Elegía: fragmento", 33-4), precipita este relato de la muerte hacia el núcleo de sentido de la paradoja anterior y, retomando una voz "temporal", reniega de su trascendentalismo: la muerte, antes disolución positiva en luz/sombra, en no-yo absoluto, se petrifica ahora, impensadamente, en su cualidad de frontera, de cárcel definitiva: *"Qué dolor el morir, llegar a ti, besarte/ desesperadamente/ y sentir que el espejo/ no refleja mi rostro/ ni sientes tú/ a quien tanto he amado,/ mi anhelante impresencia"*. Como en NAC, la identidad vuelve a ponerse en abismo y, desde la verdadera cara del vacío, reclama en soledad no ya sólo la "presencia", sino también la "figura". El siguiente poema, 11 ("Lotófagos, 35), profundiza el desconcierto: un sujeto ahora plural, *"nosotros, máscaras necias con las cuencas vacías"*, predica la desaparición de la "memoria" (que justifica el título) y con ella, la pérdida del propio rostro y de la propia historia. En esa otra orilla desierta, la subjetividad se ha vuelto un simulacro, la imagen de otra imagen irreconocible ya, y, por lo mismo, infecunda: *"Nada seríamos capaces de engendrar"*. Si en La Odisea el País de los Lotófagos era un sitio de tránsito, un accidente del cual los hombres de Ulises serían prontamente rescatados para volver a la "patria",<sup>28</sup> aquí el

---

<sup>28</sup> El episodio referido se encuentra en el Capítulo IX de La Odisea: *"Partieron al punto y dieron con los Lotófagos, gentes que, sobre no hacerles ningún mal, nos regalaron con lotos para que comiéramos. Tan pronto como hubieron gustado el fruto, dulces como la miel, se olvidaron de sus diligencias, y ya no pensaron en tornar a la patria, antes bien, llenos de olvido, querían quedarse con los Lotófagos. A pesar de sus lágrimas los llevé conmigo, y los até a los bancos de las cóncavas naves, ordenando a mis compañeros que saltaran con premura a sus bajeles, temeroso*

poema 12 (37) en consonancia con el anterior, pone en escena el destierro sin consuelos de la muerte: el tránsito se ha transformado en puerto, en un sitio perdurable, donde las identidades se clausuran, definitivamente, en el olvido: "El frío arrasa la memoria y ya empezamos a no ser, el frío que desciende del lado más aciago de la noche donde se inicia la consumación... Llamo a todas las puertas. La única que se abre es la sola que no conoce el perdón".

La serie de poemas analizados puede leerse, según vimos, como un relato de viaje cuyo término, la muerte, trae consigo el extravío sin retorno de la identidad. El grupo de poemas referidos a "Agone" parecen dar cuenta de ese mismo trayecto a partir de la figura de un "tú" que ya desde NAC es interpelado en su condición de muerto, condición desde la cual, como vimos, atrapa y arrastra a la voz enunciativa.

"Agone" reaparece en este libro en el poema 4 ("Proyecto de epitafio", p. 21), cuyo título remite tanto a un tipo textual como a su modo de escribirlo: en este "proyecto" "Agone" se reduce, también, a no ser más que "*estos fragmentos rotos*", palabras vacilantes, tentativas, pedazos de ser estallados para terminar de morir en una "*noche de voraces sombras*". Si en el último poema del libro anterior la presencia del nombre, "Agone", atribuido al muerto, lo recuperaba de su desaparición en una existencia otra, la poética, aquí ese mismo nombre se silencia, y la escritura del

---

de que olvidasen la vuelta a la patria si comían la dulce flor"  
(Cfr. Homero. La Odisea. Bs. As.: CEAL, 1969: 93).

otro vacila como un dibujo en desconcierto. A semejanza del poemario anterior, el fin del "tú" arrastra consigo el vaciamiento radical del "yo", excepto por el gesto, redentor, de la memoria. El poema 14 ("In pace", 41) parece recomponer las partes diseminadas, las palabras extraviadas, en ese gesto que, a pesar de todo, no deja de reconocer, hacia el final del libro, la fatal "impresencia" de la muerte y de los muertos: *"Ceniza tú. Yo sangre. Leve hoja tu voz. Pétreo este canto. Tú ya no eres ni siquiera tú. Yo, tu vacío. Memoria yo de ti, tenue, lejano, que no podrás ya nunca recordarme"*.

Sin embargo, frente al contundente protagonismo de este sujeto terminal, simulacro o máscara, otro sujeto, sesgado a lo largo del libro, en la periferia de la voz, surge para reparar, desde otro lugar, esa puesta en abismo de la identidad: nos referimos al sujeto erótico, inscripto en la totalidad de la producción valentiana como una identidad disuelta, sí, pero en la plenitud caótica de los cuerpos primordiales, los cuerpos del amor. Por lo mismo, en *Nadie*, como en otros libros ya citados de Valente, las "aguas", el "mar", se constituyen en los espacios donde acontecen dos "naufragios", opuestos y a la vez complementarios entre sí: el del amor, el de la muerte. Las "aguas" son, en este contexto, los humores, las humedades corporales donde los cuerpos dejan de ser dos para volverse materia informe, a-histórica, caos incesantemente productivo. Las identidades, como vimos, dejan entonces de tener sentido. Los límites del ser se borran en la pulsión de un no-ser que es, en germen, la totalidad del cosmos:

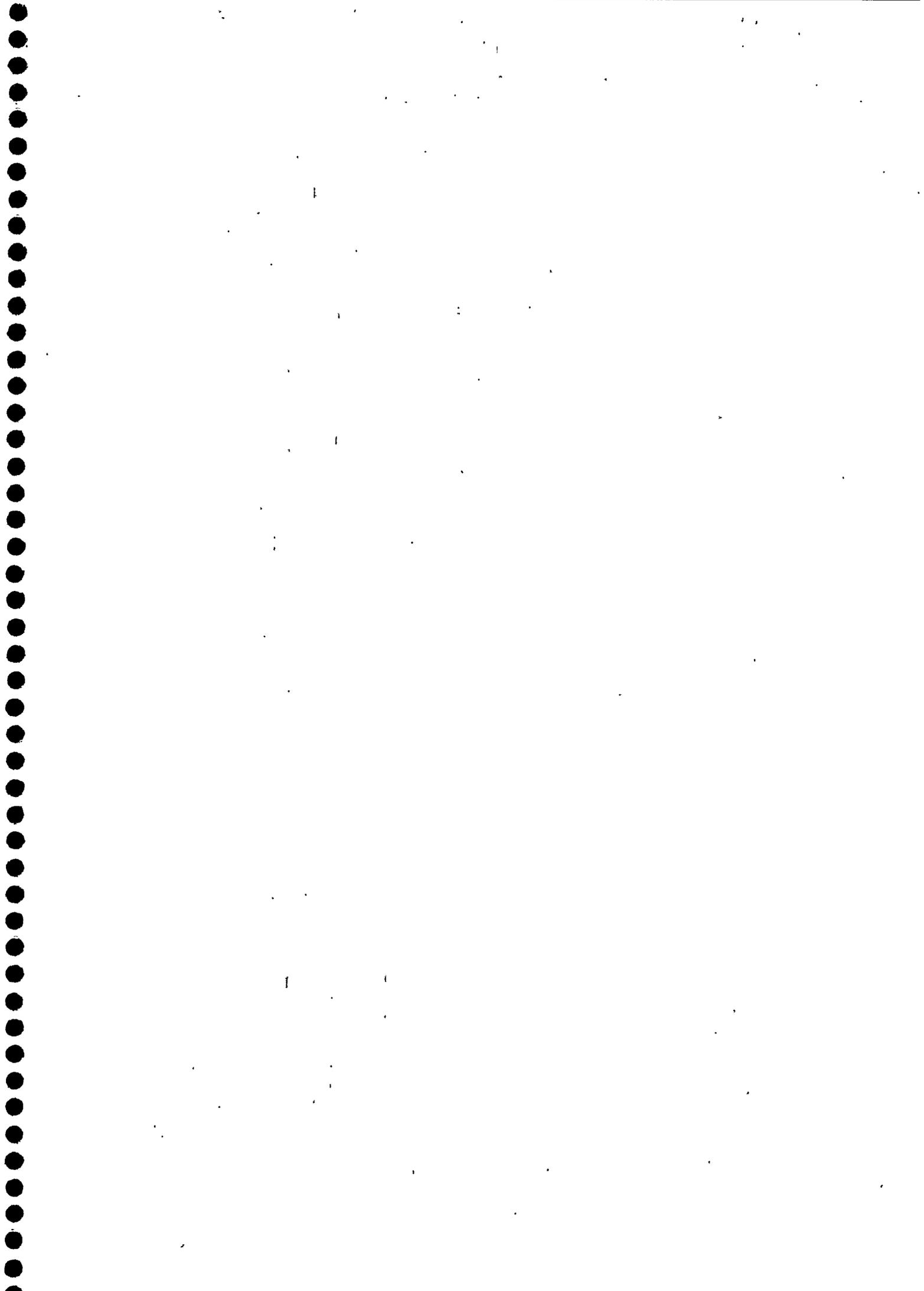
*"Como las aguas besan las arenas y tan sólo se alejan para volver, regreso a tu cintura, a tus labios mojados por el tiempo, a la luz de tu piel que el viento bajo de la tarde enciende. Territorio, tu cuerpo. El descenso afilado de la piedra hacia el mar, del cabo hacia las aguas. Y el vacío de todo lo creado envolvente, materno, como inmensa morada"*

(Poema 13, "Cabo de Gata", 39).

Esta nueva figura de sujeto, disuelto ahora en el espacio amniótico del amor, establece, entonces, con la otra, una relación tensada por la contradicción, que apuesta a nuestro propio extravío como lectores. «¿Quién es "nadie"?», nos preguntamos al terminar el libro, los libros, la producción entera de Valente. Y la respuesta a esta pregunta se resuelve en la alternancia de dos modos de pensar y construir la subjetividad: por una parte, según vimos, "nadie" es la imagen de una imagen, un sujeto vaciado de sentido, enfrentado a la clausura sin absolutos de la muerte; pero también "nadie" es ese otro, que es "nadie" y es "todos", en la voz autoengendradora del poema, en la música callada, en la materia primordial, trascendente, donde acontece el amor. Y, quizá, en este sentido, sea posible volver nuevamente a Homero: recordemos que "Outis" ("Nadie") fue el falso nombre que Ulises, en La Odisea, se atribuyó para impedir que sus hombres y él mismo se convirtieran en el banquete del Cíclope. De este modo, "nadie" podría remitir a esa instancia de salvación y victoria sobre la muerte.

En este contexto, podemos entonces comprender la atipicidad de la voz "social" de la que da cuenta Valente en este último libro, que sintetiza la ruta de sentido de la totalidad de su producción, y que hace de una ausencia la más poderosa y efectiva de las presencias. En "Redoble por los kaiowá del Mato Grosso del Sur" (el único poema de "denuncia" del libro), la propuesta utópica de un nuevo paraíso, de "*una tierra sin mal*", arrastra, sobre sí, la necesidad inexcusable, y también utópica, de esperar, de instaurar, un "reino" otro: el del lenguaje poético.

En definitiva, la travesía "temporal" de la poesía valentiana y el sujeto poético que la articula se confirman, finalmente, como mediaciones de la vida, del mundo, de la historia, que, en la mayor parte de su producción, silencian la vida, el mundo, la historia. Y pretenden dar cuenta de ellos de otro modo. Este gesto deliberado de omisión, de casi exclusión total de la palabra referencial acentúa la primacía de otro gesto en la escritura de Valente: el de la autorreferencia. El problema está en decidir si esta operación heterodoxa de decir sin decir alcanza su objetivo esencialmente revolucionario, de develamiento de lo "real", o se convierte, finalmente, en un límite no buscado, en una manera, en una pose temerosa que se resiste a reconocer que, de los bordes de los textos hacia afuera, el decir, y también el no-decir, ya han perdido todo sentido.



### ALGUNAS CONCLUSIONES

*"El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es un poco de ideología, un poco de representación, un poco de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio claroscuro".*

Roland Barthes, El placer del texto.

#### I

Si tuviéramos que describir estas aproximaciones a Valente como un viaje, diríamos que su escritura nos obliga, en todo momento, a revisar el buen funcionamiento de nuestras brújulas, a mutar violentamente la dirección elegida o sospechada, a saltar pantanos y abismos peligrosos, a contemplar, repentinamente, la plenitud de la luz. Escollos, piedras, arenas, aguas puras, cumbres sin borrascas (y con ellas). Imaginarios re-(des)-encontrados donde los textos confluyen y confrontan, pero sin destruirse. Estableciendo un diálogo difícil y áspero, la poesía de José Angel Valente hace de sus partes un todo signado por la contradicción pero justificado, precisamente, en la tensión absoluta de esos re-(des)-encuentros, que, como vimos, surcan el campo intelectual en los debates de la década en la que su producción comienza a tomar forma.

Según analizamos en el primero de los capítulos dedicados a su obra, su poesía autorreferencial permite entrever, sobre

todo en sus comienzos, la encrucijada de una poética todavía comprometida con transformar "no inútilmente" el mundo, que progresivamente va adoptando la escritura desencantada y críptica del fragmento, el jeroglífico y la omisión, con la pretensión de llegar al "punto cero" de un lenguaje lustral, desde el cual volver a decir. A partir de 1972 este juego entre poéticas (y entre un sujeto omnipresente y otro deliberadamente distanciado) se adelgaza en la búsqueda de un "silencio" que dé cuenta, al modo de Mallarmé (y a través de él, de la "modernidad literaria"), pero también de todas las místicas religiosas, de la inefabilidad de lo poético que, en el blanco y en la ausencia enunciativa, pretenderá emerger totalmente. Esta búsqueda se conjuga, en apariencia paradójicamente, con una escritura "material" a cargo de un sujeto que se constituye como "cuerpo". Dicha escritura apela a los mundos orgánicos y en fermentación indiferenciada, que reescribe por los 80 aquel "*himno gigante y extraño*" al que aludía Bécquer en sus Rimas: la Poesía con mayúscula, limo, barro, las intuiciones interiores previas a toda representación. También, y protagónicamente, el sujeto es el "cuerpo" del amor, desde el que habla una escritura del deseo que conjuga erotismo y misticismo. El itinerario de este tanteo lo conforma la segunda edición de sus obras completas, Material Memoria, de 1989. Su penúltimo poemario No amanecer el cantor, de 1992, establece un punto de llegada que podría virtualmente dar espacio a un nuevo comienzo: la constatación nihilista de la inutilidad de todo decir, por la cual las palabras se vuelven simulacros, imágenes de imágenes,

autorrepresentaciones que han perdido su poder convocante y fundacional. El sujeto se define, citamos, como el "*giratorio cuerpo... de la nada*", en una figuración terminal que acompaña la puesta en escena de aquella constatación, profundizada, aunque también paradójicamente, como vimos, en su último libro de 1997, *Nadie*.

El segundo capítulo titulado "Historias de sujeto...", plantea su filiación con la premisa machadiana de una palabra "*en el tiempo*", aunque también de modo polémico, tanto, que en un punto determinado de su trayectoria, la poesía valentiana se separa del maestro. Los modos de concebir esta temporalidad son en sí también diversos y encontrados: tiempos del sujeto singular, sumido en la percepción aguda de la propia desintegración; tiempos del sujeto colectivo, que dan cuenta críticamente de los contornos más ásperos de la historia contemporánea; tiempos sin tiempo, de un sujeto purificado, como esa palabra bautismal incesantemente perdida y reencontrada: un "yo" que intenta fundarse desde un concepto diverso de subjetividad, para emerger, entonces, en la autonegación, la anonimia y el deliberado borramiento; tiempos sin tiempo en donde el "cuerpo" (el propio y el del amor) se vuelve, también paradójicamente, la materia inmaterial de un absoluto donde la con-fusión de identidades explora nuevos modos de designar la propia identidad; tiempo, hacia el final de su escritura, reingresado como existencia, herida, dolor, en una voz y un/os cuerpo/s lastimados desde los cuales se anuncia la nada, no ya como búsqueda voluntaria de purificación, sino como presencia no deseada del vacío

irremediable de la muerte.

Estas travesías, sin embargo, y lo advertimos en muchos pasajes de los capítulos anteriores, no son lineales. Desde su producción más temprana aparecen, junto con el proyecto "social" ya vacilante de su promoción histórica, las referencias (cada vez más protagónicas) a la modernidad estética (cuyas rutas utópicas enlazan, como vimos, con otras utopías, ya no estéticas, sino religiosas, y específicamente, místicas). Y, por otro lado, un sutil, casi avergonzado escepticismo frente a todo decir, que da cuenta de un imaginario terminal conectado con ciertos discursos llamados "posmodernos". De la palabra *extensa* a la *intensa*, del verosímil pragmatizante al trascendentalista y al nihilista, la poesía valentiana se mueve en el vaivén incesante y jamás previsible de estos modos disímiles de pensar la palabra y el sujeto que la dice. En este movimiento, en esta aparente deriva "*de barco sin naufragio y sin estrella*", se constituye la dificultad esencial de su lectura y también su particular riqueza.

Gilles Deleuze afirma que "*lo múltiple no es sólo lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras*"<sup>1</sup>. Si siempre la periodización por "generaciones" o "promociones" ha impuesto estrategias autoritarias de la crítica sobre toda escritura, en el caso particular de Valente cualquier intento de esa índole resulta, virtualmente, impensable: desde sus comienzos, los textos valentianos

---

<sup>1</sup>. Cfr. Gilles Deleuze. El pliegue. Leibniz y el barroco. Barcelona: Paidós, 1989: 11.

operan, desde y sobre ellos mismos, un constante ejercicio de destrucción de los pilares que los sostienen, para refundarse, siempre, en otro lugar. Ello explica, entre otras cosas, el emplazamiento "marginal" de esta poética, acentuado con el correr del tiempo y reafirmado, una y otra vez, por su mismo autor.

## II

Es en el análisis de esta figura de escritor con la que quisiéramos terminar nuestro trabajo, y la que pone en relación, de alguna manera, nuestra propia lectura de sus textos, las lecturas de los muchos críticos consultados y citados y la misma interpretación que de su poesía (y de su propia imagen como poeta) construye José Angel Valente. Es esta auto-imagen, también, la que, en más de un caso, polemiza con sus propios textos, estableciendo travesías de sentido que, a nuestro juicio, dejan a un lado las muchas tensiones que se establecen en su poética.

José Angel Valente es considerado, hoy, uno de los mayores poetas dentro del campo intelectual español. Desde ya hace más de una década ha sido varias veces premiado, su poesía fue objeto de diversos encuentros y jornadas, y existen libros y revistas monográficas dedicadas con exclusividad a su producción. La extensa bibliografía circulante en torno a su obra y aquí citada da clara cuenta de ello. Por otra parte, muchas casas centrales dentro del mercado editorial español

han publicado y publican su obra: Seix-Barral, Tusquets, Alianza, Cátedra.

Sin embargo, Valente es, parafraseando a Menéndez y Pelayo, un decidido "heterodoxo". Su poética, ya desde sus textos más tempranos, se desplazó desde lo canónicamente llamado "social" hacia ideologías estéticas minoritarias hoy en el sistema literario español de las últimas décadas. Frente a la línea que hegemoniza las actuales escrituras bajo el rótulo de la "poesía de la experiencia" (Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Luis Alberto de Cuenca), sus poemarios persisten en el gesto no único pero sí protagónico de buscar, incesante y solitariamente, la palabra fundacional de los modernos. En sus ensayos y en entrevistas no hace mucho tiempo concedidas, Valente insiste en el carácter trascendental de la palabra poética, su radical distanciamiento de las "palabras de la tribu", su condición contra-ideológica:

*"A la escritura de poemas casi no la considero escritura. [...] La poesía es para mí un estado que, en un momento dado, me deja un residuo verbal. No me siento a escribir un poema, el poema se va formando en mí. [...] Es un poco como el nacimiento de un ser vivo: [...] La lengua poética, para mí, no es discursiva. Mire, la verdad es que ni yo mismo entiendo. Creo que en lo que tradicionalmente se ha llamado la inspiración. Se escribe por espera y por escucha."*<sup>2</sup>

A sus propias declaraciones y reflexiones se unen otras

---

<sup>2</sup>. Cfr. José Angel Valente, "La poesía es mi forma de estar vivo". Reportaje de Jorge Fondebrider en Diario de poesía, 25, (Verano de 1992): 29 y ss.

prácticas (propias y ajenas) que refuerzan su posicionamiento en ese lugar otro dentro de la serie literaria contemporánea.

En el ámbito editorial, por ejemplo, la casa Tusquets incluye su No amanece el cantor, de 1992, dentro de una colección específica titulada "Nuevos textos sagrados". La Fundación César Manrique, que edita en 1997 su último poemario, Nadie, redacta el colofón del libro, como ya citáramos en nota, del siguiente modo: "*Y fue el día 26 de septiembre de MCMXCVII, festividad de los santos Cosme y Damián, cuando vio la luz en los talleres...*".

Por su parte, muchos de los artículos escritos en torno de su producción asimilan, con notable semejanza, el estilo de los propios textos ensayísticos de Valente sobre poesía (tan cercanos, por otra parte, a ésta), en un juego de espejos donde es difícil discernir quién habla y sobre quién se habla. Lecturas críticas que efectúan la operación tautológica de reescribir la misma escritura de Valente. Admiración o dependencia, en estos casos (y esperamos que el nuestro no sea, al menos totalmente, uno de ellos) poco podemos informarnos, como lectores especializados, acerca de la complejidad de su extensa obra. Sí contribuyen, creemos, a desproblematizar, a aplanar en una sola dirección la densidad selvática de los textos valentianos y de la misma figura del autor, sosteniendo y duplicando hasta el infinito esa imagen del Poeta por antonomasia, que en la soledad de su empecinado quehacer, nos habla, exiliado, desde el desierto.

Su abierto desencuentro con las poéticas dominantes (a las que adhieren, dicho sea de paso, muchos de sus antiguos

compañeros generacionales) le ha deparado solidaridades pero, aún más, claros rechazos:

*"El tradicionalismo se disfraza de odios diferentes según los tesoros que vigila.[...] Concibo la poesía como un oficio, un género de ficción que necesita el conocimiento técnico y muchas horas de trabajo. No se trata de dar testimonio notarial de una vida, sino de crear vida y experiencias morales en el artificio del texto. Frente a la cursilería decimonónica del silencio lírico y las esencias ocultas, prefiero aceptar que la poesía es una cuestión de palabras".<sup>3</sup>*

Estas declaraciones de García Montero, unas de las figuras líderes de esta poesía de la "nueva sentimentalidad" o de la "experiencia", no sólo dan cuenta del canon vigente, sino que ubican la poesía de Valente (y la de algunos de sus seguidores) dentro de una serie alternativa pero anacrónica, "tradicionalista", en palabras del autor, que nada pareciera agregar sobre lo ya extensamente dicho hasta, inclusive, la vanguardia del 27.

Ahora bien, esta heterodoxia de la que el mismo Valente se hace cargo y se ha esforzado por diseñar para su imagen de escritor, comparable a las de sus tan intensamente admirados San Juan de la Cruz y Miguel de Molinos, o a las de los árabes y judíos estigmatizados en España y expulsados fuera de ella, esboza, en algún sentido, y pese a Valente mismo, otro canon: un canon ¿neo-moderno? ¿neo-místico? El canon del escritor

---

<sup>3</sup>. Cfr. Luis García Montero, "Poética", en Jesús García Visor (ed.). El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española. Madrid: Visor, 1998: 659.

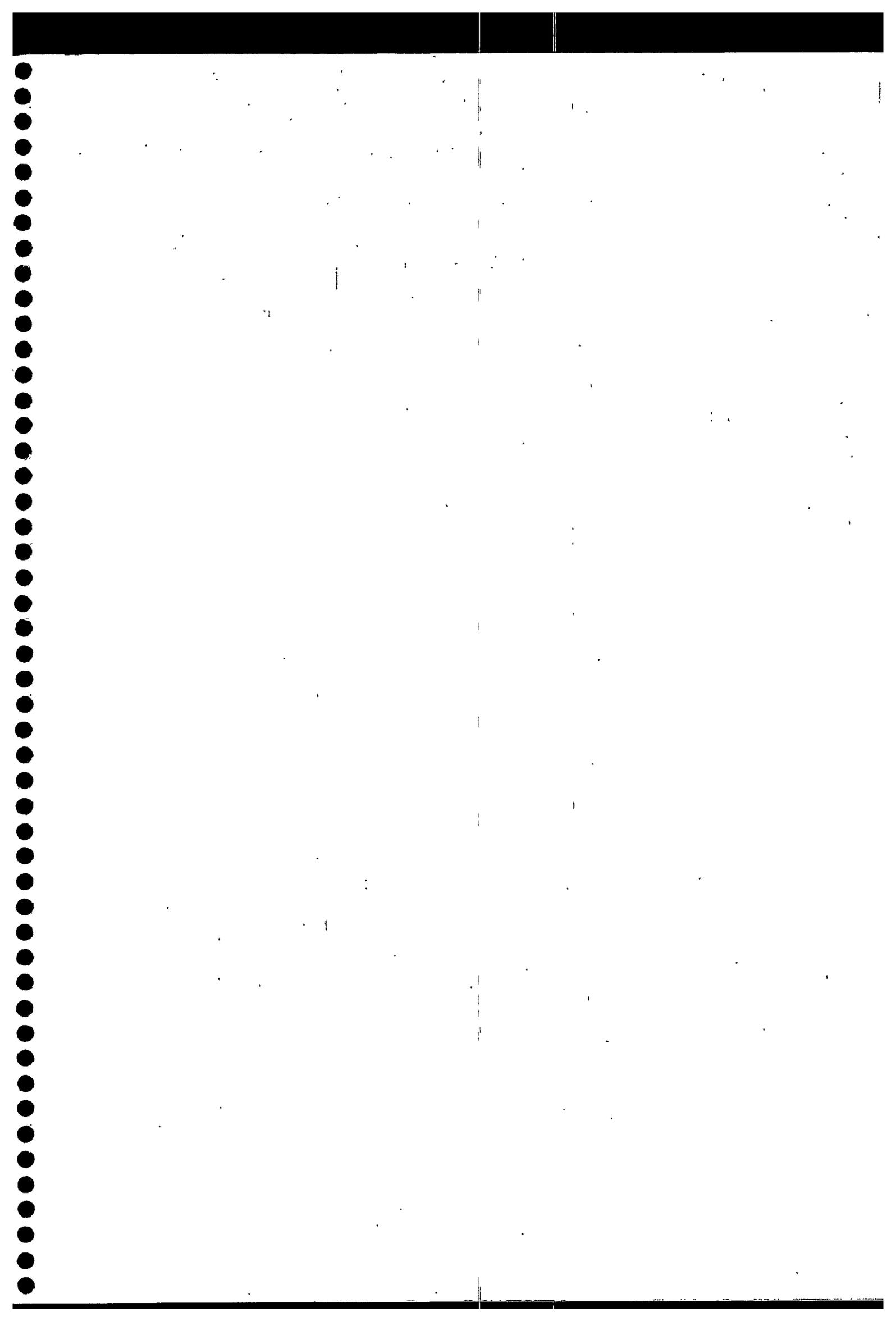
resistente, que, desde la periferia, prescribe, igualmente, una poética posible, que apunta al centro desde la fuerza y desde la convicción de su diferencia. Una poética, como vimos y sostenemos, en sí mismo contradictoria, que no puede escapar del asedio "social", aunque en verdad diverso, de esa palabra contra-ideológica, o mejor, a-ideológica, a través de la cual se busca desnudar las miserias de lo real desde el silenciamiento de esa misma realidad: silencio buscado o, sencillamente, impuesto por la no confesada percepción de que ya nada puede decirse o silenciarse. Poética que tampoco puede dejar de estar marcada por estos tiempos "posmodernos", cuando un sujeto acribillado por las limitaciones "temporales" de la existencia nos dice, en el libro de 1992: *"Ni la palabra, ni el silencio. Nada pudo servirme para que tú vivieras"*.

Por último, esta poética, este paradójico canon de los márgenes, como tal, establece, pese a su posicionamiento de frontera, unos límites para la significación, una cristalización irremediable (a pesar de la apuesta de Valente) de sentidos.

Frente a la palabra fundacional, deseada, buscada, puro proceso o estado signifiante *"abierto hacia lo informe"*, lo único que existe como material de la poesía son, retomando a García Montero, *"cuestion[es] de palabras"*. Palabras que, necesariamente, vehiculizan "evaluaciones sociales", "ideología/s" (Bajtin), es decir, sentidos. Escribir es dar (o negar) el sentido: porque el sentido siempre se afirma, aún desde su ausencia. Su ausencia, también, da cuenta de un sentido posible.

La palabra, el decir, territorializan, siempre; como encabeza nuestra cita de Barthes, *"un poco de ideología, un poco de sujeto, un poco de representación"*. El "silencio", la palabra a-ideologizada no son posibles, salvo como juegos incansables de un lenguaje que se quiere, utópicamente, puro.

Mientras Valente siga escribiendo, su palabra cristalizará un sentido, construirá (y mediará) una subjetividad (necesariamente textual, fatalmente histórica), dibujará, a pesar de sí, una ideología y, con ella, un modelo de realidad posible. La opción más radical y efectiva sería, como otros han hecho, dejar de escribir, no hablar, ser definitivamente otros. Pero para Valente, por fortuna, Abisinia sigue estando muy lejos.



BIBLIOGRAFIA CITADA Y CONSULTADA

a. TEORICA

- Nicola Abbagnano. Historia de la filosofía. Barcelona: Montaner y Simón, 1955.
- Theodor Adorno. Notas de literatura. Barcelona: Ariel, 1980.
- ----- . Crítica cultural y sociedad. Madrid: Sarpe, 1984.
- J.L. Austin. Palabras y acciones. Bs. As.: Paidós, 1971.
- Bronislaw Baczko. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Bs. As.: Nva. Visión, 1994.
- Roland Barthes. Fragmentos de un discurso amoroso. México: Siglo XXI, 1989.
- ----- , "Introducción al análisis estructural de los relatos", en AAVV [1966]. Análisis estructural del relato. Bs. As.: Tiempo Contemporáneo, 1970: pp. 15 y ss.
- ----- . El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura. Barcelona: Paidós.
- Georges Bataille. El erotismo. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Walter Benjamin, "El autor como productor", Iluminaciones 3. Madrid: Taurus, 1987).
- Emile Benveniste. Problemas de lingüística general. México, Siglo XXI.
- Silvia Bermúdez. Las dinámicas del deseo. Subjetividad y lenguaje en la poesía española contemporánea. Madrid: Ediciones Libertarias, 1997.
- Gianfranco Bettetini, "El giro pragmático en las semióticas de la representación", en VV AA. La crisis de la literariedad. Madrid: Taurus, 1987.
- Maurice Blanchot. La escritura del desastre. Caracas, Monteávila, 1987.
- Omar Calabrese. La era neobarroca. Madrid: Cátedra, 1987.
- Antonio Campillo, "El autor, la ficción, la verdad", Daimón, 5, (1992): 25-45.
- Antonio Carreño, "Los mitos del yo lírico: La voz a ti debida, de Pedro Salinas", en Ciriaco Morón Arroyo y Manuel Revuelta Sañudo (eds.). Pedro Salinas: estudios sobre praxis y teoría de la escritura. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo: 97-122.

- ----- . La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara. Madrid: Gredos, 1982.
- Cornelius Castoriadis, "La institución imaginaria de la sociedad", en Eduardo Colombo (ed.). El imaginario social. Montevideo: Altamira, 1993.
- Nicolás Casullo (comp.). El debate modernidad-posmodernidad. Bs. As.: Punto Sur, 1991.
- Roger Chartier. El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Edmond Cros. Literatura, ideología y sociedad. Madrid: Gredos, 1986.
- Dolors Cuenca, "La lírica y el autor: límites entre ficcionalidad y referencialidad". Ponencia inédita.
- Miguel Dalmaroni, "Inestabilidad y reconformación del sujeto en los primeros textos de Juan Gelman", en Estudios de lírica contemporánea, 4, (1990): pp. 21-45
- -----, "Todo es verbal, nada es real", en Paredón y después, 5, (octubre-noviembre-diciembre 1995): 20-21.
- Gilles Deleuze. El pliegue. Leibniz y el barroco. Barcelona: Paidós, 1988.
- Jacques Derrida, "Firma, acontecimiento, contexto", en Márgenes de la filosofía. Madrid: Cátedra, 1989.
- ----- . Posiciones (Entrevistas con Henri Rose, Julia Kristeva y otros). Valencia: Pretextos, 1977.
- ----- . La diseminación. Madrid: Fundamentos, 1975.
- -----, "Qué es la poesía", en AAVV. Hermenéutica y estructuralismo.
- José Ma. Díez-Borque, "Notas sobre la crítica para un estudio del personaje de la comedia española del Siglo de Oro", en Carlos Castilla del Pino (comp.). Teoría del personaje. Madrid: Alianza, 1989: 97-120.
- T. S. Eliot. On poetry and poets. New York: Farrar, Strauss and Cudahy, 1957.
- ----- . Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión. Bs. As.: Emecé, 1944.
- José Ferrater Mora. Diccionario de filosofía. Madrid: Aguilar, 1980.
- Hal Foster et al. La posmodernidad. Barcelona: Kairós, 1986.

- Michel Foucault. "Qué es un autor?", en Revista Conjetural, I (agosto de 1989): 87-111.
- Gottfried Gabriel, "Fiction and Truth, Reconsidered", en Poetics, II, (1982): 541-551.
- Cliffor Geertz. El antropólogo como autor. Bs. As.: Paidós, 1989.
- Gerard Genette. Ficción y dicción. Barcelona: Lumen, 1991.
- Jorge Glusberg. Moderno/postmoderno. Bs. As.: Emece, 1993.
- María Teresa Gramuglio, "La construcción de la imagen", en Héctor Tizón et al. La escritura argentina. Santa Fe: UNL-Ediciones de la Cortada, 1992: 35-64.
- Käte Hamburger. Logique des genres litteraires. París: Seuil, 1986. Traducido del alemán por Pierre Cardiot.
- Barbara Herrstein-Smith. Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje. Madrid: Visor, 1993.
- Eric Hirsch, Jr. Validity in interpretation. New Haven and London: Yale University Press, 1967.
- Hans Jauss, "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en J.A. Mayoral (ed.). Estética de la recepción. Madrid: Arco, 1987, pp. 73 y ss.
- Fredric Jameson. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Bs. As.: Paidós, 1991.
- Catherine Kerbrat-Orecchioni. La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje. Bs. As.: Hacchette, 1997.
- Susan Kirkpatrick. Las románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850). Madrid: Cátedra, 1991.
- Julia Kristeva. Semiótica I. Madrid: Fundamentos, 1981.
- ----- , "El tema en cuestión. El lenguaje poético".  
S/r.
- Thomas Kuhn. La estructura de las revoluciones científicas. México: FCE, 1978.
- Fernando Lázaro Carreter. De poética y poéticas. Madrid: Cátedra, 1990.
- Philippe Lejeune. Le pacte autobiographique. París: Seuil, 1975.
- Samuel Levin, "On meaning and truth in the interpretation of poetry", Poetics, 7, (1978): 339-350.
- Jean-François Lyotard. La condición posmoderna. Informe sobre

el saber. Bs. As.: Rei, 1989.

-Angel Loureiro (coord.). La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. Barcelona: Anthropos, Colección Suplementos, 1991.

-Jorge Lozano, Cristina Peña Marín y Gonzalo Abril. Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual. Madrid: Cátedra, 1989.

-Pierre Macherey. Para una teoría de la producción literaria.

-Juan Malpartida, "Sujeto y creación poética", Cuadernos hispanoamericanos, 520, (octubre de 1993): 81-89.

-Félix Martínez Bonati. La ficción narrativa (su lógica y ontología). Murcia: Universidad de Murcia, 1982.

-Francine Masiello, "Una teoría acerca del sujeto de la escritura", en Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia. Bs. As.: Hachette, 1986.

-José A. Mayoral (ed.). Estética de la recepción. Madrid: Arco, 1987.

-Walter Mignolo, "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", en Revista Iberoamericana, 118-119 (enero-junio 1982): 131-148.

- -----, "Semantización de la ficción literaria", en Teoría del texto e interpretación de textos. México: UNAM, 1986.

- -----, "Sobre las condiciones de la ficción literaria", Escritura, VI, 12, (jul-dic. 1981): 263-280.

- -----, "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales", en Revista del CELEHIS, 4, 4/5, (1995): 265-290.

- -----, "Dominios borrosos y dominios teóricos: ensayo de elucidación conceptual", Filología, XX (1985): 21-40.

-Richard Ohmann, "Los actos de habla y la definición de literatura", en J.A. Mayoral (comp.). Pragmática de la comunicación literaria. Madrid: Arco, 1987, pp. 28 y ss.

-Octavio Paz. La otra voz. Poesía y fin de siglo. Barcelona: Seix-Barral, 1990.

-Enrique Pezzoni. Cuadernillos inéditos de clases, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1995.

-José Ma. Pozuelo Yvancos. Poética de la ficción. Madrid: Síntesis, 1993.

- -----, "Lirica e finzione (in margine a Ch. Batteux)", Strumenti Critici, XV, 1, (enero 1991): 63-93.

- ----- , "La teoría literaria reencuentra la ficción", Insula, 552, (diciembre de 1992): 11-13.
- Susana Reisz, "Quién habla en el poema?", en Filología, XX, (1985): 41-60.
- ----- , "Ficcionalidad, referencia y tipos de ficción literaria", en Teoría y análisis del texto literario. Bs. As.: Hachette, 1989.
- ----- , "Voces y conciencias modelizantes en el texto literario ficcional", en VV AA. La crisis de la literariedad.
- José Romera Castillo, "La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura", en VV AA. La literatura como signo. Madrid: Playor, 1981.
- Nicolás Rosa, El arte del olvido. (Sobre la autobiografía). Bs. As.: Punto Sur, 1990.
- ----- . La lengua del ausente. Bs. As.: Biblos, 1997.
- Juana Sabadell Nieto, "El monólogo dramático: entre la lírica y la ficción", Tropelías. Revista de Teoría de la literatura, 2, (1991): 177-186.
- Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. Literatura/Sociedad. Bs. As.: Hachette.
- ----- . Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Bs. As.: Ariel, 1994.
- John Searle. Actos de habla. Madrid: Cátedra, 1980.
- Scarano, Laura, "Introducción. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española", en Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari. La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española. Bs. As.: Biblos, 1994.
- ----- , "Travesías de la subjetividad: ficciones de sujeto/posiciones de sujeto", en Revista del CELEHIS, 6, 9, (1997): pp. 13-31.
- Siegfried Schmidt, "Fictionality in literary and non-literary discourse", Poetics, 9, (1980): 525-546.
- ----- , "The fiction is that reality exists. A constructivist model of reality, fiction and literature", en Poetics today, 5, 2, (1984): 253-274.
- ----- , "La comunicación literaria", en Mayoral, 1987: 198-212.
- Gianni Vattimo. Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica. Barcelona: Paidós, 1992.
- ----- . La sociedad transparente. Barcelona: Paidós,

1990.

- ----- . Las aventuras de la diferencia (Pensar después de Nietzsche y Heidegger). Barcelona: Península, 1990.

- ----- .  
-Darío Villanueva. Teorías del realismo literario. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

-V. Voloshinov. "El discurso de la vida y el discurso de la poesía", traducción de la cátedra de Teoría y análisis literario, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

-Wellek y Warren. Teoría literaria. Madrid: Gredos, 1974.

-Raymond Williams. Marxismo y literatura.

-W.K. Wimsatt, "Genesis: an argument resumed", Days of the Leopardi: Essays in defense of poetry. New Heaven and London: Yale University Press, 1976: 11-39.

-Susana Zanetti y otros. Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.

-Iris Zavala. Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Barcelona: Anthropos, 1993.

- ----- , "Mijail Bajtin: responsividad, sujeto, poética social y lo imaginario social", en Insula, 552, (diciembre de 1992): pp. 13.

## b. GENERAL

### b.1. SOBRE EL CONTEXTO EPOCAL

-Aurora de Albornoz. Antonio Machado. Antología de su prosa II. Madrid: Edicusa, 1976.

-Omar Aliverti y Laura Scarano. Entre-textos. Estudios de literatura española (desde Cervantes a la poesía actual). Bs. As.: Biblos, 1996.

-Revista Anthropos. Extraordinario dedicado a Antonio Machado, 50, (1985).

-Carlos Bousoño. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1970. 2 vls.

-Guillermo Carnero. Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX. Barcelona: Anthropos, 1989.

-José Ma. Castellet. Veinte años de poesía española. Barcelona: Seix- Barral, 1960.

-Biruté Ciplijauskaitė (ed.). Tratados de crítica literaria. Novísimos, posnovísimos, clásicos. Madrid: Orígenes, 1990.

-Andrew Debicki. Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971. Madrid: Júcar, 1987.

- -----, "Poesía española de la posmodernidad", Anales de Literatura Española, 6; (1988): 165-80.

- ----- . Spanish Poetry of the Twentieth Century. Modernity and Beyond. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1990.

- ----- . "New poetics, new works, new approaches. Recent spanish poetry", en Siglo XX/20th Century, (1990-1): 41-53.

-Jaime Gil de Biedma. El pie de la letra. Barcelona: Crítica, 1980.

-Antonio Hernández. La poética del 50. Una promoción desheredada. Madrid: Endymión, 1991.

-José Olivio Jiménez, "Nueva poesía española (1960-1970)" en Insula, 288, (noviembre de 1970): 1, 12-13.

-Susan Kirkpatrick. Las románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850). Madrid: Cátedra, 1991.

-Joan Oleza y José Luis Angeles, "La recepción de Miguel Hernández en la poesía española de los años 70 y 80", en Miguel Hernández. Cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional "Miguel Hernández", Alicante, Elche, Orihuela, 1992.

-Margaret Persin. Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1986.

-Angel Prieto de Paula. La musa del 68. Claves de una generación poética. Madrid: Hiperión, 1996.

-Pedro Provencio, "El grupo poético de los años 50", en Cuadernos Hispanoamericanos, 503, (mayo 1992): 123.

-Manuel Rico, "El acceso a la contemporaneidad de la poesía española. Las claves de una ruptura escalonada", en Cuadernos Hispanoamericanos, 504 (octubre de 1992): 57-64.

-Carme Riera. La Escuela de Barcelona. Barcelona: Anagrama, 1988.

-Marcelá Romano. "Escribir, decir, cantar: una utopía empecinada. Charlando con José Agustín Goytisolo y Paco Ibáñez" (Entrevista), en Revista del CELEHIS, 4, 4/5, (1995): 330 y ss.

- -----, "Machado por Serrat y Cortez. Del poema al canto

(una versión de la versión)", en Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica, 22, (1997): 105-118.

-Fanny Rubio y José Luis Falcó. Poesía española contemporánea (1939-1980). Madrid: Alhambra, 1984.

-Josep Maria Sala Valldaura. La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta. Barcelona: Antropos, 1993.

-Laura Scarano. La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro. Una escritura en diagonal (La constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra). Tesis doctoral inédita, Universidad de Buenos Aires, 1991.

-Laura Scarano, "Cruce intertextual y discurso polifónico en la poesía de Blas de Otero", en España Contemporánea. Revista de literatura y cultura, VI, 1, (primavera de 1993): 22 y ss.

-Laura Scarano, Marcela Romano, Marta Ferrari. La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española. Bs. As.: Biblos, 1994.

-Laura Scarano y otros. Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

## b.2. OTROS

-Albert Beguin. El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa. Madrid: FCE, 1978.

-Henri Borel. Wu Wei. La vía del no actuar. Barcelona: Obelisco, 1994.

-Confucio. Analectas. Conversaciones con los discípulos. Bs. As.: Need, 1998.

-L. Chevalier. Diccionario de símbolos. Barcelona: Herder, 1986.

-Peter Dronke. La lírica en la Edad Media. Barcelona: Seix Barral, 1978.

-Aurora Egido. Fronteras de la poesía en el Barroco. Barcelona: Crítica, 1990.

-Lao Tse. Tao Te Ching. Bs. As.: Need, 1998.

-Eliphas Levi. El libro de los esplendores. Bs. As.: Kier, 1991.

-Luce López-Baralt. Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo. Madrid: Hiperión, 1989.

-Mario Satz. Poética de la Kábala. Senderos en el jardín del corazón. Madrid: Altalena, 1995.

-Leo Schaya. El significado universal de la cábala. Bs. As.: Dédalo, 1987.

-Idries Shah. Los sufíes. Barcelona: Luis de Caralt, 1967.

-Eduardo Urdanivia Bertarelli, "Acerca del concepto de poesía en Lezama Lima", Revista Iberoamericana, 154 (enero-marzo de 1991): 25-32.

### c. ESPECIFICA SOBRE VALENTE

-Amparo Amorós Moltó, "El espacio en la poesía de José Angel Valente", Insula, 412, (1981): 1-17.

- , "La retórica del silencio", Cuadernos del norte, III, 16, (noviembre-diciembre 1982): 18-27.

- , "La influencia de la poesía mística española contemporánea: José A. Valente", M. Criado de Val (ed.). Santa Teresa y la literatura mística hispánica. Madrid: Edigsa, 1984: 769-783.

- , "Zambrano-Valente: la palabra, lugar de encuentro", Litoral, número dedicado a María Zambrano, 124-5-6, II, (1983): 63-74.

-Andrés Amorós, "José Angel Valente: Breve son", Revista de Occidente, 78, (septiembre de 1969): 375-376.

-Jacques Ancet, "Introducción", en José Angel Valente. Entrada en materia. Edición de Jacques Ancet. Madrid: Cátedra, 1985: 13-33.

-José Antonio Antón, "Casa, palabra, libro", en Litoral, 124/5/6, II, 1983: 55-59.

-Juan Bonilla, "La posada del silencio", Reseña sobre Al dios del lugar, en Renacimiento, 3, (1989).

-José Luis Cano, "La memoria y los signos de José Angel Valente", Insula, 234, (1966): 8-9.

-Dionisio Cañas. Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente). Madrid: Hiperión, 1984.

-Antonio Carreño, "El discurso de la tradición como diferencia: de Rosalía de Castro a José Angel Valente", Anales de Literatura Española Contemporánea, 16, 1-2, (1991): 15-35.

-Santiago Daydí-Tolson, "Breve son: clave interpretativa de la obra poética de José Angel Valente", Hispania, 66, 3, (1983): 376-384.

-Santiago Daydí-Tolson, "La poética de lo social: Sobre el lugar del canto de José Angel Valente", Journal of Spanish Studies

Twentieth Century, 6, 1, (spring 1978): 3-11.

----- . Voces y ecos en la poesía de José Angel Valente. Nebraska: University of Nebraska, 1984.

-Andrew Debicki, "Intertextuality and reader response in the poetry of José Angel Valente (1967-1970)", Hispanic Review, 51, (summer 1983): 251-267.

-Alejandro Duque Amusco, "El valor de la palabra", en Biruté Cliplijauskaitė (ed.). Tratados de Crítica Literaria. Novísimos, posnovísimos, clásicos. Madrid: Orígenes, 1990: 65-79.

-Miguel García Posada, "En torno a Valente", en "Babelia", suplemento literario de El país, 19 de agosto de 1995: 1.

-Père Gimferrer, "Trayectoria de José Angel Valente", en Radicalidades. Barcelona: Antoni Bosch, 1978: 142-146.

-María del Carmen González Marín, "La poesía de José Angel Valente: Mandorla: puerta, quietud, semilla", Insula, XXXVIII, (septiembre de 1983): 1-11.

----- , "Una lectura del cosmos: el último libro de José Angel Valente"; Insula, 413, (1981): 7-8.

-Juan Goytisolo, "Palmera y mandrágora. Notas sobre la poética de José Angel Valente", en Juan Goytisolo. El bosque de las letras. Barcelona: Alfaguara, 1995.

-Anita Hart. José Angel Valente's search for poetic expression. Tesis doctoral inédita. Florida State University, 1986.

----- , "The poet in José Angel Valente's metapoetics texts", Hispanic Journal, 11, 2, (Fall 1990): 119-136.

-Revista Insula, "Valente cuestión cero", número monográfico, 570-571, (junio-julio 1994). Contiene artículos de Jacques Ancet, Arturo Casas, José Manuel Diego, Antonio García Berrio, Víctor García de la Concha, Pere Gimferrer, Carmen González-Marín, Teresa Hernández-Fernández, Jonathan Mayhew, Claudio Rodríguez Fer y Fanny Rubio.

-Armando López Castro, "La presencia de San Juan de la Cruz en la obra de José Angel Valente", Estudios Humanísticos, 11, 1990: 75-94.

----- . Lectura de José Angel Valente. León: Universidad de León, Secretaría de Publicaciones, 1992.

----- , "José Angel Valente y la experiencia de la muerte", Letras de Deusto, 63, 24, (abril-junio 1994): 195-216.

-Juan Malpartida, "La invocación del nombre", Cuadernos Hispanoamericanos, 462, (diciembre de 1988): 109-116).

-Miguel Más. La escritura material de José Angel Valente. Madrid: Hiperión, 1986.

-Jonathan Mayhew, " 'El signo de la feminidad': gender and poetic creation in José Angel Valente", Revista de Estudios Hispánicos, XXV, (mayo 1991): 123-133.

- -----, "The word made flesh: logocentrism in the later work of José Angel Valente", en J. Mayhew. The poetic of self-consciousness. Twentieth century spanish poetry. London and Toronto: Associated University Press, 1995.

-Julian Palley, "The angel and the self in the poetry of José Angel Valente", Hispanic Review, 55, 1, (1989): 59-77.

-Jaume Pont.

-Ted Diana Rebolledo y Alfred Rodríguez, "Escupiendo palabras: el conflictivo proceso creativo en Angel González y José Angel Valente", en Susana Rivera y Tomás Ruiz Fábega (eds.). Simposio-homenaje a Angel González. Nuevo México: Universidad de Nuevo México, 1987.

-Claudio Rodríguez Fer, ed. José Angel Valente. Madrid: Taurus, Serie El escritor y la Crítica, 1992. Contiene artículos de Andrés Sánchez Robayna, Juan Gelman, María Zambrano, Pere Gimferrer, José Luis Cano, Andrew Debicki, Fanny Rubio, Claudio Rodríguez Fer, Ellen Engelson Marson, José Olivio Jiménez, Antonio Domínguez Rey, Emilio Alarcos Llorach, Carlos Bousoño, Oreste Macrí, José-Miguel Ullán, Jorge Rodríguez Padrón, Joaquín González Muela, Jacques Ancet, Juan Goytisolo, Edmond Amran, Carmen González-Marín, Miguel García-Posada, Carmen Martín Gaité, Gustav Siebenmann, Marina Mayoral, Mario Postigo, Antonio Risco, Santiago Daydí-Tolson, Armando López Castro, Dionisio Cañas, Miguel Más, Julian Palley, Eva Valcárcel, Milagros Polo, José Lezama Lima y Luis Goytisolo.

-Claudio Rodríguez Fer (ed.). Material Valente. Gijón: Júcar, 1994. Contiene artículos de José Manuel González-Herrán, Santiago Daydí-Tolson, Julian Palley, Ellen Engelson Marson, Antonio Domínguez Rey, Armando López Castro, Arthur Terry, Petra Strien, Antón Risco, Marina Mayoral, Milagros Polo, Jorge Rodríguez Padrón, y Eva Valcárcel.

-Jorge Rodríguez Padrón, "La poesía de José Angel Valente", Cuadernos Hispanoamericanos, 222: 683-687.

- -----, "La escritura acosada", Insula, 330, (1974): 14.

-Marcela Romano, "Un video sobre José Angel Valente: claves para otra antología", en prensa en Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica.

-Alfonso Sanz Echevarria, "'De la obstinada posibilidad de la luz': la poesía última de José Angel Valente", Jugar con fuego, 3, 4: 127-136.

-Sharon Ugalde, "José Angel Valente's Material Memoria and the poetic process", Pacific Coast Philology, 1/2, (1983): 52-58.

-Eva Valcárcel, "Poesía y cuerpo como forma de conocimiento: los ejemplos de Valente y Gil de Biedma", Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica, 17, (1993): 135-142.

#### **d. TEXTOS DE JOSE ANGEL VALENTE**

##### **d.1. POESIA/PROSA**

-José Angel Valente. Punto Cero (Poesía 1953-1979). Barcelona: Seix Barral, 1980.

- ----- . Noventa y nueve poemas. (Antología). Prólogo, selección y addenda de José-Miguel Ullán. Madrid: Alianza, 1981.

- ----- . Sete cantigas de Alen. A Coruña: Edición do Castro, 1981.

- ----- . Entrada en Materia. (Antología). Edición de Jacques Ancet. Madrid: Cátedra, 1985.

- ----- . Material memoria (1979-1989). Madrid: Alianza, 1992.

- ----- . No amanece el cantor. Barcelona, Tusquets, Colección Nuevos Textos Sagrados, 1992.

- ----- , "Textos", en Claudio Rodríguez Fer, 1994: 317-334.

- ----- . El poeta y su voz. Videotexto de Televisión Española, 1988.

- ----- . El fin de la Edad de Plata. Barcelona: Tusquets, 1995.

- ----- . Nadie. Teguiise: Fundación César Manrique, 1997.

##### **b.2. ENSAYOS Y ENTREVISTAS**

- José Angel Valente. Las palabras de la tribu. Madrid: Siglo XXI, 1971.

- ----- , "Pez luna", Trece de nieve, segunda época, 1-2, (1976): 191-201.

- ----- . Variaciones sobre el pájaro y la red precedido por La piedra y el centro. Barcelona: Tusquets, 1991.

- ----- , "El sueño creador", Litoral, número dedicado a María Zambrano, 124-125-126, II, (1983): 73-85.

- -----, "Sin la experiencia del desierto no hay poesía", entrevista de Alejandro Duque Amusco, Sergio Gaspar, Lorenzo Gomis y Antón Marín, El ciervo, XLII, 502, (enero 1993): 25-31.

- -----, "La poesía es mi forma de estar vivo", entrevista de Jorge Fondebrider, Diario de poesía, (verano de 1992): 29-31.

- -----, "Los intelectuales están domesticados", entrevista de Angeles García, El país, domingo 24 de julio de 1994: 20.

#### e. OTRAS LECTURAS

-Antonin Artaud. El ombligo de los limbos. El pesa-nervios. Bs. As.: Need, 1998.

-AAVV. Versos para Antonio Machado. París: Ruedo Ibérico, 1962.

-Gustavo Adolfo Bécquer. Rimas. Madrid: Castalia, 1974.

-Jorge Luis Borges. Obra poética. Bs. As.: Emecé, 1977.

-Francisco Brines. Selección propia. Madrid: Cátedra, 1995.

-Paul Celan. Lectura de Paul Celan: Fragmentos. Trad. de José A. Valente. Segovia: Instituto de bachillerato "Francisco Giner de los Ríos", 1993.

-Ramón del Valle-Inclán. La lámpara maravillosa. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

-Blas de Otero. Expresión y reunión. Madrid: Alianza, 1981.

-Jaime Ferrán (ed.). Antología parcial. Barcelona: Plaza & Janés, 1976.

-Jaime Gil de Biedma. Las personas del verbo. Madrid: Cátedra, 1990.

-Ángel González. Palabra sobre palabra. Barcelona: Seix-Barral, 1994.

-José Agustín Goytisolo (ed.) Poetas catalanes contemporáneos. Antología. Barcelona: Seix-Barral, 1968.

-Miguel Hernández. El rayo que no cesa. Viento del pueblo. El

- silbo vulnerado. Bs. As.: Losada, 1979.
- Homero. La Odisea. Bs. As.: CEAL, 1970.
- Ibn Hazm de Córdoba. El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes. Madrid: Alianza, 1979.
- Ibn Zaydun e Ibn Arabí. Casidas de amor profano y místico. México: Porrúa, 1988.
- Lautréamont. Obra completa. Edición bilingüe. Madrid: Akal, 1988.
- José Lezama Lima. Fragmentos a su imán. Barcelona: Lumen, 1997.
- Antonio Machado. Poesías completas. Madrid: Espasa-Calpe: 1980.
- Claudio Rodríguez. Don de la ebriedad. Madrid: Cátedra, 1990.
- San Juan de la Cruz. El Cántico Espiritual. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- ----- . Dichos de amor y luz. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1976.
- Santa Teresa de Jesús. Las moradas. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.