

***LA RETRACCIÓN EN LA POESÍA  
DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE***

ANTONIO DOMÍNGUEZ REY  
(UNED)



Al hablar de la retracción, adoptamos una actitud de repliegue y retroceso. El prefijo *re* adquiere un valor desconstrutivo. Retrotrae la acción hacia un punto originario, como si tiráramos hacia atrás, hacia antes, lo que ya es después, cuanto en su día fue futuro. No se trata, sin embargo, de ir hacia ayer o de reavivar el pasado. Tampoco de corregir el decurso del tiempo para situarlo en un cauce más idóneo, como si fuéramos dueños de un saber o acierto más ejemplar. Es cuestión, más bien, de abrir la fuente germinal del tiempo.

La retracción comporta, ante todo, una postura fenomenológica de revisión crítica y, a la par, de fundamento rítmico. Sus procesos funcionan ausentando el mundo inmediato, acotando y poniendo entre paréntesis la experiencia originaria de los sentidos y el sentir las cosas. Es el efecto de la *epojé* o suspensión racional del mundo inmediato para educir en él una razón explicativa que lo fundamente. De su proceso suele considerarse sólo el camino ascendente, la abstracción, y no el de vuelta, la *Rückkehr* heideggeriana, que nos devuelve al mundo antes acotado, pero con una nueva luz iluminadora. Comprendemos entonces lo que anteriormente se manifestaba sólo como un bulto, en grueso, a través de la sucesión incontinida de los sentidos.

En esto consiste el método científico. Experimentamos el mundo, auscultamos sus constantes, aquí, ahora, mañana, en iguales circunstancias, y educimos un fenómeno de apariencia siempre igual cuyas características nos sirven para avanzar una hipótesis respecto de otras manifestaciones semejantes. Si a través del tiempo coincide aquella constancia inicial con esta otra del regreso, entonces extendemos tal hipótesis a los casos que presenten las mismas coordenadas. Hemos alcanzado la norma, la ley, el principio de actuaciones. Así pues, la luz del conocimiento es un resplandor de lo vivido, un horizonte que se dilata al volver sobre las huellas del camino realizado.

Se impone entonces una pregunta inevitable. ¿Quién nos iluminaba en la primera salida, a oscuras? ¿Quién impulsa originariamente la energía del pasado en el bulto de la sensación? ¿Quién abre el horizonte al andar por las sendas sombrías de los sentidos? La ciencia y la filosofía nos dan varias respuestas, pero el hecho de preguntar así ya cuestiona el resultado antes obtenido. ¿Era la luz encontrada un reflejo de otra oculta, invisible? ¿La inventamos nosotros mismos al buscarla y, sintiendo las cosas, creamos o anticipamos sus formas conforme al deseo que la naturaleza nos imprime de sus rostros? Pero, entonces, si ya hay una dirección, alguien dirige o promete. La pregunta vuelve a acotar y a suspender el camino iniciado.

He aquí el problema y el porqué de la retracción poética. Pregunta por las bases de su propia fundación. Actúa racionalmente sin saber con certeza si el suelo que pisa es un sueño, como el de Calderón de la Barca o el de Shakespeare, pero también como el de Nietzsche, la ausencia imaginaria de Sartre o la sombra subyacente de Lévinas, hasta nuestros días.

La profusión de respuestas mueve a desconfianza y sospecha. El pensamiento se siente débil, dirá Vattimo, ante las formas que lo desfondan. Se impone, con la *Rückkehr*, viene a decir Derrida, a la zaga de Lévinas, un análisis de la sombra y su huella. Tras la construcción o *Aufbau*, el desmontaje destructivo, la *Abbau*. Parece como que el pensamiento no creativo encontrara dificultades para aprehender, en un mismo acto, la esencia y sus restos, la comprensión y su ámbito expansivo. Lo único evidente de todo el proceso sería su propia exigencia, a no ser que prefiramos eludir la pregunta y encubrir-la con formas redundantes que plastifican la duración vital en los pliegues de un entretiem-po inamovible, como dice Lévinas del arte clásico. La pregunta poética ya encierra una forma de vida. Se reclama por debajo o más acá, hasta con indiferencia de sí misma, porque no tiene, en su inmediatez, tiempo para preguntarse por su propio tiempo. Vive la exigencia desde un presente radical, siempre ávido de sí mismo, que no le permite, a quien pregunta, verse en él como forma que lo contenga y domine. Cualquier visión lograda ya es futuro de un pasado irrecuperable. Su duración interna se esfuma y va agrietando las formas que dicen retenerlo. El discurso, la literatura, su análisis, es un retraso a destiempo de la cita creadora. Por eso los artistas se muestran indiferentes ante la explicación retardada.

La retracción poética anticipa la cisura de este tipo de discurso. Some-te a reducción la reducción fenomenológica y la devuelve a la presencia de la vida como donación originaria. Retrae el pensamiento a su vivencia constitu-yente, la percepción a sus latidos sensibles. La palabra ya es instante, articula-ción inmediata del aire como voz, contacto de órganos vitales, engranaje de espacio y tiempo, consonancia, en el fondo, del cuerpo con la materia pneumática. Cuando el poeta cita el ser, sabe, como Nietzsche, que está respirando, que el fondo de tal raíz ya es respiración.<sup>1</sup> Con el respiro de la palabra se anima la

<sup>1</sup> Nietzsche, F. *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*. En *Nachgelassene Schriften*, 1870-1873. B. III.2. Berlín: Walter de Gruyter, 1973; página 341. En realidad, los textos védicos ya constatan en los primeros niveles de la extinción del "karma" la raíz común de la mente, donde se manifiesta el ser, y de la respiración.

forma y da movimiento a la estatua, como el estilo verdadero a la sintaxis del discurso. El tono, el gesto, la acción locutiva dura lo que el aire respirado. Nace entonces el ritmo, la estancia, un acorde en el que vive el sentido. Retraer la vida a su ritmo es recuperarla de las falacias a que el canon sucesivo del discurso la somete en suspensión fenomenológica. La retracción poética innova un ritmo en cada presente de vida. Es la novedad creadora de la inocencia.

Este presente rítmico, retraído al fundamento germinal de la vida, lo observamos en un poema peculiar de J. Ángel Valente. Está en un libro de los bordes que abren los años setenta, *El inocente* (1967-1970). El poema se titula “Sobre el tiempo presente”. Advertimos en él la retracción bajo figura marina de bajamar existencial: “Escribo sobre el mar, / sobre la retirada del mar que abandona en la orilla / formas petrificadas / o restos palpitantes de otras vidas”.<sup>2</sup> Es el repliegue que anuncia, el límite que deja entrever, la señal o huella de otro mundo no visible. Tras la piel de la presencia inmediata asoman restos de un mundo submarino. En la frontera del presente, su antelatio, la premateria, el lecho de los limos fecundantes, es decir, una dimensión previa al decir temático, antepredicativa.

Tal repliegue descubre el instante previo a la instauración de la presencia. Anuncia un Otro aún informe, pero ya presentido: “Escribo sobre el hálito de un dios que aún no ha tomado forma”, leemos en el mismo poema. La preposición *sobre* hace valer aquí el presente de la escritura. Indica el trasfondo de las palabras, su antelecho. J. Á. Valente busca debajo de ellas el “hálito” ajeno que impulsa al suyo cuando escribe. Aún hay una llamada informe, un prenuncio. Y tal es el instante de este momento irrepetible: “Escribo sobre el tiempo presente”, dice el último verso del mismo poema.

Límite, frontera, borde, antelatio, subsuelo de la palabra. Nos encontramos ya en el polo opuesto de la reducción suspensiva. Frente al yo transcendental, ante su principio constante y legislativo, la traspágina, el decir que antecede a lo dicho. Antes que la forma, el pretiempo o prenuncio: “De la palabra hacia atrás / me llamaste /¿con qué?”, se pregunta ahora el poeta en “Treinta y siete fragmentos”.<sup>3</sup> Es, también, el “Punto cero”, título de otro poema de *El inocente*, el estallido de la iluminación rimbaldiana y del subsuelo o

<sup>2</sup> Valente, J. Á. *Entrada en materia*. Edic. J. Ancet. Madrid: Cátedra, 1989; página 126.

<sup>3</sup> *Ibid.*, página 142.

traspágina de Lautréamont. A partir de aquí la lectura del poema y de la vida se torna crítica. Lee críticamente la historia y atiende sólo al antelatio de las formas. Instaura un ámbito de resonancias distinto al de la ciencia. Es el reino prelógico y antepredicativo de la conciencia originaria.

En otro libro un poco anterior, *Breve son* (1953-1968), que es fronterizo de *El inocente*, y que, juntos, delimitan la transición retráctil de la poética valentiniana, hay dos poemas también sintomáticos en cuanto a la retracción rítmica del mundo fenomenológico. Nos referimos a “Perdimos las palabras” y “Fragmentos fracturados”. Las dos estrofas del primero representan muy bien las dos fases del método suspensivo más ese allá o acá de la forma enunciativa, adentrados en la sombra del decir entre las dos orillas que encauzan el lecho del discurso: la referencia y el significado. La primera estrofa nos sitúa ante la inmensa marea del mundo impuesto, sin saber navegarla, y la segunda, afincados en suelo firme, nos lleva detrás del horizonte anunciado por la enunciación misma, como si el poema remitiera siempre, con expresión de Nietzsche, a un resto irreductible – “ein unauflösbarer Rest”. El filósofo alemán vio muy bien este límite de la poesía entre la forma como representación conceptual del mundo y, a la vez, ocultamiento de su trasfondo armónico. El ritmo accede al sentimiento y de éste aún queda detrás, o antes, un resto inaccesible. En el culmen de su autenticidad se identifica con la “forma del fenómeno” o aparición externa de la voluntad. Mide, escancia la respiración en tramos perceptivos. Sin embargo, la armonía alcanza la unidad originaria del sonido y, en ella, el simbolismo del mundo: “ist also nicht bloss Gefühls – sondern *Weltsymbolik*”.<sup>4</sup>

La profundidad filológica de Nietzsche supo distinguir entre la mímica asociada al sonido del lenguaje y el movimiento articulatorio de la boca como entre la esencia de la cosa y su representación fenoménica. El aliento sonoro es habla viva, respiración, la piel de todos los seres, mientras que el sonido recordado, la palabra como *lengua*, tal como la describe Saussure, y a partir de él la ciencia del lenguaje o lingüística, ya es *concepto* y, por tanto, representación accesoria, fenómeno. Pues bien, el concepto es impotente en la esfera de la armonía: “Der Begriff ist in seiner Sphäre ganz unmächtig”.<sup>5</sup> La poesía nace en la entonación del período respiratorio. Cada palabra cambia de

<sup>4</sup> Nietzsche, F. *Die dionysische Weltanschauung*. En *Nachgelassene Schriften*, op. cit., página 67.

<sup>5</sup> *Ibid.*

contenido según el orden que la entonación le asigna en la frase. El decir antecede a lo dicho y lo reinterpreta sin pausa, permitiéndolo, como dice más tarde Lévinas.<sup>6</sup> La sucesión de las palabras – “Wortfolge” – determina algo nuevo y más grande: la poesía.

En esta dimensión hay que entender, creemos, la de J. Á. Valente, en concreto el poema citado:

Perdimos las palabras  
a la orilla del mar,  
perdimos las palabras  
de empezar a cantar.

Volvimos tierra adentro,  
perdimos la verdad,  
perdimos las palabras  
y el cantor y el cantar.<sup>7</sup>

El otro poema, “Fragmentos fracturados”, presenta los restos del repliegue y el efecto fenomenológico del límite o frontera. El subsuelo entrevisto detrás o antes de las palabras borra el horizonte que el concepto traza delante de sí partiendo de una intuición proyectiva, en la confianza de que el dato primero de las cosas alcanzará una promesa desconocida, un desarrollo futuro que mañana cumplirá cuanto soñamos hoy desde una carencia y falta profunda. La ciencia trabaja en una confianza de presente o ser de confianza que, de faltarle, arruinaría sus fundamentos.

Roto el espejismo del horizonte, la luz invierte sus reflejos y, el presente, su confianza en la extensión continua de los puntos intransitables que la forman: “Fragmentos fracturados de luz negra, / jamás en la extensión, / sino en el reino de lo discontinuo”.<sup>8</sup>

Se ha quebrado, pues, el hilo que unía, uno a otro, los puntos cartesianos y que cruzaba las abscisas con las ordenadas en el punto cero de la aritmética

<sup>6</sup> Lévinas, E. “La réalité et son ombre”. *Les Temps Modernes*, 38 (1948); páginas 781-786.

<sup>7</sup> Valente, J. Á. *Entrada en materia*, op. cit., página 107.

<sup>8</sup> *Ibid.*, página 111.

superpuesta a la geometría. Desde Newton y Descartes, el número y la línea daban una latitud al punto en el espacio. Lo encuadraban, medían y proyectaban. Pero el encabalgamiento de número y línea aun presupone que alguna parca velazqueña o del Olimpo esté hilvanando, uno con otro, los puntos de la superficie, para hacernos creer que el subsuelo que pisamos es continuo: “Quien hilaba la melodía la ha olvidado / y ahora no preguntes / por dónde anda la memoria nuestra”.<sup>9</sup>

Al perderse la memoria, “material memoria”, se fragmenta el subsuelo y asoman las fracturas, los fragmentos de la realidad antes cosida y dada en una imagen única como verdadera. Adviene entonces el esfuerzo proteico del “collage”, la recomposición del símbolo perdido, “the lost symbol”, dice veinticinco años antes S. Buchanan al comparar la imaginación verbal de la poesía con la imaginación numérica de las matemáticas en *Poetry and Mathematics* (1929).

En la bruma tentacular de la mañana  
me reproduzco a tientas todavía,  
encolando fragmentos,  
en aquel juego o drama  
o mimo – o psico-inútil-drama  
de restaurar la imagen de lo único.<sup>10</sup>

La luz transparente, el rayo luminoso de la intuición, su línea proyectiva, se torna opaca y negra. Ahora bien, su no-luz resulta resplandor de otra claridad. Si lo continuo se fragmenta, lo luminoso se ennegrece y el recuerdo se desmemoria, ¿qué otra luz no visible nos queda? Parece que todos los asentamientos racionales se deslían y quiebran. ¿Qué le queda, entonces, al hombre? El poeta anuncia un trasiempo, una alteridad temporal, un nuevo rostro del número y la medida. Dice la cuarta estrofa del poema citado: “La fracturada luz tiene otro tiempo/ donde es difícil dividir/ en iguales porciones la memoria”.

La retracción nos aboca a otro metro de medida ya no simétrica ni de partes proporcionales u homólogas, sino de unidades acrónicas y discontinuas,

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.



de apariencias cuya presencia o suposición es su continua ausencia o simplemente el vacío de la no apariencia. He aquí un punto de partida decisivo para toda la revisión crítica y fenomenológica del pensamiento y de la escritura desde A. G. Baumgarten, Hegel, quien lo sistematiza en la *Fenomenología del espíritu*,<sup>1</sup> Nietzsche, Heidegger, W. Benjamin y E. Lévinas hasta J. P. Sartre, J. Lacan, J. Derrida y otros en nuestros días. J. Á. Valente se hace eco de ello en otro poema, breve, tan sólo tres versos en orden reductivo de sílabas, de *El inocente*, titulado precisamente “Límite”: “Qué oscuro el borde de la luz/ donde ya nada/ reaparece”.<sup>12</sup>

Aquel subsuelo desfondado se convierte ahora en el centro, siempre evasivo, de la palabra y del poema, que ya no suspende ni traslada la experiencia fuera de su marco, sino que es experiencia en sí mismo, pero vivida ya también de otro modo, porque tacha el discontinuo suceder de sus unidades, su fragmentación incesante: “Las palabras crean espacios agujereados, cráteres, vacíos. Eso es el poema”.<sup>13</sup>

El espacio poético se abre, por tanto, como un abismo o “Abgrund” primero nietzscheano y luego heideggeriano. Husserl vio esta separación abismal de la conciencia dividida entre la realidad tética o ponente del cogito, su prototipo ideal o *Urbild*, y su reverso, la sombra – “Schattenbild” –, a la que no corresponde ningún noema o significado, pero que es realmente, nada menos, su retrato imaginario o “Phantasiebild”.<sup>14</sup> La sutura de este corte se hace, como sabemos, con el hilo proyectivo de la conciencia transcendental. Pero la poesía moderna se ha fijado más bien en ese “retrato imaginario” que es la sombra de la realidad y en la hendidura o “fêlure”, dice Lévinas, que las separa con distancia irrecuperable, de tal modo que ya no vemos la imagen, menos aún si se trata

<sup>11</sup> Conf. Hegel, G. W. E. *Phänomenologie des Geistes*. W. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970; páginas 91-92. Semejante vacío encontramos luego en Nietzsche, quien lo llena precisamente con el aporte de la fantasía, heredera, en esto, además de otras fuentes, de la suposición inaprensible que las formas llevan dentro de sí y que induce un espacio de proyección imaginativa.

<sup>12</sup> Valente, J. Á. *Entrada en materia*. Op. cit., página 139.

<sup>13</sup> Ibid.: “A propósito del vacío, la forma y la quietud”. En Hernández Fernández, Teresa (ed.). *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1995; página 263; *Notas de un simulador*. Madrid: Edic. La Palma, 1997; página 29.

<sup>14</sup> Husserl, E. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie*. Hus., B. III/1. The Hague: Martinus Nijhof, 1976; páginas 259-261.

de un simulacro. Antonio Machado sintió también en sus versos esta objetividad revertida. J. Á. Valente dibuja la sombra de un “pájaro imposible” como “pez-pájaro” retenido en la red de las palabras, pero sólo la sombra, oponiendo al sentido la “totalidad del despertar”.<sup>15</sup> El objeto ya es un pretexto para medir la intensidad desplazada y eludida por el volumen que ocupa o la densidad del cuadro que impone. Interesa más el peso de la trasrealidad que su apariencia representada. Nace así un principio alejandrino de reversión poética en comparación con Arquímedes: toda imagen superpuesta en el fluido de la realidad experimenta un hundimiento sombrío en varias direcciones y desigual respecto de la representación lograda. Nos situamos, pues, en un dominio muy diferente al de las ideas directrices. Sin tales consideraciones, la interpretación de estos textos aumenta aún más el efecto de la sombra y sus reflejos críticos. El poeta vuelve a ponerse en el límite de la referencia social y de la polis. Reivindica la cisura de la conciencia y el desfondamiento de los retratos.

Hemos visto hace poco, no obstante, que el hábito del antelatio anunciaba el rostro aún informe de un dios desconocido. Tal es, también, la conclusión de Heidegger al analizar el fermento de la emergencia o “Ereignis”. La retracción descubre el fondo o espacio de la creación. Negando los paréntesis acotados de las precisiones y suspensiones de la “epojé” hemos hallado “el limo original de lo viviente”, que también tiene sus propios cotos y estancias, como la pasividad contemplativa de la no acción industrial y mercantil, la nada taoísta, la quietud molinista, etc. Pero estos cotos son borbotones profundos de la esencia creadora, su magma o pneuma, allí donde la materia se ha convertido en aliento, algo animado que supera la división positivista del espíritu y el cuerpo, de la forma y su materia en cuanto *radix ipsius*, como dice el propio J. Á. Valente en el IV fragmento de los cinco dedicados a Antoni Tàpies en *Material memoria* (1977-1978): “Sentir, en definitiva, la respiración o neuma de la materia”<sup>16</sup>, una capa delgada en la que ya respira el espíritu. Con el poeta evocamos así las heterodoxias prerrenacentistas y la “carne sensible” de Celestina, quien antepone la vivencia al dictado regulador de sus cauces. El mundo de la vida – “Lebenswelt” – termina imponiéndose al mismo Husserl, pero sus rayos aún siguen direcciones opuestas, por más que, en el fondo ya abismado de la conciencia, el yo descubra un prototipo yoico o “Ur-Ich”, con separación guiada, pues aún tiene como retrato suyo todo el trasfondo mundano que se cuele por los bordes del guión y que no abarca, ni totaliza, el círculo de su horizonte.

<sup>15</sup> Valente, J. Á. *Entrada en materia*, op. cit., página 188.

El descenso a una memoria material o película tóxica en la que el mundo y la piel del hombre hallan un punto de sutura a pesar del subsuelo discontinuo del presente, un ritmo o estancia resonante, abre el límite germinal de las formas. El desgarrar del ser, con su división primaria, en un éste-yo y un esto-cosa, perdido y olvidado, según Hegel, en la representación que así induce, encuentra en esta materia materializante, como en el exotismo de Lévinas, un reclamo rítmico de evocaciones ignotas. Cuanto se presenta es su no presencia, la negación implícita en lo mismo de la resonancia. El sonido adquiere forma entitativa recurriendo a su igualdad o semejanza con otro no siendo nunca, en cambio, su igual como ahora. Pero algo se anuncia en el ámbito resonante de las sombras o negaciones. Y en ello consiste el mester del poeta: enunciar el anuncio. Así el “limo” originario de J. Á. Valente:

Procede sola de la noche la noche,  
 como de la duración lo interminable,  
 como de la palabra el laberinto  
 que en ella encuentra su entrada y su salida  
 y como de lo informe viene hasta la luz  
 el limo original de lo viviente.<sup>17</sup>

Es el “Territorio”, así se titula el poema, cuya es esta estrofa, de *Interior con figuras* (1973-1976). Llegados a este mundo retraído, ya no podemos salir ni avanzar más allá del comienzo. Retomamos la figura y el esfuerzo de Prometeo. Y así parece proceder la racionalización de la ciencia misma, que vuelve siempre sobre sus principios, reinterpretándose, porque no le interesa la verdadera significación, el significar, sino sólo el significado – “Bedeutung und nicht Bedeuten”, dice Husserl – que prescinde en el fondo del espejo de la sombra que potencia su imagen.<sup>18</sup>

Frente al significado ideal de la significación, el proceso significativo descubre más bien una errancia del significante o una rotación de los signos, figura que aprovechan tanto O. Paz como U. Eco, pero que asciende, a través de J. Derrida, a la huella o traza – “trace” – de Lévinas a través del Midrach y el Talmud. El decir del significante potencia las raíces del significado en un hori-

<sup>16</sup> Ibid., página 177.

<sup>17</sup> Ibid., página 169.

<sup>18</sup> Husserl, E. *Logische Untersuchungen, I Teil*. The Hague: Martinus Nijhof, 1984; página 100.

zonte que sobrepasa su círculo ideal. El significado está sometido, por tautológico que parezca, a la acción significativa del significar. Nace así una interpretación infinita de los signos. La ciencia parece quedar al margen de este proceso, mas, si atendemos a la evolución de sus propios símbolos, ninguno de ellos evoluciona al margen de la errancia antedicha.

J. Á. Valente estuvo atento a esta hermenéutica del decir en lecturas midráchticas, siguiendo a G. Scholem, fenomenológicas, con Merleau-Ponty, zenistas, de la mano de Sh. Suzuki, y taoístas, con Laozi, entre otros<sup>19</sup>. Los giros en torno al centro, la quietud profunda del cerne de la piedra, las figuras de la concavidad, la alternancia de la respiración, el simbolismo cifrado de las letras hebreas, etc., son orbes de acceso y receso, resonancias culturales y convergentes, o rostros distintos de un mismo fondo anunciado y nunca del todo presente. De ahí le viene al significante “la sobrecarga de sentido” y, con él, lo “indecible” a todo dicho, “el punto de máxima tensión”, aún informe, del conocimiento místico, sobre todo el de San Juan, ya considerado en *Las palabras de la tribu* con el título de “La hermenéutica y la cortedad del decir”.<sup>20</sup> De este modo, el poema se va mostrando como *Verbum absconditum* o decir de lo indecible.<sup>21</sup>

El retorno al origen desde la materia primaria, pneumática, desde el antelatido y el vacío que queda al retraer las formas de las cosas a su límite, lo expone el poeta en otro texto de *Interior con figuras*, titulado justamente “Antecomienzo”:

No detenerse.

Y cuando ya parezca  
que has naufragado para siempre en los ciegos meandros

<sup>19</sup> Es revelador, en tal sentido, el primer párrafo del Tao, por ejemplo en estos versos: “O nome nomeado nao é eterno./ O nominado está na origem/ Do Céu e da Terra./ Todas as coisas emergem quando sao nomeadas./ O segredo da substância revela-se/ Pelo perene nao-ser./ Nítida se torna pelo ser a distinção das coisas” (Traducción en curso de Casimiro de Brito y Yao Jing Ming). He ahí, con siglos de adelanto, la base lógica de Hegel y Nietzsche, a través del poema, porque en él se aprecia, como en ninguna otra parte, la transición remanente del instante y el subsuelo innominado de toda palabra.

<sup>20</sup> Valente, J. Á. *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI, 1971; páginas 66, 68.

<sup>21</sup> \_\_\_\_: *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991; páginas 202-203.

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.<sup>22</sup>

El punto cero de tal viaje es un vacío central – Tao, Zen, Molina – al que rodean las formas, pero que realmente aparece en el incumplimiento de cada una de ellas, en el límite o intersticio de lo que la forma informa, el decir de su contenido, y lo indecible suyo que promete más allá de sí misma. Toda apariencia sería, por tanto, frontera entre su manifestación y su “impresencia”, con lo que J. Á. Valente se revela entonces como un poeta platónico de raigambre material. Platónico en cuanto toda presencia es dóxica y remite a una “impresencia” que en el fondo la cumple y culmina; material, en cambio, al convertir los reversos incumplidos de las formas en cuencos del vacío y ser éste, a su vez, en consonancia con Heidegger, “un acto fundante”.<sup>23</sup> La escultura de E. Chillida manifiesta, según el propio J. Á. Valente, este “vacío intersticial” en el que paradójicamente “son posibles la cúpula y el mundo”, dice, añadiendo a renglón seguido: “Vacío engendrado por el empuje poderoso de formas sólidas que, paradójicamente, hacen brotar de sí la intensidad de la impresencia”.<sup>24</sup> Respecto de Platón, en cambio, no hay aquí arquetipos fuera del alumbramiento propio de cada forma. A cada una, su luz originaria.

Así como en los presocráticos, las formas hincan aquí sus puntas en el vacío germinante, donde rotan por fuerza del azar con movimientos caóticos. Sin embargo, J. Á. Valente parece más próximo de la nous de Anaxágoras que de los átomos de Demócrito. El espacio vacío replegado sobre sí es más bien el no-lugar, “die Ab-gründigkeit”, “das Zwischen des Seyns als Ab-grund”, de la retracción inteligente de algún dios informe según las formalidades de nuestro

<sup>22</sup> \_\_\_\_: *Entrada en materia*, op. cit., página 171.

<sup>23</sup> \_\_\_\_: “Arquitecto del vacío”. *ABC de las Artes*, 34, 26 junio (1992); página 37.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Heidegger, M. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. B. 65. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1994; página 508.

conocimiento. J. Á. Valente coincide también en esto con el “Er-eignis” de Heidegger.<sup>25</sup> En la figura zenista del arco tenso, así como en el muro aludido por y a propósito de A. Tàpies, hay una intención también en estado tenso, a pesar de su aparente quietud, de lo último aconteciendo.

Tal límite sitúa a J. Á. Valente, por otra parte, en una poética de minimalismo hermenéutico sin otro interés que el de constatar en la forma cuanto hicieran ya Heidegger con el pensamiento – *Die Kunst und der Raum*, de 1969 –, E. Chillida y A. Tàpies con la escultura y pintura, respectivamente. El poeta gallego encuentra ecos y sugerencias en otros textos y artes, uniéndose así al intersticio fragmentario de las formas, tan budista como fenomenológico y materializante. A pesar de la desfiguración central del vacío, advienen figuras o huellas del dios retraído – *Al dios del lugar* es otro título suyo – como testimonios materiales de una emergencia lírica. A ese espacio le corresponde, y J. Á. Valente lo cita en concreto, el espaciar de Heidegger, en cuya dimensión aparece el don, el regalo del dios retraído en cuanto destino de la obra: “Räumen ist Freigabe von Orten”.<sup>26</sup> Su manifestación sucede en la curva cóncava del espacio frente a la línea y al volumen plano de las superficies, donde acontece la quietud móvil y resbaladiza de la luz con sus cambios y sombras. La infinitud del decir hermana la respiración en un fondo cóncavo tamizado por ranuras que transpiran la sombra del abismo. En tal dimensión, la conciencia lírica es, como en Nietzsche primero y en P. Celán después, un resto insondable o cantable – “Singbarer Rest” del poeta austroalemán como símbolo del “Fénix” en *Al dios del lugar*.<sup>27</sup>

Esta caída o “Geworfenheit” transforma la imagen que la conciencia tiene de sí misma en un animal informe. Tal imagen resulta del regreso al dominio de las sombras sensibles y es el reverso sentido de la inmersión en la materia. Se produce ahí una taxia poética de materia materializante, cuyo adjetivo se llena de esencia verbal y retrotrae el verbo a su estado de acción emergente en la materia misma de la sensación. Los infijos “al”, “iz”, y el sufijo “ante” descubren así su verdadera función de clíticos proverbiales al mostrar la acción desnuda del lexema en tránsito de habla. La materia materializa. Y este acto verbal tan simple funde el lenguaje de superficie en paradojas que son eviden-

<sup>26</sup> \_\_\_\_: *Aus der Erfahrung des Denkens*. B. 13. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983; página 207.

<sup>27</sup> Valente, J. Á. *Al dios del lugar*. Barcelona: Tusquets Editores, 1989; página 25.

cias transicionales: “Caer fue sólo / la ascensión a lo hondo”, dice el poeta de “Ícaro”.<sup>28</sup> Caer ascendente. La paradoja se resuelve en lo que Lévinas denomina el “acá” de la conciencia y del lenguaje, el bulto en grueso de las formas formalizándose, de la sensación como verbo. Y en J. Á. Valente este proceso animal remite al fenómeno de la respiración y también a la sombra del ser.

Nietzsche, recordábamos, ya advirtió que la raíz del ser remite a un sentido radical de existencia como respiración y que, luego, se ha retraído a ella todo lo existente para el hombre. El animal de J. Á. Valente también parece reducir la forma inicial de existencia al latido de su respiración. Sería ésta el último reducto anterior a la nada o no-lugar del canto, el principio, sin embargo, de todo el proceso. En la respiración – “Respiración sin fin del fondo”<sup>29</sup> – se ahueca la estancia cóncava de la forma como lugar de ausencia, pero también como antelatio, emergencia y proforma, es decir, el lugar de cuanto se abre y está llamado a existir. Es el lecho del signo y, por tanto, del dios o forma formalizante: “Borrarse. // Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios”.<sup>30</sup> He ahí la palabra que mejor define la retracción aquí expuesta: “Borrarse”. Desde entonces, el rastro o resto del canto es caligrafía oscura: “Escribo, / escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde / viene la luz a requerirte oscura”.<sup>31</sup> Es el grafo de la luz sobre el vacío de la sombra, o su simple apariencia sobre la superficie del espacio, como en la pintura de A. Tàpies, a quien va dedicado este poema. El dios aludido regresa, por tanto, al lugar o forma de donde había huido. Hay en ello, asimismo, el vaciamiento de la ausencia de las formas, que ya sorprendió J. Lezama Lima en el arte clásico japonés, de tal modo que los intersticios de la escritura, como los de la voz, anidan la presencia que la ausencia induce.

Por otra parte, este ámbito receptivo espacia también la estancia rítmica del poema y se contrapone al físico-técnico en cuanto soporte o sujeto de todas las determinaciones espaciotemporales. Uno libera espacio, el del poema; otro, lo contrae y puebla de atributos.<sup>32</sup> Aquél está hueco y permite se llene

<sup>28</sup> Ibid. *Entrada en materia*, op. cit., página 187

<sup>29</sup> Ibid., *Al dios del lugar*, op. cit., página 89.

<sup>30</sup> Ibid., página 19.

<sup>31</sup> Ibid. página 51.

<sup>32</sup> Heidegger, M. *Aus der Erfahrung des Denkens*, op. cit., páginas 206-207.

según sus tensiones; este otro es continuo y tapia todo lo que sostiene, la inframateria. Llegamos así a la imagen mater-materia-memoria o *Material memoria* (1977-1978) que titula otro libro y algunos poemas de J. Á. Valente.

Del trinomio citado parte también el vacío de la mandorla, que es un *aura*, en el sentido de W. Benjamin, y de la matriz de los espacios cóncavos, germinales, pues el hálito primario de la retracción del dios informe, animal de fondo, define la primera capa material de la creación como una telilla o himen que vela y desvela el vacío creador. La figura cóncava se une al espacio de la voz y del sexo femenino. Son las “voces cóncavas” y “empozados lamentos” de la angustia creadora y agónica del sexo en el poema “La mujer estaba desnuda”, de *Breve son*.<sup>33</sup> Espacio retráctil que remite, a su vez, la voz sin sujeto que la contenga. El sexo llama al reposo del centro cayendo, voz a voz, o resbalando por el espacio abierto en hendidura. En los vanos cóncavos de la mujer, en su alma matricia, resuena el eco de la voz creadora como grito de retorno al centro unitivo y suspensivo de una sustancia indefinida. La intención de las intuiciones se reduce entonces al nivel cero de las letras y grafos, al alfabeto germinal del árbol bíblico, como sucede en *Tres lecciones de tinieblas* (1977-1979). Así como la piedra tiende, exiliada, al centro de donde se desgajó – *La piedra y el centro* (1980-1982) –, y la palabra a sus letras, así también la unión de la materia y del espíritu, la materia-espíritu, al comienzo nutricio de sus aguas, sombras – “Nutricia sombra” – o átomos: “Antelatido cóncavo / de lo que puede ser raíz o vuelo”.<sup>34</sup>

Ese centro se convierte, viniendo de la nada, en “fulgor” de existencia, fulgor casi siempre, en cambio, del sexo en alguna de sus ramificaciones – “logos spermatikós” –, o presencia absoluta de un presente de escritura. El destino del poeta consiste en dar fe o ritmo de la presencia emergente e invasora: la palabra. La materia se transforma entonces en espacio interior y el cuerpo ya es su resonancia o tiempo interno.

J. Á. Valente poetiza de este modo lo que él mismo denomina “estéticas de la retracción”. Se declara heredero de poéticas minimalistas – “less is more”, de Mies van der Rohe; un menos que es más, dice Lévinas – a partir de la descontextualización de M. Duchamp, el punto cero de Kandinsky y la

<sup>33</sup> Valente, J. Á. *Entrada en materia*, op. cit., página 109.

<sup>34</sup> *Ibid.*, página 192.



sincopación musical de A. Webern, A. Schönberg, A. Berg, B. Bartók y P. Boulez. Técnicas todas ellas del “acá” de la forma, de un “exotismo” lévinasiano abierto a “la imposible infinitud del decir”.<sup>35</sup> Advirtamos que en la referencia a M. Duchamp va implícito el trasfondo fenomenológico de la percepción, pues ni la misma copia del objeto, el arte más hiperrealista o fotográfico, es el objeto en sí; por tanto, tampoco la imagen representada en nuestra conciencia. Entre la copia, más aún, entre la forma emergente y la realidad aludida hay un espacio, como dice Lévinas, irrecuperable. Al arte le interesa más el fenómeno oculto en los prefijos *re* y *pre* de la *re-pre*-sentación que su resultado formal en un cuadro o en los rizos sonoros de una voz ya esquematizada.

“Estética de la retracción y de la brevedad extremas”, resume J. Á. Valente tras un elogio de A. Schönberg en palabras de L. Dallapiccola, quien dice del músico en cuestión que “expresa el máximo de ideas con el mínimo imaginable de palabras”.<sup>36</sup> Para un español, esta fórmula tiene en Baltasar Gracián precedente conocido. Pero la resonancia llega aquí más bien de la *razón poética* de A. G. Baumgarten, autor también citado por J. Á. Valente. Del conocimiento sensitivo de Baumgarten interesa aquí precisamente el trasfondo oscuro de la sensación o la taxia del objeto en ella, es decir, el fondo de verdad material que la cosa induce en los sentidos y en la imaginación. Baumgarten ha resaltado el acá de las formas anterior a su vuelo representativo e idealizante. El brillo formal comporta, como la abstracción, una pérdida y un efecto erosivo de su verdad material,<sup>37</sup> de tal modo que el singular, objetivo primero de todo arte, queda reducido a la presencia que su ausencia intensifica. Y es éste, precisamente, el punto crucial de la fenomenología, tanto en Hegel como en Husserl y, después, en Lévinas, Sartre, Lacan y Derrida. Tal ausencia determina un descenso a la génesis material de las formas. La obra busca entonces el instante de su formación. Y éste es, a nuestro juicio, desde la poética de J. Á. Valente, el principal rasgo distintivo del arte en nuestros días. Sus raíces ascienden al tránsito del Renacimiento al Barroco, pasan por el Romanticismo, se detienen en el Modernismo y se entrecruzan con los restos y pliegues intratextuales del Siglo XX, en puertas y ya en el umbral del siguiente.

<sup>35</sup> *Ibid.*, página 188.

<sup>36</sup> *Ibid.* “Quatre points de référence pour une esthétique contemporaine”. Lyon: Édit. Circé et Villa Gillet, 1994; página 161.

<sup>37</sup> Baumgarten, A. G. *Theoretische Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag; páginas 148-149.